

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

A REPÚBLICA DAS MIL FACES

**- um diário narrativo e fotográfico de uma praça
no centro novo da cidade de São Paulo -**

Silvia Helena dos Santos Cardoso

**Campinas
2000**

582771008



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MULTIMEIOS**

A REPÚBLICA DAS MIL FACES

**- um diário narrativo e fotográfico de uma praça
no centro novo da cidade de São Paulo -**

Silvia Helena dos Santos Cardoso

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios
do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Multimeios sob a orientação do
Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. **Silvia
Helena dos Santos Cardoso** e aprovada
pela Comissão Julgadora em **28/08/2000**

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
-orientador-



**Campinas
2000**

UNIDADE	BO
N.º CHAMADA:	T/ UNICAMP.
	C179r
V.	Ex.
TOMBO BC	45052
PROC.	16-392101
C	<input type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>
PREC.º	R\$ 11,00
DATA	29/06/01
N.º CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM00157829-2

C179r

Cardoso, Sílvia Helena dos Santos

A República das mil faces: um diário narrativo e fotográfico de uma praça no centro novo da cidade de São Paulo / Sílvia Helena dos Santos Cardoso. -- Campinas, SP :[s.n.], 2000.

Orientador: Marcius Cesar Soares Freire.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Fotografia. 2. Antropologia visual. 3. Antropologia urbana. 4. Fotografia de jardins - São Paulo. Freire, Marcius Cesar Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

À minha avó, *Emília*.

Agradecimentos

Na realização de uma pesquisa acadêmica inúmeras pessoas e profissionais são envolvidos direta e/ou indiretamente, além do seu autor e orientador. No meu trabalho contei com o estímulo, solidariedade e apoio constantes de amigos leais, professores competentes e funcionários das instituições participantes. Entre eles, gostaria de agradecer:

À *Marli Marcondes*, por todos os encontros, conversas e noites em Barão Geraldo, Campinas.

À *Ana Marcia de Sousa*, pela amizade sincera e por ter me acompanhado incontáveis vezes à Praça da República, o que tomou a minha permanência mais tranquila.

À *Carla Alfonsina D'Auria*, por ter compartilhado os momentos incertos e decisivos, e especialmente pela leitura atenta e sugestões ao trabalho final.

Às *Professoras Doutoras Haydeé Dourado de Faria Cardoso e Regina Polo Muller*, pelas sugestões valiosas ao trabalho quando do Exame de Qualificação.

E, especialmente, ao meu *Orientador e Professor Doutor Marcius Cesar Soares Freire*, pelo estímulo precioso e por não ter desistido do trabalho diante de todas as minhas ausências e não cumprimento dos prazos estabelecidos.

Aos funcionários do Instituto de Artes, Departamento de Multimeios e Biblioteca, entre eles: *Mircea, Elisa, Lucíola, Inês e Asmara*, que já não estão na Unicamp, mas contribuíram, cada um a seu modo, com o desenvolvimento do trabalho.

Ao *Celso Palermo*, fotógrafo e responsável pelo Laboratório Fotográfico do Instituto de Artes, por ter ouvido as minhas angústias infinitas vezes.

Tive ainda o privilégio de contar com os alunos e atuais amigos - *Marcos e Tadeu* -, que de alguma forma participaram da pesquisa no campo de trabalho.

E, finalmente, aos *frequentadores* da Praça da República, que não se tomou a minha casa, mas o lugar onde passei muitos dias destes últimos anos e para sempre fará parte da minha memória. Aqui, gostaria de registrar gratidão à: *Pedro Lanzoni (in memoriam), M'Anna, Jairo, Abdul, Castro, Dona Eva, Carol e Brigitte*.

Agradeço ao *CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* (Processo 131240/92-7)¹ -, pela concessão de Bolsa de Mestrado que permitiu a conclusão dos créditos do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes/Multimeios, parte da pesquisa de campo e a realização do Exame de Qualificação.

Gostaria ainda de agradecer à *Universidade Estadual de Campinas*, visto que lá encontrei um espaço de convivência social e de relações humanas saudáveis, marcando um espírito descontraído e diluindo a competitividade acadêmica, fazendo da *Unicamp* um lugar quase utópico.

Enfim, fica aqui a minha dívida com todos aqueles que contribuíram com o trabalho e, especialmente, a UNICAMP que tem o meu profundo respeito e eterna lembrança.

¹ A Bolsa de Mestrado (Processo 131240/92-7) vigorou no período de março/1992 a agosto/1994.

Resumo

A República das Mil Faces

- um diário narrativo e fotográfico de uma praça no centro novo da cidade de São Paulo -

O trabalho, com caráter antropológico e imagético, visou o estudo da praça da República no centro novo da cidade de São Paulo e, essencialmente, a diversidade cultural representada pelos inúmeros atores sociais que fazem parte deste cenário urbano.

A cada dia abrem-se as cortinas imaginárias de um palco onde *hippies*, *gays*, pais de santo, ambulantes, artesãos, policiais, artistas, cidadãos comuns encenam enredos segundo suas próprias histórias de vida.

Para interpretá-la, recorreremos aos métodos clássicos da antropologia: a observação direta e participante, como também da antropologia visual: o registro fotográfico, na construção do espaço físico e social.

A inserção da fotografia na pesquisa revelou um intenso diálogo entre a fotógrafa/pesquisadora e os sujeitos/informantes que fazem parte de diferentes grupos sociais, tomando assim, obrigatório o estudo deste meio técnico e estético de uma linguagem específica, bem como metodologia junto às abordagens antropológicas.

Aliada aos conteúdos verbais, a fotografia destacou-se como instrumento, construção e expressão visual do objeto analisado, ultrapassando os limites de técnica e método de pesquisa.

Sílvia Helena dos Santos Cardoso

silvia2001@uol.com.br

Abstract
A Thousand Faces Republic
- a square in the new downtown area in the São Paulo city -
- a narrative and photographic journal -

This research which has anthropological and visual characteristics, aimed to analyse the Praça da República, a downtown square in the city of São Paulo, and its cultural diversity represented by its sundry social actors who are participants in this urban scenery.

The imaginary curtains of this stage open up to hippies, gays, seances, craftsmen, walking sales stands, policemen, artists and common citizens every day. People who take part each in their own role and in their own plots within their personal life history.

To better portray these roles the classical anthropological methods were used: direct observation and participation as well as visual anthropology which is a photographic record used to build the physical and social space of the subject studied.

The insertion of photographic research allows for an intense dialog between photographer/researcher and the subjects/informants who are part of the different social groups, thus making it necessary to study this technique and the aesthetic aspect of a specific language or means of portraying the history as well as the methodology of such anthropological approach. Together with its verbal contents, photography stands out as an instrument for the visual expression and elaboration which surpasses the limits of the research techniques and methodology.

Résumé
La République aux Mille Visages
- un journal narratif et photographique d'une place du centre
de la ville de São Paulo -

Le travail, à caractère anthropologique et assorti d'images, a visé l'étude de la place de la République, située dans le centre de la ville de São Paulo et, plus essentiellement, la diversité culturelle représentée par les innombrables acteurs sociaux qui font partie de ce décor urbain.

Chaque jour des rideaux imaginaires s'ouvrent sur un plateau où hippies, homos, guérisseurs, camelots, artisans, policiers, artistes, citoyens ordinaires mettent en scène des scénarios tirés de leurs histoires personnelles.

Pour les interpréter, nous faisons appel aussi bien aux méthodes classiques de l'anthropologie, à savoir, l'observation directe et participative, qu'à l'anthropologie visuelle: l'enregistrement photographique de la construction de l'espace physique et social.

L'insertion de la photographie dans la recherche a révélé un dialogue intense entre la photographe/chercheuse et les sujets/informateurs appartenant aux différents groupes sociaux, ce qui a conduit à approfondir l'étude de ce moyen technique et esthétique.

Moyen d'expression d'un langage spécifique, la photographie est devenue une méthodologie d'appui à l'approche anthropologique. Associée aux contenus verbaux, elle s'est détachée comme instrument de construction et d'expression visuelle de l'objet analysé, dépassant les limites de la technique et des méthodes de la recherche.

ÍNDICE

Resumo, ix

Abstract/Résumé, x

Introdução , 17

Capítulo Um - Da Fotografia...

- 1.1. A Fotografia: considerações históricas e técnicas, 25
- 1.2. Os usos sociais da fotografia - do retrato à fotografia documental , 31
- 1.3. O Objeto "Fotografia", 51
- 1.4. A Linguagem Fotográfica: a autonomia da fotografia, 61
- 1.5. Perspectivas Teóricas para interpretar a Fotografia, 67

Capítulo Dois - A Antropologia e a Fotografia: nos passos da visualidade.

- 2.1. Antecedentes Históricos , 75
- 2.2. Os Precursores Conhecidos,89
- 2.3. A República das Mil Faces - os primeiros passos, os informantes,
a metodologia, as fotografias , 121

Capítulo Três - A República das Mil Faces - um diário narrativo e fotográfico

- 3.1. A Praça - um espaço público transformado , 133
- 3.2. Um pouco da história da Praça da República, 141
- 3.3. A República das Mil Faces - um diário narrativo e fotográfico de uma praça no centro
novo da cidade de São Paulo, 149
 - a) Os Frequentadores da República, 191
 - b) Os Moradores, 197
 - c) A Religiosidade , 217
 - d) Os "Gays", 247
 - e) As Crianças e os Adolescentes de rua, 271
 - f) Ambulantes, Marreteiros e Camelôs, 283

3.4. As Feiras de “Arte e Artesanto” e “Artesanato”, 325

- a) Os Filatelistas, 331
- b) Os Expositores de Moedas, 349
- c) Os Artesãos, 357
- d) Livros e Discos, 397
- e) Os *Hippies*, 403
- f) Os Artistas, 423
- g) Os Caricaturistas, 449
- h) Os Estrangeiros, 461
- l) Os Expositores de Pedras, 471
- j) Os Visitantes, 479
- l) O Fim das Feiras: “Arte e Artesanato” e “Artesanato”, 495

3.5. Outros Eventos...

- a) O Salgado e o Doce, 499
- b) A Capoeira, 500
- c) Índio Chiquinha: um artista “mambembe”, 501
- d) Os Ciganos, 501
- e) A Agenda Oficial, 502
- f) A Copa do Mundo na praça, 503
- g) O encontro político, 503

3.6. O legal X O ilegal, 549

3.7. As Grades do Caetano de Campos, 569

3.8. O Entorno, 579

3.9. A Noite, 595

Concluindo: uma leitura possível , 611

Bibliografia

Capítulo Um - Da Fotografia, 619

Capítulo Dois - A Antropologia e a Fotografia: nos passos da visualidade, 623

Capítulo Três - A República das Mil Faces - um diário narrativo e fotográfico, 629

De o Navegante*

Possa eu contar em veros versos vários,
Não jargão da jornada, como dias duros
Sofrendo suportei.
Terríveis sobressaltos me assaltaram
E em meu batel vivi muitos embates,
Duras marés, e ali, noites a fio,
Em vigílias sem-fim fiquei, o barco
Rodopiando entre os recifes. Frio-affitos
Os pés pela geada congelados.
Granizo - seus grilhões; suspiros muitos
Partiram do meu peito e a fome fez
Feridas no meu brio. Para ver
Quanto vale viver em terra firme,
Ouçam como, danado, em mar de gelo,
Venci o inverno a vogar, pobre proscrito,
Privado de meus companheiros;
Gosma de gelo, granizo-grudado,
Sem ouvir nada além do mar amargo,
A onda froco-fria e o grasnido do cisne
No meu ouvido como um guir de ganso,
Riso de aves marinhas sobre mim,
Pés d'água, entre penhascos, contra a popa,
Plumas de gelo. E às vezes a águia guaia
Com borrifos nas guias.

Nenhum teto
Protege o navegante ao mar entregue.

(*) The Seafarer - um dos mais antigos textos da literatura anglo-saxônica (Séc. X). Traduzido por Ezra Pound para o inglês moderno. Pound, Ezra. Poesia. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Editora Hucitec, p. 65, 1985.

Introdução

A República das Mil Faces

- um diário narrativo e fotográfico de uma praça
no centro novo da cidade de São Paulo -

Introdução

A Praça da República é um local historicamente conhecido dos habitantes da cidade de São Paulo. Cravada no centro novo da metrópole entre as ruas Pedro Américo, Marquês de Itú, Joaquim Gustavo e a famosa Avenida Ipiranga, ao mesmo tempo que compõe o cenário, representa um contraste urbano: uma área verde no interior do asfalto e do concreto.

A localização é uma das responsáveis por torná-la uma referência de quem chega e/ou de quem está no centro da cidade. Os meios de transporte - diversas linhas de ônibus que saem de bairros distantes e têm no percurso a praça -, e a partir de 1982, a Estação República de Metrô que faz a ligação entre as zonas leste e oeste, também acabam por facilitar o acesso. Sem esquecer a Secretaria Estadual de Educação que ocupa o prédio da antiga Escola Normal Caetano de Campos e a Escola Municipal de Educação Infantil - Armando de Arruda Pereira, também no endereço da praça.

Entretanto, não só a localização, os meios de transporte e as instituições de ensino, mas essencialmente, os acontecimentos sociais, traduzidos pelos antropólogos há algumas décadas por *fenômenos urbanos* (Velho 1973) diferenciam e identificam a Praça da República. Tais fatos imprimem certa estigmatização ao lugar. É tida como um local violento, de furtos, uso e tráfico de drogas, prostituição, homossexualidade, crianças de rua, residência flutuante de mendigos e sem-teto, policiamento ostensivo, espaço dos *hippies*, artesãos, ambulantes, camelôs, marreteiros, aposentados, pais de santo, pregadores, entre outros considerados "marginais" pela sociedade.

Paralelamente, a praça é cenário de uma outra organização: é um espaço, ao mesmo tempo, de trabalho e lazer. Por exemplo, a Feira de Arte e Artesanato que acontece há quase quarenta anos ¹ representa esta condição social. Atrás da banca, o artesão e os objetos manuais, do lado oposto, um visitante, um consumidor em potencial.

Assim, podemos verificar que a Praça da República é um espaço público de características sociais múltiplas. Primeiro, com uma "violência" que é própria de uma metrópole e, particularmente, de uma cidade

¹ A Feira de Arte e Artesanato foi oficialmente regulamentada pelo Decreto nº 7.240/1967 na administração do então Prefeito Faria Lima, entretanto, a partir de alguns depoimentos dos expositores mais antigos da praça, é possível verificar que a sua existência é anterior à data. Em novembro de 1997, o Prefeito Celso Pitta decretou o término das Feiras de Arte e Artesanato e Artesanato e também proibiu qualquer comércio no espaço da República. Há quase três anos, os artesãos tentam voltar à praça, contudo o atual prefeito, depois de vários processos e pedidos de impeachment, permanece irredutível. Enquanto isso, os artistas e ambulantes, entre outros, encontraram formas alternativas para continuar desempenhando as suas atividades. Por exemplo, aos domingos, alugaram o espaço de um estacionamento de carros e também uma parte da Avenida Ipiranga, em frente ao Hotel Hilton, para exporem os seus artigos.

com a dimensão de São Paulo, bem como de uma política nacional de crescente exclusão social; e, de certa forma, “comum” aos locais públicos. Segundo, um espaço de trabalho para diferentes atores sociais e, ao mesmo tempo, de lazer para outros.

Enfim, indivíduos anônimos que interagem, convivem e participam de uma extensa *rede de sociabilidade*, tomando assim, a Praça da República um local de convivência social.

Um cidadão comum, um visitante qualquer, poderá facilmente formar uma opinião acerca deste cenário. De longe, a partir da grande imprensa - jornais, televisão e rádio -, também é possível ter alguma idéia (ou uma falsa idéia) sem a necessidade de frequentar a praça. Entretanto, o caminho adotado no nosso trabalho não limitou-se à uma visão comum e/ou distante, caso contrário, não precisaríamos desenvolver uma investigação.

O percurso tomado foi o da pesquisa com certa **orientação antropológica**, contudo, somando a **fotografia** enquanto uma possibilidade de metodologia de trabalho. Neste sentido, conjugando dois meios aparentemente distintos: a antropologia, uma disciplina de palavras capaz de traduzir os códigos e os discursos; e a fotografia, um meio visual, de registro, de construção de imagem do objeto de estudo, por exemplo, e de expressão estética.

Nosso objetivo foi entender a Praça da República a partir dos seus frequentadores, privilegiando os sujeitos anônimos da cidade, na tentativa de resgatar o que esses atores sociais têm a dizer sobre o próprio espaço frequentado por eles, bem como o universo da diversidade cultural próprio dos grandes centros urbanos, e, neste contexto, inserir a fotografia, como um método e produto de pesquisa, acreditando que a imagem fixa possa revelar e oferecer informações acerca do objeto social estudado, a movimentação dos sujeitos nos limites do espaço público, e, ainda, a construção de uma narrativa visual, aqui, especificamente, a fotográfica.

Sabemos que a pesquisa poderia ter sido desenvolvida apenas com o instrumental metodológico proposto pela antropologia, mas o intuito do trabalho foi conjugar esta disciplina com o conteúdo visual da imagem fotográfica. Com a intenção de trabalhar conjuntamente com ambas perspectivas de pesquisa, entendemos a fotografia não como um suporte ilustrativo, ao contrário, como uma linguagem indispensável, especialmente ao campo das ciências humanas.

Assim, nosso objetivo foi desenvolver uma pesquisa na área que se denominou por **Antropologia Visual**. Para tal, resgatamos alguns trabalhos que apontam direções no tratamento dos recursos audiovisuais, especificamente, o fotográfico em investigações e inquéritos antropológicos e, ao mesmo tempo, a bibliografia consultada orientou o nosso movimento e delimitou a reflexão teórica. Contudo, a nossa

pesquisa não tem um caráter histórico, não fizemos aqui um resgate e análise do tempo dos acontecimentos que marcam a própria história da cidade e da República, em particular. Tampouco nos valem da História Oral ² na condução do nosso estudo, apesar de contarmos com os depoimentos dos frequentadores para construir, decifrar e formar a praça segundo as suas próprias histórias.

Uma vez o objeto de pesquisa delimitado e uma visão mais geral, portanto comum, que pedia um esforço reflexivo acerca daquele lugar público - a Praça da República -, bem como o desejo de inserir a fotografia num contexto de investigação, só nos restava então ir e estar no campo de trabalho.

Como selecionarmos e também porque a nossa formação nos impôs um fio condutor antropológico, recuperamos os instrumentais básicos desta disciplina - a *observação direta e participante* -, para num segundo momento inserir a fotografia na praça e, portanto, entre os frequentadores daquele lugar. A ferramenta participativa foi condição essencial para fotografarmos, uma vez que a nossa fotografia em nada compara-se aos trabalhos jornalísticos e aos turistas que sacam uma imagem descompromissadamente e saem de cena sem deixar vestígios.

No nosso caso, a interação intensa pedia cuidado e respeito para com os usuários. A fotografia só foi lançada quando nós já éramos conhecidos no *pedaço* (Magnani 1996), de qualquer forma, não esqueceríamos jamais que a República é um espaço de trânsito excessivo, isto é, novos atores sociais aparecem no mesmo ritmo que desaparecem. Daí, sempre a cautela: primeiro conversar para depois fotografar, contrariando a posição metodológica de John Collier Jr. (1973).

À luz de Roberto Cardoso de Oliveira, o trabalho do antropólogo é olhar, ouvir e escrever, e nós complementaríamos com fotografar (Oliveira 1996).

Após a nossa inserção, uma câmera fotográfica 35 mm e as objetivas/lentes 28 e 50 mm sempre estiveram conosco na República.

Desta forma, fomos frequentando a praça, desde 1992, quando da entrada no Mestrado em Múltiplos, a princípio esporadicamente, para num segundo momento, passarmos todo o tempo livre, segundo um cronograma, na República. Assim, fomos colecionando histórias - das incontáveis conversas com os nossos informantes -, algumas gravadas em fitas magnéticas, enquanto outras só ouvidas e recuperadas através da memória e das anotações no caderno de campo. O cotidiano foi sendo narrado pelos

² Embora tenhamos trabalhado com depoimentos orais na construção especificamente do último capítulo, não seguimos uma sistemática metodológica que se remeta diretamente à História Oral, visto que há uma ausência de um paradigma único (um método fixo) em virtude do material constituir-se, geralmente, por um conjunto de inúmeros relatos acerca de um tema exclusivo, contrariamente, privilegiamos na nossa pesquisa, as próprias histórias (incontáveis) dos frequentadores/usuários da Praça da República (Alberti 1989).

distintos atores sociais que imprimiam e expressavam as suas próprias vidas privadas naquele cenário público.

Paralelamente, fotografávamos, na tentativa de registrar o lugar, o entorno e, principalmente, as pessoas, pois acreditamos que a imagem aliada à palavra pode delimitar de uma melhor forma o espaço e/ou o objeto estudado e analisado, como também com vistas à construção de um texto visual - uma espécie de etnofotografia urbana - ultrapassando de fato os limites de uma aplicação estritamente metodológica. Contudo, a nossa fotografia, como já elucidamos, parece transpor a técnica e o método. A sua autonomia fez-se presente e impôs um tratamento similar à palavra, concretamente através dos temas elaborados a partir dos conteúdos visuais captados e comuns entre as nossas imagens. Ambas informam, expressam, dizem, apontam, enfim, revelam o lugar: a praça da República.

A partir da bibliografia, da pesquisa de campo, das reflexões colocadas e dos resultados obtidos, se assim podemos escrever, apresentamos o trabalho final em três capítulos distintos:

Em **“Da Fotografia...”**, o primeiro capítulo, tomamos o objeto fotografia como uma forma de refletir acerca da própria imagem. Partimos da sua história, mencionamos uma possível pré-história, especialmente, o espírito dos retratos que delimitou uma estética fotográfica, as primeiras impressões das paisagens distantes e exóticas, para chegarmos à documentação social no início do século XX, que determinou uma outra ordem à sociedade. Para tal, recuperamos alguns fotógrafos que fazem parte da própria história da fotografia: Nadar, Atget, Riis, Hine, Cartier-Bresson, Arbus, Salgado, entre outros. Paralelamente, retomamos alguns intelectuais que discutem em torno da veracidade da fotografia e sua analogia com a realidade: Benjamin, Sontag, Dubois, Barthes, Flusser, os primeiros. Até alcançarmos a Linguagem Fotográfica que marca a sua autonomia enquanto uma expressão visual e plástica. E, finalmente, apontamos algumas perspectivas teóricas para interpretar o objeto: a fotografia.

No segundo capítulo **“A Antropologia e a Fotografia: nos passos da visualidade”**, também recuperamos a fotografia, inicialmente no século XIX, na tentativa de esboçar um quadro histórico e social onde a imagem fotográfica já era pensada como uma técnica auxiliar dos trabalhos criminais, médicos e antropológicos, lembrando que, de fato, os anos de 1800 marcam um tempo de formação de diversas sociedades científicas e estudos específicos ao homem cultural, isto é, a diversidade social. Já no início do século XX, encontramos antropólogos, se não preocupados teoricamente com a fotografia e o filme cinematográfico, pelo menos dispostos a inserir a técnica no campo de pesquisa. A partir de Boas, passando por Hunt e Malinowski, chegamos a Mead que lançou racionalmente e defendeu os recursos audiovisuais nas pesquisas antropológicas. Contudo, não elaboraria uma metodologia específica, pois segundo Winkin

(1998), estava mais preocupada com uma certa etnografia de resgate e com estudos da comunicação humana, deixando tal empreitada ao fotógrafo norte-americano John Collier Jr.

Finalizamos este capítulo com uma descrição da nossa inserção antropológica e fotográfica, isto é, o movimento da **“fotógrafa/pesquisadora”** pelo espaço da República.

O terceiro e último capítulo traz o trabalho propriamente dito - **A República das Mil Faces - um diário narrativo e fotográfico de uma praça no centro novo da cidade de São Paulo** -, a partir dos relatos de vida e das fotografias captadas “construímos”, como numa bricolagem, a própria praça da República. As histórias foram sendo costuradas segundo temas apontados e elaborados através da fotografia. Contudo, anteriormente a este diário narrativo e fotográfico, recuperamos sinteticamente o sentido dos espaços públicos e, especialmente, das praças ao longo do percurso histórico, e da própria República, especificamente³. Ainda recorreremos à Antropologia Urbana, sem problematizá-la, visto que também é uma área polêmica e de discussão, para nos dar suporte teórico ao estudo daquele espaço público, coletivo e privado.

Finalmente, em **“Concluindo: uma leitura possível”**, conseguimos subtrair da nossa longa trajetória de pesquisa e experimentos, entre erros e acertos, uma forma de conciliar a palavra e a imagem contempladas pela Antropologia Visual.

Fechamos o trabalho com as bibliografias que foram consultadas e construídas a partir dos conteúdos específicos à cada capítulo.

Assim, convidamos o leitor a conhecer um pouco da Praça da República a partir deste diário narrativo e fotográfico proposto por nós à vocês.

³ Estivemos fotografando a praça da República entre os anos de 1992 e 98, quando do período do nosso trabalho de campo. Neste ano de 2000, voltamos para registrar a manifestação dos professores das escolas públicas (abril/00) e a Parada do Orgulho Gay (junho/00), em virtude da República ser tida como a praça dos professores, e, porque um homossexual fora assassinado pelos “carecas” (os skinheads) na praça, respectivamente. Neste período, registramos cerca de 92 filmes em preto e branco, sendo que cada um tem 36 negativos, então captamos em torno de 2.532 imagens fotográficas. Destas fotografias, a partir dos contatos, foram editadas/selecionadas 181 imagens para compor o “diário fotográfico”. A nossa edição considerou tanto o conteúdo, quanto a técnica, isto é, a fotografia tecnicamente resolvida, levando-se em conta não só a fotometria como também a composição. Muitas imagens foram excluídas, lamentavelmente. Contudo, o conjunto final, acreditamos que traga não só a referência à própria Praça da República, como também elementos para a discussão acerca da atuação da fotógrafa/pesquisadora.

Capítulo Um
Da Fotografia...

1.1. A Fotografia: considerações históricas e técnicas

Consta historicamente que antes do nascimento de Cristo os mundos árabe e asiático, particularmente a China, já manipulavam alguns “segredos” científicos essenciais ao desenvolvimento da *photographie*. Muito antes da primeira imagem registrada, fixada e conhecida pelo homem ocidental, as ciências física, ótica e química já apresentavam um grau de desenvolvimento necessário ao invento fotográfico¹.

O avanço destas ciências ocorre simultaneamente ao desejo do próprio homem conhecer-se. Como um elo imaginário construído entre as razões científica e humana.

Verificamos ao longo do processo histórico do Velho Mundo, essencialmente na Europa Ocidental, que o homem passou a buscar a resposta à sua própria existência. A partir do Renascimento², séculos XV e XVI, contando com todas as reminiscências culturais da Alta Idade Média e da forte presença da Igreja, o homem encontra certo espaço para explorar a reflexão acerca dos elementos que compõem o universo e entre eles a sua própria figura enquanto composição orgânica e papel social.

O homem passaria a viver um obsessivo questionamento... Deus onipotente e onisciente até então, deixaria de responder pela vida e ações humanas.

O homem parece ter se libertado do seu criador. E começaria então um longo trajeto histórico, andando e pensando a partir das suas próprias descobertas. Exercendo assim, aquilo que Santo Thomás de Aquino (1225-74) chamou, no século XII, por “livre-arbitrio”.

Entretanto, este novo espírito não representou um abrupto rompimento entre o Estado e a Igreja, entre o homem comum e os preceitos religiosos, mas o estabelecimento de parâmetros científicos construídos a partir de experiências e observações tendo a “realidade” como dado crucial e sendo capazes de ultrapassarem os limites divinos. Não mais num contexto exclusivamente religioso, mas agora secular. Conhecer, entender e interpretar a “realidade objetiva” tomou-se a premissa máxima para a compreensão do homem e do mundo.

Com este intuito, os alquimistas - cientistas, artistas e estudiosos - lançaram mão das “câmaras obscuras” na tentativa de registrar o real (ou de construir outros olhares sobre a realidade).

¹ Acerca da história social e técnica da fotografia consultar (as referências completas constam na bibliografia específica): Bussele, Michel (1998). Tudo sobre Fotografia; Trigo, Thales; Lepiscopo, Marcos (1997) CD ROM História da Fotografia; Ripoll, Frédéric; Roux, Dominique (1995). La Photographie; Newhall, Beaumont (1994). The History of Photography.

² Arlindo Machado, estudioso brasileiro, elucida que a imagem fotográfica é herdeira, sob muitos aspectos, de um processo de produção de um sistema figurativo criado durante o Renascimento (Machado 1984).

Num primeiro momento, estas câmaras confundiam-se com os *ateliers* dos pintores. Contudo, através de um pequeno orifício em uma das paredes e do raio de luz que deixava passar, produzia-se uma imagem invertida de algum objeto ou situação externa na superfície branca, paralela à primeira e interna. Para a imagem ainda que pouco definida fosse de fato registrada era necessário a intervenção humana: o artista usava os meios disponíveis à época - pincéis, tintas naturais e carvão, por exemplo.

Leonardo Da Vinci (1452-1519), pintor da célebre *La Gioconda*, pode ser citado como um dos entusiastas deste procedimento físico com fins científicos e artísticos.

Contudo, foi Leone Battista Alberti (1404-72) o primeiro a teorizar acerca da *perspectiva artificialis* no Renascimento. Esta forma figurativa baseava-se num certo ilusionismo de profundidade de campo criado segundo leis “objetivas”, elaborando o “ponto de fuga” como técnica projetiva no desenho (linhas de projeção, retas e perpendiculares) que procuravam representar a realidade a partir de uma imagem bastante fiel (Machado 1984). Desta forma, esta perspectiva aliou-se aos objetivos primeiros: reproduzir um mundo real, quase sinônimo de verdadeiro.

“Para o homem do Renascimento, a perspectiva artificialis significou o descobrimento de um sistema de representação “objetivo”, “científico” e portanto absolutamente “fiel” ao espaço real visto pelos homens”
(Machado 1984: 64).

A perspectiva artificialis, um complexo sistema de projeções geométricas, foi a primeira tentativa de criar uma representação tridimensional num plano basicamente bidimensional.³

Com a crescente divulgação dos registros produzidos e o aumento dos artistas interessados no potencial da câmara obscura, não tardou o seu aperfeiçoamento técnico. A “caixa escura” deixou de ter proporções similares às oficinas de trabalho para tornar-se um acessório portátil - a câmara lúcida -, aos pintores que desejavam libertar-se dos limites impostos pelas paredes, como também ganhar as paisagens distantes.

Além do tamanho reduzido, ao orifício foram acrescentadas as lentes de aumento num primeiro momento, para depois com mais elementos formar uma estrutura ótica bastante complexa e essencial à qualidade e definição das imagens.

³ A fotografia é uma imagem essencialmente bidimensional, somente através da técnica holográfica - a holografia (chapa fotográfica com imagens manipuladas através da técnica de raio laser) -, podemos recuperar a dimensão tridimensional no plano.

Paralelamente ao desenvolvimento da física e da ótica, a química também apresentava progressos. Mesmo de forma bastante empírica, descobriu-se que a prata, se exposta à luz, escurecia. Entretanto, não sabia-se como frear tal reação. Há registros de que Johan Heinrich Schultze (1687-1744), médico alemão, no século XVIII, tenha trabalhado arduamente com a prata e seus compostos. Em 1725, parece ter conseguido uma imagem, ainda efêmera, contudo não havia como fixá-la.

O problema da fixação só seria resolvido um século depois, quando descobriu-se que o composto químico “tiosulfato de sódio” poderia tomar a imagem permanente.

A superfície emulsionada com cristais de prata deveria ser sensibilizada pela ação da luz por um tempo determinado, logo após passaria por um banho revelador e antes de ser atingida por qualquer luminosidade, seria mergulhada num segundo banho com o agente fixador. Assim, o registro ganharia “vida eterna”.

Apesar da prata - componente sensível à luz -, e do tiosulfato de sódio - componente fixador dos cristais de prata sensibilizados-, a imagem captada por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) em 1826, litógrafo francês, foi gravada por um longo processo sendo o principal composto o “betume da Judéia”, um tipo de verniz de asfalto fotossensível.

Niépce registrou uma imagem nebulosa dos telhados vizinhos a partir de uma exposição que durou cerca de oito horas. O litógrafo batizou o invento por *heliogravure*, que literalmente significa: gravura do sol, ou melhor, gravura da luz. ⁴

“...Niépce não estava simplesmente inventando a fotografia. Colocando sua câmera obscura na janela, ele vê surgir na placa de estanho uma “tênue imagem” das construções e ruelas em frente”

(Peixoto 1996: 16).

Longe de Chalon-sur-Saône, a cidade do primeiro registro, Louis Jacques Mandé Daguerre (1789-1851), um pintor e cenógrafo parisiense, também trabalhava com a intenção de gravar imagens. Logo após a notícia do invento de Niépce, ambos encontraram-se e decidiram trocar informações e relatos dos procedimentos técnicos das experiências realizadas.

⁴ Enquanto Niépce nomeou o registro por *heliogravura*, o francês Antoine Hercule Romualde Florence (1804-1879), residente na pequena Vila de São Carlos, a atual Campinas no Estado de São Paulo no Brasil, também inventava a “técnica” aqui nos trópicos, chamando-a de *photographie*: a escrita da luz.

Só em 1839, foi possível Daguerre, através de François Arago (1786-1853), tomar público à Academia Francesa de Ciências e de Belas Artes em Paris, a capital intelectual e cultural do século XIX, a *daguerreotipia*.

“Trata-se de uma imagem impressa em uma placa de cobre revestida por uma camada de prata polida e sensibilizada por vapor de iodo. A revelação se faz através de vapor de mercúrio, e a fixação com uma substância salina, o hipossulfito de sódio. Apresenta uma superfície espelhada, revelando uma imagem que oscila entre o positivo e o negativo” (Mello 1998).

Com os daguerreótipos, não só a era da fotografia foi anunciada ao mundo, como também o desenvolvimento mecânico das futuras máquinas fotográficas, os processos físicos e químicos, e, essencialmente, os suportes emulsionados passariam por inúmeros aperfeiçoamentos técnicos até tomá-la um exercício de múltiplos usos, seja por profissionais e/ou amadores.

Há ainda quem elabore uma discussão acerca do daguerreótipo enquanto um fato fotográfico, isto é, segundo Michel Frizot, intelectual francês e contemporâneo, é necessário *“... olhá-lo na sua especificidade: a de um objeto único, brilhante, “especular” (sua superfície é a de um espelho) que se presta sobretudo ao retrato conservado em um estojo - em oposição às imagens habituais sobre papel”* (Frizot 1998: 40).

Daí conclui-se que o daguerreótipo, frágil e incerto, pois a presença da luz comprometia a permanência da imagem, teria uma passagem rápida, mesmo que intensa, pela história da fotografia.

Para alguns críticos e historiadores, o invento fotográfico é legitimamente marcado com a apresentação das experiências de William Henry Fox Talbot (1800 -1877) no *Royal Institution of Great Britain*, por volta de 1840. Nesta ocasião, o cientista mostrou as suas descobertas acerca da imagem latente e do processo de revelação, isto é, a produção do negativo e positivo, etapa essencial do ato fotográfico, que passou a ser conhecida por *calotipia*.

Talbot trabalhou numa direção bastante análoga ao Niépce. O primeiro, enquanto litógrafo, pretendia, a grosso modo, gravar inúmeras imagens tendo em vista melhorar e aperfeiçoar o tradicional processo de gravura. Já o cientista inglês, almejava além de registrar a imagem, manipulá-la a partir do processo negativo-positivo.

“... uma certa rapidez da operação, uma etapa intermediária fundamental (o negativo) e a possibilidade de jogar posteriormente com as diversas operações de tiragem para modificar ligeiramente a imagem, insistir em determinadas zonas, etc.” (Frizot 1988:41).

Para Talbot e Niépce, o registro de uma imagem do mundo representava mais do que uma técnica acabada, pois a partir de então, colocou-se a discussão acerca da era da reprodutibilidade técnica, à luz de Benjamin, como também a possibilidade do próprio homem intervir nestes processos físicos e químicos, tomando a fotografia uma obra ao mesmo tempo mecânica e manual⁵. Ao contrário de Daguerre, que lançou um processo com um fim em si mesmo, não restando margem para possíveis transformações, a exceção da própria ação da luz. Enfim, não propôs uma discussão, um olhar crítico, sobre o invento.⁶

Tecnicamente, o calótipo, o negativo de papel que produzia uma imagem fraca e levemente borrada, comprometia a qualidade da fotografia. Assim, o suporte - negativo da imagem - passaria por algumas transformações até o desdobraimento película - filme seco -, muito próximo daquele que conhecemos hoje.

A chapa úmida de colódio, popularmente chapa de vidro, foi o suporte que mais proporcionou, à época, um registro fiel da realidade do objeto, da pessoa ou da paisagem.

O vidro trazia algumas vantagens essenciais à fotografia: *“... não apresentava problemas com a textura, tinha uma transparência uniforme e era quimicamente inerte”* (Abril 1976: 12). Mas também desvantagens: eram frágeis e pesados, o que limitava, num primeiro momento, a sua locomoção por profissionais.

A partir de 1850, as chapas úmidas de colódio seriam as mais usadas. E ainda passariam por transformações que facilitariam o seu manuseio e também a redução do tempo de exposição: em até cinco segundos.

Paralelamente ao vidro, apareceram outros processos - o ambrótipo e o ferrótipo⁷ -, por exemplo, que não tiveram muito sucesso.

⁵ Benjamin, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 165-196 (Obras Escolhidas, v. 1).

⁶ Sem esquecer de Hippolyte Bayard (1801-87), por volta de 1840, como frisa Frizot, que também criou um processo direto de obtenção de imagens através da câmara escura. Um papel com sais de prata seria a base para a impressão da imagem também única.

⁷ O ambrótipo é um processo fotográfico análogo à chapa úmida de colódio com a diferença que traz um tecido escuro no fundo do suporte. Do contato entre o vidro e o tecido forma-se a imagem positiva. O ferrótipo também é um processo fotográfico posterior ao ambrótipo e semelhante à chapa úmida de colódio, contudo ao fundo, coloca-se uma chapa de metal escuro (preto ou marrom). Daí, forma-se uma imagem positiva. Ambos processos eram mais baratos e rápidos do que o daguerreótipo, mas com qualidade e definição de imagem inferior.

A partir de 1880, a técnica fotográfica passaria, talvez, pela maior transformação da sua história: o aperfeiçoamento da emulsão à base de gelatina, que poderia ser aplicada em qualquer suporte, como por exemplo, o acetato de celulose - a matéria básica dos filmes secos em rolo - que impuseram o fim, a médio prazo, dos pesados e frágeis vidros.

Além disso, George Eastman (1854-1932), um cidadão de Rochester/EUA, entusiasta do invento, quando comprou uma câmera sentiu certa dificuldade em operá-la, passando então a investir fortemente em sua tecnologia. O empreendedor pretendia a construção de uma máquina "... *barata, leve e simples de operar*" (Abril 1976: 13). Em 1888, Eastman lançou a primeira câmera que seria usada em larga escala, considerando a demanda da época, pelo homem comum que se tornaria o amador da arte fotográfica.

O *slogan* que traduziu a filosofia do empresário - "*You press the button, We do the rest*"⁸, acompanha a Kodak, empresa fotográfica então fundada, até os dias atuais.

Desta forma, as pessoas comuns lançaram-se ao mundo da reprodução técnica da "realidade"⁹. A fotografia começaria uma nova era: a sua popularização e, simultaneamente, a crença na sua objetividade

10.

⁸ "Você aperta o botão, nós fazemos o resto".

⁹ O gênero retrato no formato daguerreótipo foi bastante requisitado entre os anos de 1840 e 1860, depois caiu em desuso. Faz-se alusão às atuais fotografias "polaroid", uma vez que são únicas e as imagens desaparecem em no máximo cinco anos, o que as tornam menos atraente mesmo ao fotógrafo amador pouco esclarecido.

¹⁰ Atualmente, fim do século XX, estamos passando por uma verdadeira revolução tecnológica, especificamente na área da informática. A era digital anuncia uma imagem fotográfica composta por *pixels* e não mais por cristais de prata. A revolução química na fotografia, de quase duzentos anos atrás, está fadado a pertencer aos processos fotográficos alternativos - os daguerreótipos, os cianótipos, as goma-arábicas, os platinuns, etc. Entre estas opções técnicas outrora muito manipuladas, destaca-se a *câmera do buraco da agulha: o pinhole*, que reproduz em seu formato a câmera obscura e quebra, de certa forma, com o determinismo tecnológico imposto pelos aparelhos fotográficos. Nos últimos anos, encontramos fotógrafos usando o pinhole e produzindo imagens com latas, caixas e/ou qualquer outro suporte vedado. Acerca do assunto consultar: Monforte, Luiz Guimarães. Fotografia Pensante. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1997.

1.2. Os usos sociais da fotografia - do retrato à fotografia documental ¹¹

Após a divulgação pública da daguerreotipia, não tardou a crescente manipulação do evento não só pelos conhecedores do processo, mas também por pintores que previram a possibilidade de expansão na nova área.

“Muchos de esos primeros fotógrafos salían de un ambiente que suele conocerse bajo el nombre de bohemia; pintores que no habían conseguido crearse una reputación, literatos que más o menos sobrevivían escribiendo artículos de ocasión, miniaturistas y grabadores arruinados por la nueva invención, en suma, todo tipo de talentos regulares y mediocres que, en su mayoría, no habían podido abrirse paso, se inclinaron hacia el nuevo oficio que les prometía una subsistencia mejor” ¹²

(Freund 1976: 36).

Paris tomou-se a capital mundial do *portrait*. Na “cidade luz”, inúmeros *ateliers* fotográficos foram abertos para atender a demanda, inicialmente, da burguesia emergente, representante e responsável pelo franco desenvolvimento econômico e conseqüente movimento na estrutura social das sociedades francesa e inglesa, por exemplo.

Observa-se que paralelamente ao desenvolvimento industrial, da técnica e das ciências, iniciou-se uma ebulição, imperceptível originalmente, nas relações sociais, como também na forma de representar a pessoa e a natureza na sociedade e no mundo.

A imaginação do pintor já não seria a melhor matéria prima na arte dos retratos, apesar da analogia à pintura, num primeiro momento. A pessoa passaria a posar ao lado de objetos estáticos colocados propositalmente num cenário construído e frente a uma grande câmera fotográfica capaz de registrar toda a “realidade” ali exposta.

¹¹ As informações que seguem foram sintetizadas a partir de *portfolios* de fotógrafos da época, bem como da bibliografia histórica.

¹² *“Muitos destes primeiros fotógrafos saíam de um ambiente boêmio; pintores que não haviam conseguido criar uma reputação, escritores que fragilmente sobreviviam escrevendo artigos esporádicos, pequenos gravuristas arruinados pela nova invenção, enfim, todos os tipos de talentos regulares e mediocres que, em sua maioria, não haviam progredido, se inclinaram ao novo ofício que lhes prometia uma subsistência melhor”* (tradução livre).

Assim, os *portraits* proliferaram-se por toda extensão urbana das capitais europeias e mais tarde nas principais cidades mais distantes do além-mar. Os cidadãos, ainda anônimos, procuravam o fotógrafo, profissional recém-criado, ou o retratista, popularmente conhecido, não só porque o objeto fotografia era mais acessível monetariamente, mas porque no daguerreótipo estaria gravada a sua imagem.

Posteriormente, aquela chapa de cobre sensibilizada e revelada, poderia receber um *passee-partout* com um fino fio de ouro e também poderia ser colocado numa pequena caixa forrada por um tecido nobre. O daguerreótipo representaria, ao mesmo tempo, uma jóia e também certo *status* econômico, que significava a médio prazo um movimento na estrutura social.

Num primeiro momento, os *portraits* eram produzidos em estúdios internos nas oficinas de fotografia. Os cenários eram compostos basicamente por fundos de uma única cor cuja função criava uma sensação infinita entre a pessoa e a parede. Os objetos, como por exemplo, colunas, cadeiras e mesas eram dispostos no espaço não só para driblar o tempo de exposição da chapa sensível, mas, aliados as vestes e adereços pessoais, colaboravam na representação explícita dos valores sociais e políticos do retratado, além de criar uma atmosfera singular em cada um.

Famílias inteiras, indivíduos sozinhos, amigos inseparáveis, homens de negócios, prostitutas, artistas famosos, postavam-se em frente ao equipamento fotográfico, limitador dos seus movimentos. Até então, em tomo de 1850, as pesadas câmeras e os suportes emulsionados, a mecânica e a química, não proporcionavam liberdade de ação ao retratado.

"Pour les premiers photographes, la lenteur du temps de pose obligeait le sujet à l'immobilité forcée sous peine de flou" ¹³(Ripoll & Roux 1995: 8).

As fotografias trazem imagens de pessoas sérias, compenetradas e carrancudas: não que realmente fossem, nunca poderemos saber, mas é certo que, elas não conseguiam segurar o sorriso por muitos segundos. Caso tentassem e não fossem bem sucedidas, o movimento dos lábios seria registrado no suporte emulsionado. Este movimento, devido ao longo tempo de exposição, revelaria um borrão, isto é, um aspecto provavelmente indesejado àquele que pretendia um registro fiel e acabado da sua imagem. Exceção deve ser feita ao ambrótipo *Smiling Man* (1860) de um fotógrafo norte-americano desconhecido que captou um

¹³ *"Para as primeiras fotografias, a lentidão do tempo da pose obrigava o sujeito à uma imobilidade forçada sob pena de imprecisão (ou de desfoque)"* (tradução livre).

negro sorridente e os braços flexionados que intuíam um gesto de alguma dança ¹⁴. Este foi um caso especial, já que o homem negro, na época, escravo ou ex-escravo, fazia parte do segmento marginal da sociedade norte-americana. Portanto, deduzimos que não estava interessado em mostrar e/ou representar certos valores impostos por uma elite branca e racista.

Em muitos *portraits*, as pessoas não olhavam diretamente para a objetiva/lente, dispositivo ótico. Os olhos aparecem fechados quando numa situação apropriada ou a cabeça abaixada levava o olhar ao chão a fim de marcar um desencontro entre a máquina e o retratado. Mas podemos insinuar que o possível movimento dos olhos também determinou muitos registros.

“O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, (...)”

(Benjamin 1986: 96).

Assim, o rosto humano foi o principal tema das primeiras fotografias. A “aura”, o que se deseja transmitir, seria então eternizada no objeto fotográfico.

À luz como elemento essencial à fotografia, independente da câmera, objetiva e suporte sensível, também foi um fator limitador nos primeiros tempos.

Os fotógrafos procuravam instalações nos andares superiores dos edifícios como uma forma de aproveitar a luminosidade natural do dia, já que representava a única fonte de iluminação. Portanto, as janelas eram obrigatórias nos estúdios. Por vezes, podemos analisar o percurso da luz nas fotografias. Quando esta é frontal, todo o primeiro plano tende a aparecer nítido, uma vez que a intensidade da luz foi bem distribuída no cenário a ser fotografado. Quando lateral, a luz incidente era mais forte em um dos lados. Então, formava-se uma zona de contraste: claro e escuro. Mas pode-se privilegiar uma das intensidades, fazendo-se a leitura da área de superexposição e/ou de subexposição. Há ainda a possibilidade de uma leitura média da luminosidade, quando não se quer os extremos assinalados. Neste caso, o fotógrafo deveria decidir-se segundo a proposta/intenção do retrato.

Julia Margareth Cameron (1815-1879), fotógrafa inglesa, dedicou-se à arte de retratar. Levava tanto pessoas famosas como anônimas ao seu estúdio, um ex-galinheiro ¹⁵. Numa das imagens (1867) traz

¹⁴ A fotografia *Smiling Man* foi publicada em NAEF, Weston. The J. Paul Getty Museum Handbook of the photographs collection. California: J. Paul Getty Museum, 1995, p. 45.

¹⁵ “Levava-os um a um a seu estúdio, um antigo galinheiro, onde sentavam e sofriam sob o calor de uma clarabóia até que ela obtivesse os resultados pretendidos” (Szarkowski 1999: 30).

Thomas Carlyle ¹⁶. A fotografia apresenta uma zona de subexposição, o que tendeu a comprometer os detalhes faciais do escritor. Entretanto, não significa um erro de leitura da intensidade da luz, mas, provavelmente uma coerência com a pessoa/personalidade retratada.

Podemos observar várias luminosidades, isto é, diferentes formas de registrar a intensidade da luz, no percurso da história visual da fotografia, no retrato em particular.

Na arte de retratar, recuperamos Gaspard Félix Toumarchon Nadar (1820-1910), ou somente Nadar, como ficou conhecido ao longo da História da Fotografia. Nadar fez parte da elite cultural parisiense e logo que tomou conhecimento do evento fotográfico resolveu dedicar-se ao mais novo ofício. Entretanto, longe de apenas registrar uma imagem sobre o vidro, suporte usado a partir de 1850, elabora toda uma reflexão a respeito da face humana. Para o fotógrafo, o retrato deveria trazer não só a beleza externa, mas principalmente a expressão interna de cada um - a expressão verdadeira escondida no inconsciente -, o que particularizaria cada retrato e ao mesmo tempo adicionaria certo teor "artístico" e "psicológico" à fotografia.

"A fotografia se apossa de todo o poder de comunicação do rosto para criar este objeto paradoxal, inanimado e vivo ao mesmo tempo: o retrato fotográfico" (Kubrusly 1983: 36).

Neste caso, a imagem ultrapassaria a ideia/limite do registro fotográfico: a realidade. E ainda reclamava o espaço da "criação" do fotógrafo, o que nem sempre agradaria o retratado. À medida que o retrato popularizava-se, a forma estética tendia a adequar-se ao gosto desejado, que na maioria das vezes, não corresponderia aos objetivos do "artista fotógrafo". Como duas vias contrárias, o retratado ansiava por uma imagem que contemplasse os seus desejos e os seus valores sociais, enquanto o fotógrafo pretendia desenvolver a sua arte fotográfica.

Nadar pertenceu a primeira geração de fotógrafos que tentou elevar a fotografia ao patamar da arte. O objetivo era trabalhar a técnica artisticamente e não apenas reproduzi-la como fez inúmeros outros profissionais.

Estes fotógrafos, de certa forma, tentaram industrializar e popularizar a técnica fotográfica com a *carte de visite* criada por Adolphe Eugène Disderi (1819-1889).

A *carte de visite* ¹⁷ foi um *portrait* comercial cuja técnica - uma câmera com diversas objetivas - registrava várias poses sobre o mesmo suporte sensível. Esta técnica padronizou o retrato e barateou o

¹⁶ Thomas Carlyle (Naef 1995: 73).

custo da fotografia, tomando-a assim mais acessível. A imagem passou a ter um tratamento mais direto e menos criativo.

A partir daí, colocou-se a discussão acerca da fotografia enquanto arte. O tema abordado durante os séculos XIX e parte do XX encontrou defensores, opositores e ainda aqueles que esqueceram propositalmente a problemática - a fotografia é arte? ¹⁸ -, como forma de torná-la menos expressiva em virtude da simultaneidade do desenvolvimento tecnológico e da criatividade.

Paralelamente à discussão e aos limites impostos pelos dispositivos fotográficos, o fotógrafo não se encerrou nos estúdios. O interesse pelas ruas, os ambientes naturais e os acontecimentos sociais, que envolviam o homem, passaram a mover o impulso cada vez mais intenso daquele profissional ávido por registrar tudo.

O homem europeu, à época, alcançava também territórios americanos já conquistados, mas ainda desconhecidos. A visualidade da fauna, da flora e dos povos nativos havia sido, desde o início do século XVI, construída a partir dos relatos escritos e orais dos viajantes, aventureiros e oficiais das colônias. Muitos desenhistas acompanharam as expedições às novas terras, contudo, notamos que o indígena, por exemplo, foi descrito visualmente a partir de características físicas próprias ao cidadão europeu, portanto muito distante da realidade.

O Novo Mundo por muito tempo foi representado a partir do Velho Mundo. O que não correspondia às culturas contactadas, o que legitimava assim o domínio do conquistador/colonizador. Ao mesmo tempo, na Europa, as ruas dos centros urbanos já eram temas literários daqueles que viviam as passagens, as galerias, as praças, os jardins, os parques, os *boulevards*, o cotidiano urbano próprio das cidades desenvolvidas econômica e culturalmente.

A partir da segunda metade do século XIX, por volta de 1850, tanto as ruas das capitais européias quanto as do Novo Mundo e também em outros continentes tais como a África e a Ásia, transformaram-se rapidamente em objetos temáticos dos negativos em vidro.

O fotógrafo à medida que testemunhava o avanço técnico da fotografia, muitas vezes contribuindo diretamente com a técnica, lançava mão deste aparato para registrar um mundo que movia-se em velocidade equivalente.

¹⁷ A *carte de visite* no século XIX funcionou como um cartão de apresentação. No verso da fotografia, isto é, do *portrait*, vinham impressos o nome, o endereço e a profissão do retratado.

¹⁸ Por um longo tempo, capaz de lançar sementes no século XX, a fotografia em sua vertente "Retrato" foi considerada uma prima pobre da pintura. Enquanto esteve associada ao Pictorialismo, a fotografia encontrou resistência não só na sociedade, mas também obstáculos na própria forma de desenvolver-se enquanto uma linguagem específica e artística.

Com os daguerreótipos, as pessoas não apareciam nas ruas, isto é, como a exposição era longa, tudo que se movesse desaparecia no tempo e no espaço. Só com o aperfeiçoamento do suporte sensível e do dispositivo fotográfico¹⁹ foi possível registrar as cenas fugazes, os acasos, os momentos inesperados, o próprio movimento²⁰ e, enfim, compor com o cenário urbano - o homem na cidade e também nas paisagens naturais.

A partir das chapas úmidas de colódio em suporte de vidro encontramos uma rica iconografia fotográfica.

O retrato fotográfico, entre muitos significados, representou o emolduramento dos valores da família, seja no estúdio ou no próprio ambiente do retratado: a casa. Quando o fotógrafo saiu às ruas, não eram mais esses valores que estavam em jogo, ao contrário, a fotografia desvendou outras conjunções sociais que forçaram o próprio homem a outros posicionamentos. Ao mesmo tempo, como algo intrínseco, a fotografia foi sendo definida ao longo do seu percurso histórico, isto é, segundo os usos e as funções que o homem lhe atribuiu. A dimensão da imagem fotográfica será então alargada superando até mesmo os limites impostos pela própria técnica.

O fotógrafo ganha as ruas e o mundo, e o retrato deixa de ter um exclusivo caráter psicológico para captar um iminente sentido sociológico.

O fotógrafo responderá aos desejos pelo diferente e distante, descoberta do exótico, pela necessidade de representar as características comuns, coletivas e culturais relativas aos grupos urbanos, populações rurais e comunidades nunca vistas antes. O cotidiano das grandes cidades e o estranho passariam a ser o assunto/tema, condição *sine qua non*, dos futuros “ensaios fotográficos”.

A fotografia estaria há um passo daquilo que se chamou por “fotografia documental”, isto é, um documento visual como prova do acontecido, do “estive lá”, por exemplo, um registro das incursões em áreas desconhecidas, que ganharia vulto quando publicado e visto por inúmeras pessoas.

A fotografia documental foi um desdobramento quase natural da técnica fotográfica, pois já havia interesse em “documentar” cenas e situações pouco exploradas pela pintura, como por exemplo, o corpo humano nas pesquisas e experiências científicas.

¹⁹ Atualmente é possível expor o negativo à luz em até oito milionésimos de segundos, isto é, um segundo dividido por oito mil. Tempo este impensável no século XIX.

²⁰ Eadweard J. Muybridge (1830-1904) e Étienne-Jules Marey (1830-1904) foram os precursores dos estudos do movimento na fotografia. No século XX, Jacques-Henri Lartigue (1894-1986) impressionado com a fotografia registrou inúmeras cenas explorando os efeitos borrado e congelado do movimento.

Contudo, o “fotojornalismo”²¹ antecede a fotografia documental. A representação visual da realidade, dos eventos contemporâneos, funcionou como uma semente aos fotógrafos que revelavam certo compromisso e consciência das prioridades sociais e políticas na estrutura das sociedades.

A fotografia documental e/ou documentação social, uma outra denominação, foi sendo definida sob a intenção de evidenciar problemas e conflitos sociais existentes principalmente nas sociedades urbanas, traduzido num certo humanismo e só possível devido à cumplicidade estabelecida entre o fotógrafo e o fotografado, marcando ainda, o vínculo do fotógrafo após a publicação da imagem.

“Fotógrafos com preocupações sociais acreditam que sua obra é capaz de transmitir-nos, de alguma forma, um significado mais sólido e de revelar-nos a verdade” (Sontag 1983: 102).

A imprensa escrita passou a ter um papel fundamental no processo de divulgação e publicação dos inúmeros ensaios na área da fotografia documental no século XX, uma vez que anteriormente as notícias dos jornais e das revistas não eram ilustradas com imagens fotográficas. A miséria e a pobreza dos grandes centros urbanos passaram a ser vistas por um público ilimitado.

Tanto o fotojornalismo quanto a fotografia documental revelam um momento histórico, entretanto, desde sempre, os profissionais procuraram construir uma visualidade singular dos fatos explícitos e não apenas um registro pelo registro.

Nesta extensa categoria, encontramos desde retratos ao ar livre, imagens de construções urbanas, como o *Palácio de Cristal* em Londres, até o exotismo da cultura egípcia: o sempre fascinante Egito com suas pirâmides. No Oriente Médio, as ruínas em Jerusalém, a terra religiosa e sagrada, e a distante China, no outro lado do mundo.

Alguns fotógrafos além de captarem o que a realidade mostrava, também aventuraram-se na criação de situações fictícias em ambientes urbanos com personagens dirigidos como num drama teatral. Este gênero fotográfico foge à denominação “documental”, que pretendia registrar os distantes movimentos humanos sem qualquer intervenção do fotógrafo. Contudo, fez-se presente ao longo da história da fotografia.

No sentido do documento visual, a fotografia trouxe às pessoas imagens nunca vistas antes. O registro da morte nas guerras, por exemplo, a Secessão nos Estados Unidos por Timothy O'Sullivan (1840-82), teve uma repercussão social totalmente incomum, pois as pessoas não estavam habituadas às tais

²¹ O registro da “Guerra Civil” nos Estados Unidos por Alexander Gardner (1821-1882) marcou definitivamente o formato “fotojornalismo”.

imagens. A morte nos campos de batalha era comentada, mas não observada. A morte era contruída imaginariamente, criando a sensação de muito longe, quase que irreal. Quando a fotografia tomou este tipo de “dor humana” visível, colocou-se o questionamento acerca da validade destes atos nefastos - a guerra ou a morte que ela gerava.

Por outro lado, as distantes paisagens naturais, os *landscapes* à luz de Ansel Adams, já seduziam as pessoas no século XIX. Carleton E. Watkins (1829-1916) lançou-se no oeste americano em busca “... das montanhas colossais, das árvores gigantescas, dos imensos desertos...” (Chagas 1999: 4), contrariando a idéia de que toda essa natureza exuberante não passava de conversa de aventureiro.

O homem atingia cada vez mais territórios desconhecidos. O fotógrafo passaria a registrar tais momentos vistos como marcas do progresso.

Nota-se que a técnica fotográfica correspondia aos questionamentos políticos, econômicos e sociais da época. À medida que ganhava visibilidade, a fotografia passa a ser mais requisitada, estabelecendo um diálogo mais complexo com a própria sociedade em questão. As imagens fotográficas passaram a trazer às vistas da população um conteúdo social anteriormente só imaginado. Com esta nova construção visual e a crença de que a fotografia é o registro do real, o homem passaria, mesmo que tardiamente, a discutir o sentido evolutivo que conduzia até então toda uma forma de viver e pensar.

Nesta aresta dois fotógrafos norte-americanos, cada um em seu tempo, colocaram com máxima transparência os problemas sociais produzidos por uma sociedade com um espírito marcadamente industrial.

Jacob A. Riis (1849-1914), mesmo tendo usado poucas vezes a fotografia como acessório na sua atividade de reformador social, fez um forte trabalho fotográfico capaz de captar as contradições e a sordidez de *New York City*. Em o *Esconderijo de Bandidos* (1888), podemos ler as condições habitacionais e a aparente apatia humana que reinavam naquela cidade.

Riis parece ter fotografado pouco e esteve longe dos interesses artísticos dos outros fotógrafos, mas construiu uma obra rica não só em conteúdos sociais (o homem foi o seu objeto fotográfico privilegiado - crianças e mulheres podem ser vistos nos cortiços e becos da cidade - expressando assim, através das imagens as difíceis condições sociais e econômicas, bem como a desolação humana), como também estéticos. Vale lembrar que a invenção do *flash* à pólvora proporcionou a ele a possibilidade de trabalhar com o “elemento surpresa”, isto é, o fotógrafo não limitou-se a registrar cenas estáticas e arranjadas previamente.

Lewis W. Hine (1874-1940) manteve durante toda a sua atuação como fotógrafo o olhar voltado à classe trabalhadora composta naqueles amargos anos por crianças, jovens, imigrantes e adultos que sobreviviam num regime trabalhista e industrial de total exploração.

A formação sociológica e sua própria história de vida contribuiu com o tema: o homem, material favorito e lapidado segundo um rigor estético, fez com que Hine não renunciasse às suas convicções artísticas. Para ele, fotografar era “... *melhorar a sensibilidade estética...*” (Rosenblum 1992: 3) ²².

Ao longo da sua carreira, realizou inúmeros ensaios fotográficos que por vezes foram criticados como “explorativos e sentimentais”, mas Hine acreditava que com esta fórmula poderia contribuir com possíveis melhorias às condições dos trabalhadores.

“Ce genre d’approche distanciée n’aurait guère satisfait Hine, que recherchait des individus particulièrement touchants pour exprimer ses convictions sociales” (Rosenblum 1992:5) ²³.

Hine lançou mão não só do aparelho fotográfico como um instrumento revelador das injustiças sociais, mas também do instrumental sociológico - teoria e metodologia - para realizar inúmeras entrevistas que contextualizavam as imagens captadas. Muitas vezes apresentou as fotografias com textos explicativos.

Lewis W. Hine trabalhou incansavelmente para tornar visível os conflitos sociais produzidos por uma sociedade em desenvolvimento econômico. E desta forma, forjou a “documentação social” na área fotográfica.

Ao contrário dos americanos, Eugène Atget (1857-1927), fotógrafo francês, fez a cidade parisiense o seu campo fotográfico. Concentrou-se em registrar a arquitetura antiga e as ruas. O homem aparece em algumas imagens, mas nunca foi o assunto central do seu trabalho que o manteve preocupado em captar os movimentos das velhas edificações em Paris.

“Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades; (...)” (Benjamin 1986: 101).

Com um equipamento bastante pesado percorreu incansavelmente as ruas parisienses até chegar aos subúrbios da cidade. As paisagens urbanas passaram a ser registradas sob um ângulo aberto e distante, contrariando a atmosfera particular, familiar e intimista dos retratos, revelando assim um cenário coletivo e insípido.

²² “... *qu’ améliorer leur sensibilité esthétique...*”. Rosenblum, Walter; Rosenblum, Naomi. Lewis W. Hine et la Photographie Sociale. In: Lewis W. Hine. Paris: Centre Nationale de la Photographie, 1992. (Photo Poche, v. 50).

²³ “Este gênero de aproximação distanciada não satisfazia Hine, que buscava nos indivíduos particularmente comoventes uma forma para expressar as suas convicções sociais” (tradução livre). Obra citada.

Esquinas, fachadas externas e internas, pessoas escondidas atrás das janelas, gatos e cachorros (a fauna urbana), antigos cartazes, jardins e parques arborizados, quartos, vielas, becos, mercados, detalhes da arquitetura urbana, vendedores ambulantes e inúmeras vitrinas formam a rica iconografia de Atget, que passou a ser publicada, exposta e divulgada à um público maior a partir da aquisição da sua obra por Berenice Abbott, fotógrafa americana que estudou em Paris nos anos vinte.

As fotos de Atget revelam um lado subjetivo, um olhar singular sobre a cidade e também uma técnica fotográfica bastante aprimorada. Entretanto, não foi reconhecido em vida e chegou até a ser ignorado pelos amigos de profissão que dedicavam-se a um trabalho fotográfico com preocupações artísticas, e também porque Atget registrava comercialmente imagens a pedido de pintores para serem retrabalhadas a posteriori.

“Outros profissionais preocupavam-se com a descrição de fatos específicos (documentação) ou com a exploração de suas habilidades pessoais (expressão das próprias idéias). Atget, porém, abarcou e transcendeu ambas as abordagens ao tentar compreender e interpretar, em termos visuais, uma tradição complexa, antiga e viva” (Szarkowski 1999: 64).

Assim, Eugène Atget foi considerado um precursor do surrealismo, quando da publicação de algumas imagens em 1926 (*La Révolution Surréaliste*), visto o caráter documental que tornava visível e elucidativo as características e os motivos fotografados, mas contudo pouco notados pela sociedade. Os surrealistas encontraram em Atget o aspecto “fantasmagórico” preservado e consagrado por aquele movimento estético (Atget 1984).

Contemporâneo de Hine e Atget, Alfred Stieglitz (1864-1946) pretendeu nos três distintos momentos de seu trabalho autoral elevar a fotografia ao *status* de arte, sem colocá-la em oposição às outras manifestações da área. A fotografia para Stieglitz era mais um meio a disposição das artes.

Stieglitz fundou com outros fotógrafos, entre eles E. Steichen e A. Langdon, o *Photo Secession*, um movimento fotográfico que pretendeu o desenvolvimento da expressão e da percepção do próprio artista, no caso o fotógrafo, tendo a fotografia como meio e técnica. Aliás, foram os aspectos funcional e científico da fotografia que despertaram o interesse deste americano que estudou em Berlim/Alemanha.

Com as inúmeras experiências, o fotógrafo Stieglitz tentou ultrapassar os limites técnicos impostos até então, apesar de ter sido bastante influenciado por valores estéticos herdados da pintura acadêmica. A primeira grande fase revela uma fotografia mais convencional e previsível, mas completamente coerente com

a idéia da *straight photography* ²⁴ que pregava a rigidez do controle técnico tendo em vista uma estética fotográfica diferenciada de outras artes.

“... Stieglitz via-se sobretudo como um fotógrafo que desejava transmitir o que via - a sua fotografia idéia”
(Haberer 1998: 679) ²⁵.

A segunda fase foi marcada por retratos e paisagens urbanas, imagens mais documentais e menos pictóricas. Já a terceira, revela um fotógrafo mais autônomo e uma obra mais introspectiva.

Também na área da documentação social, August Sander (1876-1964) dedicou-se exaustivamente a retratar o povo alemão. Sua idéia inicial foi produzir uma verdadeira enciclopédia imagética que resultou na obra *Pessoas do Século XX*.

Com uma abordagem metódica, retratou famílias, amigos, irmãos e trabalhadores entre outros que foram colocados em destaque no primeiro plano da fotografia. O cenário ao fundo, na maioria das imagens desfocado, não era importante, uma vez que influenciado pelas ciências tipológicas, Sander desejou documentar “arquetipos” humanos (físico e social) da Alemanha.

“August Sander reuniu uma série de rostos que em nada ficam a dever à poderosa galeria fisionômica de um Eisenstein ou de um Pudovkin, (...). Sander parte do camponês, do homem ligado à terra, conduz o observador por todas as camadas e profissões, desde os representantes da mais alta civilização até os idiotas” (Benjamin 1986: 103).

Os retratos mostram pessoas que realmente posaram para o fotógrafo. Todos sabiam que estavam à frente de uma câmera fotográfica. É interessante notar que as mãos das pessoas estão sempre ocupadas. Ora estão segurando algum objeto ou a roupa que parece pertencer ao cotidiano do retratado, ora estão fechadas, ou estão atrás do corpo ou cruzadas, enfim, parecem demonstrar alguma preocupação, talvez um incomodo diante do fotógrafo. Ou ainda, podemos lançar a leitura de que eram dirigidas por Sander, pois os objetos, os gestos podem demonstrar algum significado daquele contexto cultural e histórico, além de revelar

²⁴ O conceito *straight photography* foi formulado nos primeiros anos do século XX e significa, a grosso modo, a pureza fotográfica, isto é, a partir dos elementos câmera, lentes, filmes, luz, sombras, linhas, composição, entre outros, todos num momento de completa sintonia podem resultar numa imagem perfeita. Assim, o fotógrafo, segundo o movimento, deveria perseguir tal propósito.

²⁵ Haberer, Lillian. *Alfred Stieglitz*. In: *Fotografia do Século XX*. Museum Ludwig de Colônia. Tradução de Sandra Oliveira. Lisboa: Taschen, 1998, p. 672-81.

certo perfil psíquico e social do cidadão. Com este trabalho fotográfico sistemático, August Sander é constante referência à arte conceitual ²⁶.

Sem o espírito que envolvia os fotógrafos documentais, Henri Cartier-Bresson (1908) iniciou-se na fotografia após uma expedição etnográfica ao México. Mesmo se auto-denominando fotojornalista, sua obra expressa um estilo de reportagem visual pouco convencional.

Bresson desenhou uma carreira fotográfica segundo o próprio “conceito” formulado - **o momento decisivo**: seria uma certa atenção e tensão do fotógrafo com relação aos acontecimentos sutis que eventualmente poderiam, numa fração de segundo, resultar numa composição original e única. Aqui o fotógrafo deveria estar no lugar e hora certa para “captar um momento”, o “acaso”, que expressa a essência de uma situação.

“Para ele isso significa o reconhecimento instantâneo e a organização visual de um evento quando a ação e a emoção atingem o seu momento de máxima intensidade, com o objetivo de revelar o seu significado interior, e não apenas registrar sua ocorrência” (Janson 1996: 434).

Nesta direção, o momento decisivo tem uma relação direta com a realidade, cuja fotografia para Bresson é capaz de reproduzi-la fielmente. Como fotógrafo independente, não só fotografou a França como viajou para inúmeros países em busca deste “momento decisivo”. O homem, nas imagens de Bresson, é o movimento, é o que confere sentido de tempo à paisagem urbana e estática. É um sujeito em ação e em intenção.

Bresson procurou certas analogias visuais entre o homem e o cenário. Foram momentos, quase que acasos, únicos, vistos só pelo fotógrafo que num ato racional e técnico os eternizou.

“Na verdade, não estou nada interessado na fotografia em si. A única coisa que quero é captar uma fração de segundo da realidade” (Mißelbeck 1998: 96) ²⁷.

Atualmente, Henri Cartier-Bresson, considerado uma lenda-viva, dedica-se à pintura, a sua primeira paixão.

²⁶ Mißelbeck, Reinhold. August Sander. In: Fotografia do Século XX. Museum Ludwig de Colônia. Tradução de Sandra Oliveira. Lisboa, PT: Taschen, 1998, p. 566-77.

²⁷ Mißelbeck, Reinhold. Henri Cartier-Bresson. In: Fotografia do século XX. Museum Ludwig de Colônia. Tradução de Sandra Oliveira. Lisboa: Taschen, 1998, p. 94-101.

Do outro lado do Atlântico, Berenice Abbott, Dorothea Lange e Margaret Bourke-White representam a classe de fotógrafas norte-americanas que nos anos 30 fizeram histórias e deixaram marcas.

Abbott (1898-1991) voltou aos Estados Unidos depois de conhecer intensamente a fotografia de Man Ray (1890-1976), com quem trabalhou como assistente, e de Eugène Atget. É redundante escrever que ambos influenciaram o desenvolvimento posterior da fotografia que realizou. Mas a estada em Paris, foi o norte do olhar dirigido à cidade de *New York* e ao país como um todo. O que antes não representava nada ou quase nada, passou a constituir material que a destacaria no campo fotográfico. As referências e os parâmetros visuais (os ângulos das casas, das esquinas e das ruas em Atget e o experimentalismo de Ray) foram decisivos à construção da sua obra.

Dorothea Lange (1895-1965) foi uma das fotógrafas, junto a Lewis W. Hine, que usou o instrumental fotográfico como denúncia, tendo desenvolvido uma documentação visual extremamente comprometida com a vida social.

Durante a Grande Depressão, foi motivada a tomar público, por meio das fotografias, a crise social que agravava-se: desempregados e desalojados vivendo miseravelmente nas ruas de São Francisco/EUA.

Como fotógrafa do *Farm Security Administration (FSA)*, mais uma vez, fotografou o estado lastimável das populações rurais, na maioria migrantes, no oeste americano.

O trabalho de Lange não só foi considerado brilhante, valendo-lhe o reconhecimento de documentarista social, como foi essencial para as mudanças governamentais empreendidas a partir daquela época.

“Não tocar! Não perturbo o que fotografo, não me intrometo e não faço arranjos”

(Thielemann 1988: 370) ²⁸.

Lange produziu uma obra engajada sem limitar a estética, a composição, os elementos da linguagem fotográfica e fez um excelente uso da luz.

²⁸ Thielemann, Marianne Bieger. *Dorothea Lange*. In: *Fotografia do Século XX*. Museum Ludwig de Colónia. Tradução de Sandra Oliveira. Lisboa: Taschen, 1998, p. 370-73.

Margaret Bourke-White (1904-1971) desenvolveu um trabalho em fotojornalismo com um outro enfoque visual: uma construção plástica a partir de elementos da linguagem fotográfica que causaram impacto e detonaram uma pluralidade de significados e analogias, bem como atestaram toda a sua originalidade que imprimiu, a seu modo, uma nova forma imagética na revista *Life* ²⁹.

Na *Life*, fez grandes fotorreportagens registrando as condições de vida de trabalhadores e revolucionários em países do Terceiro Mundo, além de ser a primeira mulher a trabalhar como fotógrafa de guerra na Segunda Grande Guerra Mundial. Assim, deixou em segundo plano a fotografia industrial com a qual iniciou-se na profissão.

Com uma forma de documentar mais livre, dois momentos distintos são observados na obra fotográfica de Robert Frank (1924): o primeiro na Europa - Suíça, onde nasceu, França e Inglaterra, quando abusou do grafismo registrando formas que assemelham-se ao pictorialismo, sem no entanto excluir o homem que já estava presente no seu trabalho; o segundo, nos EUA, para onde mudou-se na década de 50: ali, sua condição de imigrante e estrangeiro acabou por determinar seu olhar, transformando os marginais da sociedade norte-americana em protagonistas essenciais das suas fotografias originais e criativas.

Na fase americana, o homem foi a figura central das imagens. Os gestos, os objetos, as formas e o contexto, quase sempre urbano, foram trabalhados com a perspectiva transparente em desvendar as contradições sociais de um país oficialmente próspero.

“Frank postulou que seria vantajoso levar a sério aquilo que o povo levava a sério”

(Szarkowski 1999: 176).

O exotismo da cultura material americana foi registrada com intensidade por Frank, bem com as mensagens publicitárias nos *outdoors* que já estavam espalhados pelos quatro cantos do país. A palavra escrita sob a ferramenta do *marketing*, que recém definia-se, aparece com intensidade nas imagens, marcando força e revelando intenções. Mesmo os pequenos cartazes, sem nenhuma figuração, colocados em carros, por exemplo, são sinônimos de idéias e ideais transmitidos ao homem norte-americano e captados pelas lentes do fotógrafo.

²⁹ No Brasil, os repórteres fotográficos tinham a *Life* como referência. Jean Manzon, José Medeiros, Carlos, Peter Scheier, Pierre Verger, Marcel Gautherot, Flávio Damm, Luciano Carneiro, Orlando Machado, Benedito Duarte entre outros fotografaram para a extinta revista *O CRUZEIRO*, nas décadas de 40 e 50, e exploraram a singularidade estética lançada pela revista norte-americana.

Entre 1955 e 56, Robert Frank percorreu os Estados Unidos registrando as fotografias que exibiriam o perfil e os valores sociais do cidadão, e que foram publicadas no livro *The Americans*, alguns anos depois.

The Americans trouxe o espírito *outsider* de Frank que, em companhia do amigo Jack Kerouac, cruzou as estradas do país. Enquanto ele fotografava, Kerouac escrevia e coletava material para o livro *On The Road*, também publicado ³⁰.

The Americans foi um marco na história fotográfica de Frank e dos Estados Unidos. Mais uma vez, o fotógrafo mostrou a sua preocupação social registrando e criando imagens que destruíam as máscaras da prosperidade, os lugares sagrados em oposição aos profanos, a riqueza e a miséria convivendo concomitantemente, a discriminação do negro, o patriotismo simbolizado pela bandeira do país, enfim, as contradições daquela nação sob ângulos ousados, planos desfocados e longos tempos de exposições que resultariam numa forte granulação, definindo assim a atmosfera dos ambientes registrados.

Em *The Americans*, a imagem do americano pode ser observada no papel sensibilizado, mas o trabalho de Robert Frank não se assemelha ao de August Sander. Frank não pretendeu realizar qualquer tipologia humana, ao contrário, com muita sutileza, traduziu em fotografias a comunicação entre as pessoas sob diferentes aspectos. Mais uma vez, o fotógrafo registrou a estreita relação entre a imagem e a palavra, colocados nas mensagens publicitárias governamentais e/ou comerciais espalhadas pelas rodovias, avenidas e ruas.

Há ainda uma terceira fase, onde Frank realizou um trabalho mais experimental, com manipulações dos negativos onde inseriu letras, palavras e frases.

Sem dúvida, Robert Frank elaborou uma certa documentação social, tendo associado a palavra à imagem construindo assim um trabalho fotográfico para além da estética.

Quase em oposição aos propósitos da documentação social, Diane Arbus (1923-1971) que nasceu, cresceu, trabalhou, fotografou e viveu em *Manhattan/NYC*, encontrou na ilha o tema que marcou a sua produção fotográfica: retratos em médio formato de pessoas comuns e não reverenciadas pela sociedade.

"Sua obra afastou-se das principais preocupações da geração anterior, valorizando a precisão psicológica acima da formal, o particular acima do social, ..." (Szarkowski 1999: 206).

³⁰ Durante algum tempo, os trabalhos de ambos não foram compreendidos, o que levou os autores a receberem o rótulo de alienados (Sontag 1983).

Durante a década de 60, Arbus buscou construir os *portraits*, estabelecendo respeito e confiança com aqueles “personagens anônimos”. A relação entre a fotógrafa e os fotografados foi de total cumplicidade, condição essencial ao desenvolvimento e força do ensaio fotográfico.

As pessoas posaram em suas casas, salões de dança, parques, hotéis e campos de nudismo, sempre voltadas para a câmera da fotógrafa, isto é, para Arbus, como num processo contínuo de construção da imagem e, ao mesmo tempo, de auto-revelação. As pessoas jamais foram identificadas por seus nomes, que foram substituídos por legendas que revelam o momento e/ou algum objeto/roupa especial, e também a referência aos locais onde foram fotografados.

A *Aperture Fondation*³¹ publicou *Diane Arbus: An Aperture Monograph* em 1972. Este conjunto de fotografias não se constitui enquanto uma documentação social, mas também não o deixa de ser, uma vez que a fotógrafa captou imagens de atores sociais elucidando, direta ou indiretamente, algum aspecto individual (psicológico) e social daquela sociedade.

“... a exposição de Arbus exhibia monstros variados ou casos extremos - quase todos feios; usando roupas grotescas e que em nada os favoreciam; em ambientes desinteressantes e sombrios - que se detiveram para posar e, muitas vezes, para encarar diretamente e confidencialmente o espectador” (Sontag 1983: 33).

Para a História da Fotografia, Arbus criou com autenticidade esses retratos que deram voz ao “indivíduo” e marcam a busca de uma suposta “verdade interior” (Dubois 1994: 37).

No Brasil, encontramos alguns pioneiros da fotografia espalhados pelas principais cidades: São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Porto Alegre. Entre eles, destacamos: Marc Ferrez, Militão Augusto de Azevedo, Guilherme Gaensly, Vincenzo Pastore, Augusto Malta e Hildegard Rosenthal. Estes fotógrafos basicamente dividiam o ofício entre os retratos que comporiam os álbuns de família e as vistas e panorâmicas urbanas para a impressão de cartões-postais. Alguns registraram oficialmente a expansão da cidade, enquanto outros captavam as imagens das principais praças, jardins, avenidas e também as pessoas³².

³¹ A *Aperture Fondation* é uma fundação norte-americana que se dedica a difusão da arte fotográfica. Nos formatos: revistas, livros e exposições, a fotografia e os fotógrafos constituem a matéria prima do trabalho.

³² Infelizmente no Brasil, há pouco interesse em publicar livros de fotografias, como também das artes plásticas em geral, o que faz com que muitos fotógrafos brasileiros permaneçam quase desconhecidos. Por exemplo, o fotógrafo de maior visibilidade internacional é Sebastião Salgado que trilhou a sua carreira no exterior. Recentemente, foram publicadas as obras: Retratos de Crianças do Êxodo e Êxodos, que trazem o conteúdo - imigrantes, refugiados e crianças. Atualmente, as editoras demonstram alguma preocupação, contudo parece ser ainda pouco expressiva.

Na obra de Pastori (1865-1918), é nítida a preocupação com o homem da cidade que quase sempre ocupa o negativo inteiro, revelando a aproximação e cumplicidade do fotógrafo. Em Rosenthal (1913-90), nos anos 40, o homem faz parte do cenário urbano, o movimento dos trabalhadores e transeuntes já imprimiam a dinâmica da capital paulistana ³³.

“Embora num certo sentido a câmara efetivamente capte a realidade e faça mais do que apenas interpretá-la, a fotografia constitui uma interpretação do mundo, da mesma maneira que a pintura ou o desenho” (Sontag 1983: 7).

Nos anos 70, vamos encontrar Sebastião Salgado.

Sebastião Salgado (1944) é, talvez, o fotógrafo brasileiro de maior destaque internacional. Trabalhando há mais de vinte anos em reportagens fotográficas e ensaios autorais, tem o “homem e suas condições de vida” como matéria prima e tema fundamental.

O trabalho fotográfico, sob este viés, tem por objetivo a tentativa de provocar e lançar certa discussão à sociedade, bem como compreender todo o processo que levou o homem às guerras, à violência, ao conflito social e às diferentes atividades profissionais. Estes temas foram e continuam sendo fios condutores da obra fotográfica de Salgado.

A epopéia do fotógrafo começou no contexto africano para pouco tempo depois lançar-se ao latino-americano. As populações rurais - mexicanas, equatorianas e brasileiras - foram as privilegiadas neste momento.

No Brasil, reuniu na obra *Terra* imagens captadas em diferentes viagens pelo sertão nordestino, pelas florestas amazônicas e serras paraenses, enfim cruzou desde o norte até o sul do país. O livro destaca, genericamente, o movimento da população agrária e carente, desde a sobrevivência na terra árida, a luta por um pedaço de chão e a frequência nos lixões das cidades. São trabalhadores da terra que se transformaram em migrantes nos grandes centros urbanos. Salgado resgata a dignidade desta gente que teve a “alma” ferida por um processo econômico e político que se traduz na ausência de projetos sociais. Mesmo diante de uma situação de total penúria, estas pessoas ainda conseguem reunir forças e sonhar com uma vida melhor, num lugar distante que se expressa num movimento contínuo do campo para a cidade. Fica evidente, neste processo, a fé que norteia uma postura religiosa na busca de um alívio ao sofrimento e dor.

³³ Infelizmente, há ausência de publicações mais complexas que totalizem a riqueza destes brasileiros e imigrantes que fotografaram o país.

Armado com um equipamento fotográfico 35mm, objetivas (28, 35 e 60mm) e filmes preto e branco, Salgado percorreu distintos continentes - África, América, Europa, Oriente Médio, Ásia - trabalhando a luz de forma sublime - a contraluz - revelando imagens originais. O tema de destaque: o movimento das populações no mundo, isto é, a busca infinita pela vida narrada nas histórias dos refugiados, imigrantes e trabalhadores de todas as regiões.

A obra *Trabalhadores*, publicada internacionalmente, traz o trabalho braçal como o objeto da empreitada fotográfica empreendida por Salgado. O fotógrafo traz o homem como figura máxima das atividades manuais ainda necessárias, mas desvalorizadas num mundo cada vez mais informatizado.

Os homens de diferentes regiões do Terceiro Mundo, classificação definida pelos países ricos, foram fotografados em seus ambientes de trabalho: nos canaviais, na coleta das amêijoas, na extração da essência do gerânio, na plantação do cacau e na colheita das folhas do tabaco, na pesca do atum, na tecelagem, na produção do aço, nas ferrovias em transformação, nas minas de carvão, na extração do enxofre, do ouro e do petróleo, na construção do túnel do Canal da Mancha, no Rajastão, onde as mulheres carregam pedras e no desmantelamento de navios em Bangladesh.

Salgado conseguiu unir a estética fotográfica aos "problemas sociais", intensificados por um mundo que parece não perdoar o trabalhador. A fotografia revela a cumplicidade entre os homens fotografados e o fotógrafo que esteve muito próximo deles, não fazendo uso de qualquer artifício tecnológico, como por exemplo de uma teleobjetiva. Ele reforçou assim, a inserção do fotógrafo no contexto captado. O movimento do corpo humano, bem como os gestos singulares à cada profissão foram fotografados. As paisagens aparecem como belas referências às regiões onde aqueles homens foram encontrados.

A fotografia de Salgado é criada exclusivamente com a luz do ambiente, compondo em alguns casos imagens bastante granuladas, que, contudo, não afetam a intenção e a qualidade do registro. Não há cor nas imagens, a não ser o preto, em seus vários tons, que aparece como marca do fotógrafo. Os contrastes e as contraluzes convidam o leitor a imaginar o enredo daquele cotidiano, de onde extraiu-se aquela fração de segundo: a cena captada.

Salgado o chamou de *Uma Arqueologia da Era Industrial*, onde mostrou-nos um mundo de homens e de poucas mulheres.

"... eu só tenho uma maneira de fotografar: com a minha história e com a minha ideologia..."

(Salgado 1998).

Apesar de ter fotografado para a Agência Magnum, fundada por Henri Cartier-Bresson, por quinze anos consecutivos, Salgado enfatiza que a forma de fotografar é cultural. O *momento decisivo* deve ser compreendido no contexto social de Bresson, isto é, a forma de ver o mundo é construída segundo uma concepção histórica e particular à cada sociedade. Bresson fotografa com a sua formação francesa e europeia. Já Salgado, com a sua visão mineira, brasileira e latina ³⁴.

“... a gama de emoções de um fotógrafo se expressa em um só segundo...”

(Salgado 1998).

Cada fotógrafo dimensiona a sua forma de fotografar. O instante fotográfico para Salgado é composto por vários outros instantes, como se fosse, um filme. Nesta sequência filmica construída pelo fotografado e muitas vezes com a direção do profissional, o câmara capta apenas um *frame*, na fotografia um *negativo*.

Para Salgado, a fotografia é uma arte que está pronta quando o fotógrafo “...*aperta o botão...*” ³⁵, isto é, no instante em que expõe a película sensível à luz.

Sebastião Salgado construiu uma obra fotográfica humanista inserida no contexto da documentação social.

“É a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções” (Kossov 1989: 16).

Os fotógrafos que foram aqui elencados sob diferentes formas produziram documentos visuais, direta ou indiretamente, envolvidos em contextos sociais, e trabalharam a fotografia para além da técnica, manifestando assim, a sua autonomia estética.

³⁴ Eminúmeros encontros, Sebastião Salgado revelou admirar o trabalho fotográfico de W. Eugene Smith (1918-1978), um norte-americano que influenciou uma geração inteira de excelentes artistas-fotógrafos. Para a história da fotografia, particularmente do fotojornalismo, Smith aparece ao lado de Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, entre outros grandes nomes. Dos trabalhos fotográficos, esteve documentando a Segunda Grande Guerra Mundial, um vilarejo na Espanha: *Spanish Village* (1950) e *Minimata*, uma cidade no Japão (1972). A morte aparece como um dos principais temas ao lado de registros bucólicos com ênfase nos sonhos. Esteticamente, trabalhou o grafismo, revelando certa tendência impressionista, com especial atenção à luz. Em *Country Doctor* (1948), Smith documentou fotograficamente o trabalho de um médico que atendia os seus pacientes nas distantes áreas rurais. Este ensaio ganhou as páginas de diversas publicações, como a *Life* e a revista brasileira *O Cruzeiro*. Smith construiu uma história fotográfica documental tendo reservado lugar ao tema que movimentou a sua própria vida: o homem - o cotidiano e o conflito (Smith 1999).

³⁵ Salgado, Sebastião. *Programa Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1996. 1 videocassete (120 min): VHS, son., color.

1.3. O Objeto “Fotografia”

A afirmação de que “a fotografia é um recorte da realidade” parece ser uma idéia fixa, quase indiscutível, que percorreu todo o desdobramento técnico e histórico da imagem fotográfica. A sua extensa fase marca o entusiasmo do fotógrafo em captar o mundo real: o desejo de uma imagem objetiva em perfeita semelhança com a realidade que partia da pretensa neutralidade do equipamento - a fotografia como modelo de veracidade e objetividade ³⁶.

“... a fotografia... é considerada como a imitação mais perfeita da realidade”

(Dubois 1994: 27).

Nesta perspectiva, tudo que estivesse frente à câmera e refletisse luz poderia ter a sua imagem registrada, segundo um procedimento mecânico, físico e ótico, sobre o suporte sensível. Entretanto, já existia, por exemplo nos retratos, uma produção que transformava o objeto fotografado, atribuindo-lhe valor e impregnando-o de intenções. O registro fotográfico, assim realizado, não havia sido tomado como elemento de reflexão e crítica, uma vez que a fotografia quase “copiava” os passos da pintura, onde também observava-se o mesmo fenômeno. Contudo, à fotografia estava destinada a referência, o conteúdo, a documentação, a arte, a imaginação e a construção artística.

Paralelamente, a literatura fotográfica estava mais preocupada com a técnica e o seu aperfeiçoamento, que também colaborava com a crescente popularização da idéia desta tecnologia.

À medida que a fotografia ganhava visibilidade e conquistava adeptos, ainda na primeira metade do século XIX, não demorou a cisão entre os profissionais da “reprodução técnica da realidade” daqueles que pretendiam elevar a fotografia ao patamar de arte, independente da pintura. Aqui estava lançada a perspectiva de que “a grande dificuldade da fotografia está em sua própria facilidade”, como afirmou o fotógrafo americano Walker Evans, quase um século depois (Paiva 1989).

Desta forma, inicia-se a tentativa de desmecanizar a fotografia, isto é, tomar essencial a presença do autor da imagem, uma vez que o resultado final não é só produto da máquina, mas da intenção do fotógrafo. Caberia aqui, valorizar o alimento do artista: a sua imaginação estética.

³⁶ Entendemos historicamente a fotografia enquanto uma representação objetiva de mundo numa perspectiva ideológica e, mais especificamente, uma ideologia tecnológica, formulada por um discurso científico e racional que se fez presente desde a imposição de um determinado grupo social: a classe dominante (Machado 1984).

Não havia dúvida de que a técnica fotográfica poderia ser um registro fiel ³⁷, mas a “imagem final” passaria necessariamente pela “criação” do fotógrafo, que acabava por caracterizar simultaneamente uma forma de expressão objetiva ³⁸ e subjetiva.

“O caráter revelador da fotografia geralmente recebe o nome polêmico de realismo”

(Sontag 1981: 115).

Contudo, a partir da criação do fotógrafo, verifica-se que este realismo não é tão real assim. A revelação acaba por acontecer quando desvenda-se a intenção do fotógrafo. Portanto, a criação confunde-se com o próprio “ato fotográfico”.

Qualquer assunto, objeto, paisagem, pessoa é potencialmente fotográfico, mas quem o tomará de fato será o fotógrafo: como e por quê fotografar são questionamentos cruciais ao empreendimento imagético.

A fotografia para o fotógrafo é como um filme particular, pois, quando a imagem é apresentada, ele será o único a lembrar-se de todo o enredo, da cena da qual extraiu um recorte em uma fração de segundo. Somente as pessoas envolvidas no ato do registro, especialmente o fotógrafo, detêm o “sentido” e a “memória” do contexto a partir do qual a imagem foi produzida. Só o fotógrafo poderá “criar” e “transformar” este mesmo sentido, portanto, a própria memória.

O instrumento do fotógrafo “a caixa preta fotográfica” também “... não é um agente reproduzidor neutro, mais uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real” (Dubois 1994: 40).

Um outro discurso se coloca diante da afirmação de que a fotografia não é sinônimo de transparência, objetividade e por fim realidade: a revelação da verdade interior, isto é, se a imagem não é a tradição análoga da aparência, ao contrário, é o registro do superficial, então, a fotografia poderá desvendar a essência, aquilo que estrutura a razão da existência do assunto registrado, trazendo-o do interior para o

³⁷ A lente ou a objetiva é o olho mecânico que praticamente substitui o olho humano na câmera fotográfica. Essa analogia faz deste acessório o responsável por organizar a luz em sua complexa estrutura ótica, viabilizando assim o sentido da visão, isto é, a fidelidade da imagem do objeto fotografado. Segundo, Pedro Miguel Frade, estudioso português, as lentes foram desenvolvidas pelas tecnologias da visibilidade enquadradas na área das ciências da observação. Contudo, não há registros do seu inventor e, num primeiro momento, só eram usadas como meio de ampliação, pois nenhum aspecto mundano poderia desafiar as “leis de Deus”, principalmente, quando do seu aparecimento na Idade Média. Passados alguns séculos, as lentes foram definitivamente incorporadas não só às caixas pretas - acessórios dos pintores e mais tarde dos fotógrafos -, como aos olhos humanos no formato óculos (Frade 1992).

³⁸ Para Vilém Flusser, intelectual europeu, não há qualquer aspecto objetivo nas imagens técnicas, particularmente, a fotografia que é ontologicamente uma produção simbólica e, ainda, um “produto indireto de texto”, impregnado em sua superfície. A objetividade torna-se inexistente porque a fotografia é a própria “materialização de conceitos científicos” (1998).

exterior, num esforço de interpretação. Como a revelar o que está escondido e confuso: a realidade interna e intrínseca.

A fotógrafa Diane Arbus (1923-1971) é talvez o maior exemplo desta proposta e consequente análise “... *fazendo-lhe alcançar um além do verdadeiro na própria artificialidade da representação*” (Dubois 1994: 44). Aqui a fotografia aparece como transformadora do real por revelá-la para além da sua aparência, como um corte profundo que intenciona codificar a realidade.

A fotografia como espelho ou transformação do real, nos séculos XIX e parte do XX, traz um *valor absoluto* (Dubois) em si mesmo, por afirmar certa analogia com a realidade, seja na crença da verdade aparente, ou na interior.

Se na primeira proposição - a imagem como reprodução fiel do real -, a sua reprodução mimética - a fotografia apresenta-se como um *ícone*; na segunda, a imagem parece transcender o objeto real que passa a ser analisado em sua dimensão social e psíquica, e busca uma certa verdade interior, aquilo que não mostra, mas constitui-se como essência e matéria, transformando a fotografia num *símbolo*.

Ainda no percurso de Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo e semiótico norte-americano, a terceira discussão recupera a fotografia enquanto um índice. Nesta classificação, o referente - o real empírico de Dubois - torna-se a própria existência da imagem.

A fotografia é uma *foto-índice* (Dubois), isto é, apresenta uma representação imagética de um objeto/conteúdo, entretanto nada diz a respeito desta representação. A *foto-índice* apresenta como referente uma “realidade empírica”, que para ser registrada passou por um processo de produção que compreende basicamente “um antes” - a seleção do assunto, o equipamento (desde a câmara e outros acessórios) -, bem como, a luz, o ângulo, etc., e “um depois” - a forma de exibição. O índice aparece exatamente entre o antes e o depois. Aí, reside o traço indiciário que acaba por revelar a *dimensão pragmática* (Dubois) da fotografia: o sentido da imagem encontra-se num campo exterior que dependerá da relação entre o objeto e a sua enunciação, a imagem aqui parece ocupar a “categoria de signo”.

Assim, o discurso da imagem indiciária, nos últimos trinta anos, remonta à figura do índice: o traço de um real para o estudo e interpretação da fotografia que, segundo Dubois, traz um valor singular, vinculado e determinado por seu referente.

“... não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”

(Barthes 1984: 114).

Apesar de Roland Barthes afirmar que a fotografia é uma *mensagem sem código* (1990), reconhece que este mesmo objeto é contruído através de distintos códigos, todos eles relacionados aos seus referentes

39.

Vale aqui diferenciar então o primeiro do segundo: a fotografia para o autor não determina, a princípio, nenhuma interpretação; esta dependerá quase que exclusivamente da capacidade do leitor em decodificar os códigos construídos, uma vez que estes influenciam a leitura da imagem. Por outro lado, o referente é organizado plasticamente por seus outros códigos: *trucagem, pose, objeto, fotogenia, estética e sintaxe*, relacionados e definidos por Barthes (1990). Segundo o autor, a fotografia pode conter um ou mais destes elementos plásticos que saltam do seu referente, e assim acabam indicando, dizendo, apontando, relacionando, enfim, uma possível interpretação.

“Tal foto... jamais se distingue de seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato...” (Barthes 1984: 14).

Para Dubois, Barthes quase foi tomado pelo perigo da generalização, uma vez que há a necessidade em relativizar, numa perspectiva antropológica, pois a elaboração da imagem é historicamente construída e sua leitura/interpretação depende do saber e poder de reflexão do observador. Daí, tanto a conotação quanto a denotação passarem primeiramente pela cultura que permeia todas as fases da imagem fotográfica, desde o fazer até a sua exposição/circulação.

Barthes em *La Chambre Claire* (1984) procura entender a fotografia através da essência deste objeto, apesar das suas características ontológicas, à luz de Bazin ⁴⁰: o conteúdo plástico do referente e a sua própria invisibilidade.

³⁹ Dubois lança a discussão que contradiz a afirmação de Roland Barthes de que a fotografia é uma mensagem sem código. Entre o “antes” e o “depois” do ato fotográfico reside o lugar para o “sem código”, mas só neste espaço, pois posteriormente a imagem fotográfica como “impressão luminosa, marca, traço e registro (Dubois 1994), torna-se um referente, um índice que não diz, mas indica “algo”.

⁴⁰ Bazin, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. In: A Experiência do Cinema. Antologia. São Paulo: Editora Graal/Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura, v. 5).

Em sua obsessão intelectual, construiu um “quase método” para entender a fotografia, entretanto parece estabelecer base para uma leitura ainda particular e subjetiva ⁴¹. Assim, formula os temas: **studium** e **punctum**. O primeiro, está no plano do saber cultural, do conhecido e do familiar; enquanto o punctum apresenta a própria plástica fotográfica, genericamente.

Quando nos deparamos com uma imagem, rapidamente, ativamos o *studium*, como uma forma de procurar elementos históricos e culturais não só para uma possível interpretação, mas também para uma identificação.

“É pelo studium que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (...) que participo das figuras, das casas, dos gestos, dos cenários, das ações” (Barthes 1994: 46).

Já o *punctum* traz a arte fotográfica propriamente dita, isto é, exhibe os elementos da composição que estruturam a estética da imagem. Aqui, o fotógrafo mostra não só a técnica em registrar a luz, com também a organização plástica dos conteúdos no espaço do plano fotográfico.

Studium e *Punctum* estão sempre presentes em uma fotografia - são “co-presentes”-, entretanto diferem entre si: o *studium* é da ordem do “gostar”, pois pode acontecer uma identificação cultural entre o observador e o fotógrafo, isto é, há uma possível descoberta das intenções do *operator* ⁴². Enquanto o *punctum* é o acaso, o inesperado, a surpresa, a descoberta, um detalhe que pontua e punge, o momento que reúne tanto o conteúdo previamente selecionado, quanto o equilíbrio dos elementos que compõem a linguagem fotográfica e também a condição de luminosidade.

Basicamente, o *studium* é codificado, uma vez que o conteúdo é decifrado histórica e culturalmente, o *punctum* não. O *punctum* é também da ordem da subjetividade, o que lhe confere uma característica ontológica: a invisibilidade, posto que não está na ordem da compreensão imediata, da associação, comparação e classificação, enfim, dos elementos necessários à interpretação.

“O punctum é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver...” (Barthes 1984: 89).

⁴¹ Dubois assinala que Barthes “... não consegue, em momento algum de seu percurso, pensar a fotografia fora da relação que mantém com ela, ou seja, fora de sua inscrição nela e por ela...” (Dubois 1994: 78).

⁴² Barthes (1984) define o fotógrafo como *operator*.

O tempo é uma outra parte ou definição de *punctum*, como coloca Barthes. O *operator* trabalha entre os estados vida e morte. Enquanto vida, há o acontecimento, a ação, o ritmo; já a morte, traz apenas aquilo que foi, a paralização e/ou o congelamento do movimento. Neste tema, há o “isso-foi”, o que confere a ação do passado.

Ante isto, podemos deduzir que o *studium* e o *punctum* colaboram com a afirmação de que a imagem fotográfica traz uma mensagem polissêmica, visto que a fotografia, propriamente o seu referente, apesar de único e singular, permite infinitas leituras e significados. Uma determinada fotografia pode dizer algo para uns e nada para outros. A leitura sempre será privada, uma espécie de interpretação única que está fora do coletivo e público, em meio ao individual e subjetivo.

“A Fotografia torna-se então, para mim, um medium estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, partilhada (de um lado, “não está lá”, do outro, “mas isso realmente esteve”): imagem louca, com tinturas de real”

(Barthes 1984: 169).

Entende-se que o fotógrafo age como um caçador. Não um caçador qualquer, um caçador de imagens que a partir de um fato dado o (re)organiza esteticamente, segundo os elementos da linguagem, inserindo-lhes assim um sentido cultural (social, político, histórico e artístico), imprimindo ainda um olhar singular, diferenciado e incomum. Além disso, traz às vistas de todos um referente único em conformidade com a natureza pragmática da fotografia, que só encontra sentido em sua referência.

“Em data recente, um ramo da foto “artística” especializou-se na exibição do poder temporal da fotografia, seja ao buscar apreender instantes particularmente reveladores (Robert Frank), seja, ao contrário, ao registrar deliberadamente instantes banais para neles “encontrar” o tempo em estado puro (...), podendo em seguida, tornar esses instantes banais em instantes singulares, etiquetados por data e lugar específicos, com base na recordação” (Aumont 1993: 167).

O ato de fotografar, portanto, é quase um ato de sedução, posto que o fotógrafo primeiro deve sentir-se seduzido pelo assunto, para depois conseguir seduzir aquele que será fotografado. Há assim um sentimento mútuo: uma cumplicidade movida pela sedução. Sem mencionar um outro nível de sedução

exercida quando da exibição da imagem. Aí, teremos a fotografia e o observador, que uma vez seduzido tentará desvendá-la.

O ato fotográfico, isto é, a ocasião da tomada da fotografia, é precedido de momentos anteriores e posteriores (*o antes e o depois*) à impressão da luminosidade, portanto, do registro da imagem latente. O *antes* é composto por uma série de passos, quase etapas necessárias ao perfeito registro da cena: a seleção do assunto/tema/ação; a escolha da câmera fotográfica (pequeno, médio e grande formatos) e dos acessórios (especialmente as lentes: padrão, grande-angulares e teleobjetivas), assim como da película, em relação à sensibilidade da luz (baixo, médio e alto ISO). Segue-se à estas “escolhas” e/ou “opções”, a manipulação dos recursos mecânicos da câmera: o obturador, que controla o tempo de exposição do filme; o diafragma, responsável por determinar a quantidade de luz, a profundidade de campo e o foco, através do qual se trabalha a nitidez no plano. Além destes mecanismos, o fotógrafo deve fazer ainda, antes do “ato fotográfico” propriamente dito, a fotometria da luz, o que determinará a exposição correta ou incorreta, como por exemplo, no caso uma super ou subexposição, o que afetará a qualidade e definição da imagem. Através destes passos, chega-se finalmente ao momento decisivo de Henri Cartier-Bresson.

O *depois* é compreendido no laboratório fotográfico, desde a revelação do filme à ampliação do negativo, e eventual edição e montagem para posterior publicação e exposição, naquilo que Dubois chamou por *redes e circuitos culturais* (1994).

Contudo, entre o *antes* e o *depois*, há aquele momento que reside a “mensagem sem código” de Barthes, há um vazio infinito, pouco visível ou mesmo invisível: é o espaço que o olho humano não apreende totalmente em seus múltiplos detalhes. Neste lugar, através de um processo mecânico, o visor da câmera fotográfica ofusca-se, pois quando o propulsor é acionado, o espelho que desloca a imagem para este mesmo visor sobe para dar passagem a luz que atingirá o filme. Este espaço/tempo não é observado pelo fotógrafo, é justamente o que ele não vê. Está assim para o acaso, a surpresa e o inesperado, que será somente observado e simultaneamente desvendado quando da ampliação desta matriz: o negativo.

“Como diz John Berger, entre o momento recolhido na película e o momento presente do olhar que se leva à fotografia, sempre existe um abismo” (Dubois 1994: 90).

Esse abismo de Berger pode revelar na fase posterior algo belo ou terrivelmente feio e, ainda, um fato completamente estranho e desconhecido ao fotógrafo. Mesmo para o seu autor, a imagem fotográfica sempre conterá um “elemento surpresa”.

Apesar do fato, relatado por vários fotógrafos, entre eles Diane Arbus ⁴³, existem polêmicas: alguns discursos parecem contestar o registro desta surpresa ao lançar as idéias de atestação e/ou designação em relação as fotografias.

A atestação tem a imagem como uma testemunha, isto é, uma quase prova ontológica da “coisa que existiu”, do “isso-foi”. E a designação apresenta o próprio “índice fotográfico”. Para Peirce, “o *índice nada afirma, só diz: ali*” (Dubois 1994: 76). É como apontar para algo que existe e faz parte da imagem, pois o índice é da ordem da existência: *isso-foi* e não isso quer dizer. A fotografia só apresenta, não fala, é completamente muda. Ambos os conceitos revelam um pouco do ato fotográfico, ou seja, da própria construção do fotógrafo.

Assim, para alguns estudiosos, a fotografia é uma prova; enquanto para outros, a imagem é a impressão de um ícone, que em sua gênese diz sobre o ato de produção e, num segundo momento, o de recepção, do ponto de vista de quem apenas observa.

Peirce em seus estudos semióticos elaborou um conjunto conceitual para examinar uma imagem: o *ícone, o índice e o símbolo* ⁴⁴, já citados anteriormente, que constituem um conjunto científico, portanto, plenamente racional.

Se para Barthes, “a imagem é a morte em pessoa”, isto é, a apreensão de algo no tempo, ou mesmo o próprio tempo, ele acaba por apresentar um fato objetivo, entretanto, em sua análise lança mão de uma certa irracionalidade, movida por uma força subjetiva, tomando a fotografia um “objeto de crença” ⁴⁵ (Dubois 1994).

A proposta de Barthes contempla uma quase oposição a de Peirce, apesar de fazer algumas referências aos conceitos peirceanos.

Para Vilém Flusser (1920-1991), estudioso tcheco, o aparelho fotográfico, isto é, a própria câmera/máquina, é um complexo jogo previamente programado e, nesta determinação inesgotável e inquestionável, carrega uma ordem técnica que articula os mecanismos e, conseqüentemente, a atividade do

⁴³ Diane Arbus buscou em seus retratos revelar a subjetividade dos sujeitos e dos lugares fotografados. A fotógrafa saía em busca de “gente esquisita”. O elemento surpresa está presente em suas imagens, embora Arbus não conte com ele, uma vez que os conteúdos captados são arranjados/organizados no espaço da fotografia. Consultar: Bosworth, Patricia. *Diane Arbus. A Biography*. New York: Norton, 1984.

⁴⁴ Ante a perspectiva teórica de que a fotografia é um signo, Peirce elaborou as categorias - *ícone, índice e símbolo* -, no universo da ciência dos signos: a semiótica. O *ícone* é um signo que se remete ao objeto representado por ter alguma semelhança e característica comum a este mesmo conteúdo. O *índice* também é um signo que traz o “corpo físico” do objeto. É a própria representação do conteúdo e/ou objeto registrado, e tem uma relação estreita com o referente. E por fim, o *símbolo* que enquanto signo opera por associação, às vezes arbitrária, de idéias referentes ao objeto representado. Para alargar a discussão acerca da indicialidade fotográfica consultar Jean-Marie Schaeffer (1996).

⁴⁵ A fotografia é entendida enquanto um objeto de crença quando acredita-se que ela é aquilo que representa.

fotógrafo. O fotógrafo, assim, age segundo as categorias técnicas programadas na máquina, o que, de certa forma, define a sua prática, posto que, apesar de manipulá-la muito bem, desconhece o que realmente está em seu interior. Este passará toda a vida tentando enganar o instrumento a partir da idealização do acaso e do imprevisto, numa perfeita permutação de símbolos definidos pelo aparelho, ou seja, pelos limites impostos, todavia, sem sucesso, uma vez que parece “inconsciente da sua praxis”, segundo Flusser (1998).

“O fotógrafo não pode inventar novas categorias a não ser que deixe de fotografar e passe a funcionar na fábrica que programa os aparelhos” (Flusser 1998: 51).

Nosso entendimento contraria, em alguns pontos, os argumentos de Flusser, apesar de considerarmos sua coerência. Para nós, a máquina fotográfica deve sempre ser tomada como um instrumento utilizado pelo fotógrafo em sua criação: a fotografia. Podemos compará-la ao pincel do pintor que tem os limites do espaço da tela para desenvolver a sua idéia. Para o fotógrafo, a câmera é um dos elementos responsáveis pela “originalidade” de sua obra. Quando fotografa de forma consciente, em primeiro lugar, deve eleger um conteúdo; em segundo, a forma de fotografar: o uso da técnica do aparelho, também é determinante. Serão estes os fatores decisivos para a diferença, ou seja, para a “originalidade” de sua obra.

A máquina fotográfica ou o aparelho, como foi definido por Flusser, não pode ocupar o lugar do fotógrafo, caso contrário, fará tudo, como acontece quando utilizada por amadores e turistas. Esse “tudo” é determinado pela própria câmera automática.

Ainda de acordo com Flusser, qualquer filosofia trata acerca do tema “liberdade”. Qual seria então a liberdade do fotógrafo?

O “ato fotográfico”, aqui definido pelo movimento intencional e técnico do fotógrafo, é a condição para ultrapassar o que já está determinado. O fotógrafo, consciente de seu papel, dos processos culturais e potencialidades de criação, alcançará a sua liberdade, tomando a fotografia uma forma real de expressão. Depreende-se que, a fotografia pode ser original, transpondo as imposições não só do aparelho, mas do mundo das imagens, onde tudo parece já ter sido fotografado.

A imagem fotográfica, tomada como um fato social e histórico, também poderá propor algum tipo de discussão. Lewis W. Hine, Dorothea Lange, entre outros, e mais recentemente o brasileiro Sebastião Salgado, podem ser apontados como fotógrafos que lançaram mão desta prática.

Daí, não só “o que”, “como”, mas também “o que se quer dizer” com a fotografia tomam-se aspectos fundamentais quando se quer originalidade e criatividade.

Para concluir, Flusser também diz da quase impossibilidade em decifrar, entender ou decodificar as imagens fotográficas, pois para tal, há a necessidade em saber das condições culturais em que elas foram produzidas.

Aqui podemos ler, mais uma vez, a contraditória afirmação de que “a imagem fala mais que mil palavras” corrente no cotidiano, no senso comum, e pontuado nos anos 70, pelos menos aqui no Brasil.

“Os homens já não decifram as imagens como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de imagens” (Flusser 1998: 15).

De uma maneira geral, contudo, a escrita, sob a forma de legendas ⁴⁶, orienta o olhar à leitura das imagens, negligenciando desta forma a própria linguagem fotográfica constituída basicamente por linhas, superfícies e tonalidades. A palavra, nos diferentes meios de comunicação, assume o sentido de “certeza”. Assim, imprime à imagem fotográfica um determinismo verbal. Enfim, ignorando o seu próprio estatuto visual. Freund (1976) já propôs a discussão acerca das legendas junto às fotografias, todavia, é um assunto extenso e para uma outra oportunidade.

⁴⁶ É comum na grande imprensa ver a legenda abaixo das fotografias. Elas dizem do conteúdo representado, indicando o tema trabalhado. Nas revistas e nos jornais, a fotografia parece ser sustentada por uma frase que a identifica. Nestes veículos, a fotografia parece perder a sua aura misteriosa, posto que deve dizer e apenas dizer.

1.4. A Linguagem Fotográfica: a autonomia da fotografia

A partir do evento “fotografia”, isto é, da possibilidade em registrar/captar uma imagem, seja de uma pessoa em uma situação planejada ou de um acontecimento qualquer, eterniza-se assim momentos que passam instantaneamente a fazer parte do passado histórico; no futuro, provavelmente, tais fotografias constituirão um tipo de “memória” acerca do que não existe mais. O homem, não só o “produtor” das fotografias, mas o observador comum, passou a ver o mundo sob uma nova linguagem visual: a fotográfica, como escreveu Etienne Samain, a fotografia inaugura “... *uma nova ordem de visualidade entre os homens*” (Samain 1994: 50).

A linguagem fotográfica, que se constitui como uma “gramática da fotografia”, foi sendo construída a partir dos usos sociais e do desenvolvimento técnico: mecânico, ótico, químico e, contemporaneamente, eletrônico e digital. A imagem fotográfica desencadeou formas de conceber a realidade social, antes só representadas pela pintura, ou seja, a percepção do cotidiano foi transformada com a reprodução técnica deste universo humano e natural.

A linguagem fotográfica é composta por elementos visuais que são organizados no espaço fotográfico, segundo a intenção do fotógrafo. Esses elementos podem representar objetivamente a realidade exposta, entretanto são elaborados a partir de critérios subjetivos.

Assim, a fotografia é quase um objeto dissimulado, pois traz em sua essência dois aspectos aparentemente opostos: objetividade e subjetividade. Contudo, do primeiro resulta o segundo, isto é, o aspecto cultural, lembrando aqui Sebastião Salgado entre muitos outros fotógrafos, é exclusivo ao autor da imagem que a organizará segundo uma visão singular.

Este aspecto cultural é como uma referência a organização estética dos elementos gráficos, mas antes merece a atenção do autor para com o conteúdo reflexivo e não só plástico. Assim, a imagem fotográfica passa a ser entendida como uma somatória de elementos gráficos, compondo por fim uma criação estética, que forma a “gramática da fotografia” e do próprio “ato fotográfico”. Então, quais são os elementos que compõem o **espaço fotográfico** (a imagem fotográfica), que é organizada segundo a percepção individual e cultural do seu autor, o fotógrafo? ⁴⁷

⁴⁷ Utilizamos aqui a literatura [A Fotografia é a sua Linguagem](#) de Ivan Lima (1988), posto que a entendemos como um estudo essencial e sintético capaz de tratar da complexa linguagem do objeto fotografia.

O espaço fotográfico nos formatos retangular e quadrado ⁴⁸ pode ser dividido em cinco áreas distintas: **centro**, **lado direito superior e inferior**, **lado esquerdo superior e inferior**.

A partir desta divisão quase imaginária, o fotógrafo deve tentar buscar certa **simetria** e **proporcionalidade** entre os conteúdos registrados, que por sua vez podem ser classificados como principal e secundário. Dependendo da intenção do fotógrafo, os conteúdos ocuparão espaços distintos na fotografia. Nem sempre o fato principal deve ocupar o centro da imagem, mas um espaço que lhe garanta evidência e possa apontá-lo como “fio condutor” de uma possível leitura. Ainda há a possibilidade da inexistência de um objeto principal, pois pode-se contar com uma conjunção de inúmeros motivos. Contudo, estes assuntos devem ser organizados privilegiando-se o **equilíbrio** da imagem fotográfica ⁴⁹.

O equilíbrio depende não só dos **volumes** dos objetos divididos pelo espaço fotográfico, mas também do “movimento dos olhos” realizado por um observador comum. Os olhos tendem a caminhar na “cultura ocidental” no mesmo sentido que a linguagem escrita: da esquerda para a direita. E só depois deste primeiro movimento é que o olhar tende a “perder-se” diante do objeto visual proposto ⁵⁰.

No espaço fotográfico, há sempre algo que prende, provoca e chama. Este algo é conhecido por **ponto** e muitas vezes revela o assunto principal: o ponto principal pode orientar o olhar em direção aos conteúdos trabalhados na imagem, pois ocupa uma posição áurea ⁵¹.

A fotografia pode trazer um ou mais pontos que ocupam posições diferentes no espaço, o que entretanto não significa maior ou menor valor, apenas atuam como parte sólida e plástica do discurso proposto ⁵².

Há ainda no espaço fotográfico retangular dois centros: o **geométrico** e o **perceptivo** que são interligados. O geométrico é produzido pelo cruzamento dos eixos centrais, enquanto o perceptivo - o centro

⁴⁸ O formato retangular, conhecido como retângulo áureo no filme 35mm (24x36mm), apresenta a proporção de 2 para 3, criando a sensação de maior harmonia e movimento na composição. Ao contrário, segundo Ivan Lima, o formato quadrado exige um equilíbrio absoluto, isto é, uma definição precisa do espaço fotográfico, que nem sempre é conseguida, principalmente se levarmos em conta o exercício do fotojornalismo que trabalha com o tempo já esgotado. As atividades em estúdios fotográficos que não contam com imprevisibilidades fazem maior uso do formato, uma vez que todo o cenário, os objetos e os personagens da cena são operados no local. E também porque o *still life* requer o máximo de definição e a área quadrada corresponde a tal exigência, especialmente nos trabalhos publicitários. Já o acaso, o inesperado são elementos da “performance” da fotorreportagem. E neste caso, o formato retangular, considerado a “quantidade de variações de relações geométricas”, é o mais usado na “composição do plano” (Lima 1988).

⁴⁹ Ver o conjunto de fotografias apresentado na primeira parte de A República das Mil Faces - um diário de campo narrativo e fotográfico, no Capítulo Três deste trabalho.

⁵⁰ É uma constatação relatada por inúmeros fotógrafos no exercício tanto da composição imagética, quanto da sua leitura.

⁵¹ Fala-se áurea para definir o “melhor”, o “magnífico”. Neste caso, a posição áurea: a melhor posição.

⁵² Ver o conjunto de fotografias apresentado em Os Estrangeiros no Capítulo Três deste trabalho.

visual perceptivo da área - estará quase sempre acima do primeiro, como forma de equilibrar os volumes do conteúdo.

Ambos estão presentes em qualquer espaço fotográfico, contudo não podem ser pré-determinados, uma vez que o fotógrafo contará com a sua própria percepção na construção da imagem, isto é, há uma forte carga subjetiva mesmo quando reconhecemos teórica e racionalmente estes centros. Os pontos além de traduzirem os assuntos principais e secundários, também confundem-se com os conteúdos que estão nos centros geométrico e perceptivo ⁵³.

Os conteúdos retratados podem esboçar alternada ou simultaneamente **linhas horizontais, verticais e diagonais**. Estas linhas acabam também por conferir equilíbrio e estabilidade à composição da fotografia.

As linhas horizontais são as linhas retas que medem a extensão da imagem e representam o horizonte, proporcionando ao olhar certa tranquilidade, além de imprimir a profundidade de campo, isto é, o espaço fotográfico. O exemplo mais comum de tal sensação é a linha do mar. Contudo, as horizontais conseguem certo equilíbrio se conjugadas com as linhas verticais, que contrárias as primeiras, trazem a altura dos objetos registrados ⁵⁴.

Se a horizontal acalma, a vertical agride, posto que expõe tensão, movimento e ação.

As linhas diagonais são as intermediárias entre as horizontais e as verticais. Ocupam uma posição entre o estado passivo e o ativo. E dividem-se em **ascendente**: a extensão do ângulo inferior esquerdo ao ângulo superior direito; e em **descendente**: a extensão do ângulo superior esquerdo ao ângulo inferior direito.

De baixo para cima e de cima para baixo, a linha diagonal divide o retângulo ou o quadrado em duas metades iguais, como dois triângulos. O primeiro sentido parece ser mais harmonioso, já o descendente necessita de uma referência que corte a força empreendida.

Há ainda na fotografia o espaço para a desordem, isto é, para as **linhas oblíquas** que não participam da composição geométrica (linhas horizontal, vertical e diagonal) do plano. São linhas que emergem das arestas limites da imagem fotográfica, ocasionando assim certa confusão. Neste caso, as linhas verticais e horizontais fazem-se necessárias ao encontro destas linhas autônomas, caso queira-se certo equilíbrio na cena ⁵⁵.

⁵³ Ver o conjunto de fotografias apresentado em O Fim das Feiras: Arte e Artesanato e Artesanato no Capítulo Três deste trabalho.

⁵⁴ A linha do horizonte pode dividir o espaço fotográfico em duas partes, por exemplo nas paisagens, uma escura e outra clara, como o céu e a terra. Se a divisão tiver a mesma proporção haverá, conseqüentemente, maior equilíbrio.

⁵⁵ Ver o conjunto de fotografias apresentado em O Entorno no Capítulo Três deste trabalho.

No plano, podemos encontrar figuras geométricas, isto é, um triângulo, um círculo, um quadrado ou um retângulo que podem ser definidos através da representação visual dos conteúdos das imagens. Cada um deles carrega alguns significados: o triângulo, por exemplo, transmite a idéia de movimento; o círculo simboliza a ausência de um começo e de um fim, e por isso, parece ser a figura de maior perfeição; o quadrado caracteriza-se como um contraponto de equilíbrio no espaço retangular; e o retângulo é a figura mais presente na composição por ser mais facilmente encontrado, e também por permitir um maior número de combinações ⁵⁶.

Entretanto, apesar da existência destas formas geométricas, o fotógrafo é o único responsável por transferi-las do espaço exterior para o espaço fotográfico. Muitas vezes, a figura só é definida na composição da imagem, em outros casos o formato completa-se no extra campo ⁵⁷ da fotografia. Isto permite-nos pensar que a imagem não encontra o seu limite nas arestas do suporte fotográfico, seja o papel, em sua forma positiva, ou no filme, o negativo.

O **contraste** também é um dos elementos presentes na linguagem fotográfica, todavia pode ser entendido a partir da técnica e do conteúdo. Na técnica, inclui-se a gama de tonalidades entre o preto e o branco, e também na escala de cores, resultando a saturação, quando das películas coloridas.

Já o **conteúdo** é trabalhado não só em sua forma plástica através dos pontos, volumes, linhas, figuras geométricas, mas principalmente, em seu discurso reflexivo que expressa as idéias e exprime os valores culturais e subjetivos.

Há que se considerar também as **lentes/objetivas** ⁵⁸ que além de controlarem a quantidade de luz através do diafragma e o foco podem “deformar” a imagem fotografada, seja acentuando ou atenuando um aspecto, devido a complexidade dos elementos que formam a estrutura ótica ⁵⁹.

Também devemos contar com certa relatividade entre os elementos que participam da construção da imagem fotográfica. Por exemplo, os pontos e as linhas estão sempre presentes e nunca isolados, e neste caso há uma maior probabilidade da existência de equilíbrio.

⁵⁶ Ver o conjunto de fotografias apresentado na primeira parte de A República das Mil Faces - um diário de campo narrativo e fotográfico, no Capítulo Três deste trabalho.

⁵⁷ O extra campo da fotografia é o espaço exterior completamente invisível à imagem fotográfica; é o não retratado, mas contido.

⁵⁸ As lentes/objetivas estão divididas em três grandes grupos: a grande-angular (20-35mm) capaz de captar grandes ângulos e maior profundidade de campo; a normal ou padrão (50-55mm) que imita o olho humano e registra um ângulo entre 45° à 50°; e as teleobjetivas (acima de 60mm) usadas para aproximar o assunto, documentando pequenos ângulos e realizando recortes na cena registrada. As grande-angulares e as teleobjetivas são chamadas por “lentes bizarras”, pois podem alterar ou eliminar a cena registrada. E as especiais, tais como: macro, micro, zoom etc., e ainda os filtros de todos os gêneros.

⁵⁹ Ver o conjunto de fotografias apresentado em O Entorno no Capítulo Três deste trabalho.

A **luz**, matéria prima fundamental da arte fotográfica, também é um expressivo elemento de linguagem ⁶⁰. A quantidade e a direção da luz pode alterar completamente o sentido, a textura, a nitidez, a sombra, o contraste e a dramaticidade da imagem ⁶¹.

Quando o obturador está aberto, a película sensível é atingida por raios de luz que são refletidos pelo objeto fotografado. O obturador é o dispositivo encontrado no corpo das câmeras de pequeno formato responsável pelo **tempo de exposição** do filme. Popularmente, fala-se em controle da velocidade. Este recurso permite o congelamento ou não da ação ⁶².

“As superfícies escuras absorvem mais partículas do que refletem enquanto as superfícies claras refletem mais do que absorvem” (Lima 1988: 85).

Assim, a imagem do objeto, da cena registrada, é formada no negativo: as áreas escuras sensibilizam menos, enquanto as áreas claras sensibilizam mais. O negativo da imagem tem uma composição contrária ao real.

Os fotógrafos, de uma forma geral, sabem ler a “luz natural”.

“Para se fotografar preto e branco com boa luz, os dias mais indicados para exterior são os dias nublados. Para os dias de sol, é aconselhável fotografar nas zonas de sombras mais claras. Para as cenas externas, entre o nascer do sol e às dez horas pela manhã, e entre às quinze horas e o pôr-do-sol à tarde. Entre às dez e quinze horas, período de excesso de luz e de luz “dura” que vem de cima para baixo, é aconselhável fotografar interiores” (Lima 1988: 87).

E a partir daí, sabem quais são os melhores períodos para sacar uma fotografia, para acentuar o contraste entre as superfícies claras e escuras, e resgatar a textura real do objeto.

“A luz é o que dá o clima (atmosfera) de uma foto, e isso já é informação”
(Guran 1992: 33).

⁶⁰ Ver o conjunto de fotografias apresentado em A Noite no Capítulo Três deste trabalho.

⁶¹ Paralelamente à luz, há que se considerar o tipo e a sensibilidade (ISO) do filme. Os filmes preto e branco têm um “comportamento plástico” muito diferente dos coloridos. E vice-versa.

⁶² Ver o conjunto de fotografias apresentado em A Religiosidade no Capítulo Três, com especial atenção ao Gilliard, o vendedor de mandalas, deste trabalho.

Todos os elementos aqui colocados são organizados na composição ⁶³ da imagem. O fotógrafo lança mão da técnica e de critérios objetivos e subjetivos na construção da imagem fotográfica. A composição é praticamente a estrutura plástica da fotografia. O produto final, entretanto, compõe-se não só dos elementos gráficos que movem o ato fotográfico, mas, essencialmente, dos conteúdos vistos e enquadrados através do visor da câmera.

Segundo Henri Cartier-Bresson, *“uma fotografia é (...) o reconhecimento simultâneo, numa mesma fração de segundo, do significado de um fato e também de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem esse fato”* (Guran 1992: 24).

O fotógrafo acaba por atribuir valor a um momento qualquer quando seleciona um recorte da realidade, numa fração de segundo, de uma ação. A imagem da cena ganhará força e importância, e representará, possivelmente, o único registro daquele instante.

⁶³ Nesta “gramática fotográfica”, no processo seguinte ao “click” do fotógrafo, segue-se o trabalho químico no laboratório: a revelação do filme e a ampliação do negativo. Tanto a revelação do filme e do papel pode ser alterada, o que deve significar uma intenção. Daí, não só o ato fotográfico, mas também a manipulação química pode conter plasticidade, informação e expressão.

1.5. Perspectivas Teóricas para interpretar a Fotografia

Desde 1839, pessoas e paisagens foram eternizadas neste objeto fotografia, que apreendendo o tempo, encarregou-se de registrar fragmentos de histórias e culturas (o tempo vivido) encontradas em diferentes lugares, tomando-se assim um “espelho do mundo”.

A fotografia é um espelho construído por um olhar diferenciado, subjetivo e particular. Apesar de muitas vezes confundida com a própria realidade, está mais para um objeto dissimulado, por mostrar o que de fato não é. A imagem no espelho nunca é uma representação perfeita e fiel, é apenas uma representação que, no mínimo, conta com a variação da intensidade da luz, portanto, há sempre qualquer distorção. Daí, a fotografia como “espelho do mundo” também trazer qualquer irrealismo selecionado pelo olhar do fotógrafo e enquadrado pelo visor da câmera, impondo uma organização e revelando a intenção do seu autor, que se completará nas fases posteriores.

Enquanto signo, a fotografia assume a sua ausência: não está nela o sentido, mas fora dela. A sua aparência confirma o que não pode dizer, mas apenas indicar.

Quando uma cena é extraída de um acontecimento qualquer a partir de um ângulo de tomada, sua imagem preenche todo o espaço fotográfico, isto é, o espaço do negativo na película sensível. O fotógrafo acaba por transformar “intencionalmente” o sentido do evento, imprimindo nele um ponto de vista único. A contextualização pode ou não depender de um eventual diálogo estabelecido entre as imagens e as informações verbais; há que se considerar as possíveis interpretações e diferentes formas de “ler” as fotografias, por exemplo, as legendas que sustentam a imagem num texto qualquer e acabam direcionando a leitura, quase “revelando” o que a fotografia “quer dizer”. Neste caso, é imposto à fotografia um significado, visto que num jornal diário nada pode ficar por proferir.

Boris Kossoy, historiador brasileiro, assinala que uma fotografia tem alguns *elementos constitutivos* responsáveis por sua concretude. O *assunto*, a *técnica* e o *fotógrafo* formam o tripé da sua existência. Para o autor, há que se considerar também o espaço e o tempo, chamados por *coordenadas de situação*, como referências que permitem identificar a época, isto é, o contexto histórico de sua realização (Kossoy 1999).

O fotógrafo praticamente assina a criação da representação fotográfica, isto é, a imagem que se compõe por dois fatores opostos, mas complementares: o assunto e a técnica da *ordem do natural*; e o como fazer da *ordem do imaterial*, posto que depende quase exclusivamente de seu criador que conta com as suas referências culturais e mentais no processo de criação.

“A imagem fotográfica é, enfim, uma representação resultante do processo de criação/construção do fotógrafo” (Kossoy 1999: 30).

Quando o fotógrafo lança mão, isto é, constrói uma representação imagética, não há neste momento qualquer preocupação em tomar a imagem um “documento”. Quando a fotografia alcança alguma visibilidade, por exemplo em uma publicação ou como parte de um acervo público ou privado, há grande possibilidade de transformar-se num fato histórico, enquanto marca do passado cristalizado, eternizado por um instante.

Então, como entender este “objeto fotografia”?

Alguns autores propõem quase “métodos de leituras” das fotografias. São formas que pretendem uma maior revelação destes objetos naturalmente polissêmicos, contudo, existem dificuldades em elaborar análises mais objetivas, havendo um verdadeiro perigo em julgar ou generalizar as imagens.

Apesar de Raul Beceyro, intelectual mexicano, afirmar que os estudiosos das ciências humanas e artes tomam as leituras das imagens mais esclarecedoras por contribuírem com suas especialidades: História, Sociologia, Estética e Semiologia, o autor acaba propondo uma leitura fora destas perspectivas (Beceyro 1978). Beceyro trata a fotografia como um texto visual de onde procura extrair os elementos essenciais e comuns à todas as imagens para a sua interpretação.

Neste texto imagético e representativo, o autor encontra a *altura* e o *ponto da câmera* que relacionam-se diretamente com o *objetivo* do fotógrafo, incluindo a *profundidade de campo*; a posição da câmera com relação à *luz* que molda o *volume* e influencia a *atmosfera*, contando também com o *contraluz*; o *olhar do fotógrafo* com relação à *composição* ou seja o próprio *enquadramento* que apresenta os objetos e as pessoas, e todos aqueles que permanecem fora do campo: o *extra campo*; e o *caráter estético* da fotografia (Beceyro 1978).

Enfim, são os elementos que existem em qualquer fotografia, desde a mais elaborada até a familiar, pois para o autor não há modelos completos de análise das imagens, que são construções singulares. Da mesma forma que não há um método para sacar fotografias, não há também, para Beceyro, uma técnica única de interpretação dos produtos visuais, todavia existe em todas as fotografias um elemento central que elucida a construção estética e ideológica, fundamentais para a sua leitura.

Beceyro tenta recuperar os elementos que constituem a linguagem fotográfica, numa tentativa de trazer uma interpretação a partir da própria fotografia, sem lançar mão de discursos científicos. Para o autor, a luz, o enquadramento, a distância, a atitude do personagem, o aspecto de um objeto, entre outros, significam sempre mais que uma mera aparência (Beceyro 1978).

As possíveis leituras são bastante relativas, dependem quase que exclusivamente do uso que se faz da fotografia. Raul Beceyro tem a imagem como um objeto estético, assim trabalha com a própria linguagem fotográfica para analisá-la. Há pesquisadores, por exemplo, que tratam a fotografia como um documento histórico, como uma representação de um fato histórico e, por tal motivo, a imagem se une a outros documentos, pictóricos e escritos de uma análise mais complexa. Os pesquisadores tendem a usá-la a fim de um exame extra campo imagético. O que está em jogo não é a imagem em si, mas talvez, um percurso histórico ainda desconhecido. A fotografia aí oferecerá subsídios para a análise.

A historiadora Ana Maria Maud de Sousa Andrade Essus⁶⁴ estudou a fotografia enquanto uma construção de uma memória acerca do conflito político e social em Canudos⁶⁵. Deste período da história brasileira, Essus reuniu fotografias e construiu categorias de análise para poder entender não só a memória, mas o próprio conflito.

“Ao selecionar um recorte espaço-temporal preciso, a fotografia compõe, constrói e filtra determinados aspectos de uma realidade múltipla, cuja imagem final é retirada de um conjunto de escolhas possíveis”

(Essus 1993: 27).

Lança assim os espaços: *fotográfico, geográfico, do objeto, da figuração e das vivências*. A partir destas categorias, classifica as imagens, buscando nelas uma unidade e também possíveis relações para fim de uma interpretação plausível.

O *espaço fotográfico* é estruturado através da técnica utilizada. Leva-se em conta o *tamanho* da imagem, visto a data do conflito⁶⁶; o *tipo* de foto (panorâmica, paisagem, retrato entre outros); o *enquadramento* (aqui Essus o dividiu em: sentido, direção, distribuição dos planos, arranjo e objeto central); e por fim, a *nitidez*, item essencial para o exame da *iluminação* e principalmente do *foco*.

O *espaço geométrico* é exatamente o lugar, na pesquisa a região sertaneja, em que as imagens foram tiradas. Mesmo sendo em uma única área, há diferenças segundo o *status social*: a hierarquia está presente nas imagens, por exemplo, os militares aparecem principalmente nos acampamentos, nas trincheiras, enquanto os cidadãos comuns, “o outro” na descrição de Essus, ficou restrito ao arraial da cidade

⁶⁴ Professora do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense no Rio de Janeiro.

⁶⁵ A Guerra de Canudos, como ficou conhecida, foi uma rebelião popular no sertão baiano entre os anos de 1896 e 1897. O escritor e militar brasileiro Euclides da Cunha (1866-1909) colocou em *Os Sertões* (1902) o conflito vivenciado na Campanha de Canudos.

⁶⁶ A historiadora trabalhou com um conjunto de fotografias de Flávio de Barros, expedicionário da quarta estada militar em Canudos em 1897.

de Belo Monte, na Bahia. Enfim, um conjunto de imagens pode revelar através destes espaços geográficos as diferenças sociais e ideológicas.

O *espaço do objeto* é propriamente o conteúdo da imagem. Num conjunto de fotografias, o que aparece e o que mais aparece? Também aqui cabe um exame das intenções: qual mensagem se quis transmitir?

Essus ainda buscou dividir os espaços questionando a presença das pessoas no lugar. O *espaço da figuração*, ou melhor, o espaço das pessoas: quais foram fotografadas? Entre cidadãos comuns e militares que representavam o poder e a força, como aparecem e quantas vezes aparecem? Na fotografia evidencia-se uma representação hierarquizada? Enfim, há muito o que perguntar neste espaço do homem.

A historiadora então procura determinar o *espaço da vivência*, ou melhor da convivência, entre os atores sociais envolvidos naquele cenário, bem como, suas atuações, desejos e resultados.

Enfim, Essus procurou analisar aquele período da história brasileira através da fotografia, enquanto um documento histórico, para tal, teceu categorias e classificações em busca de uma leitura mais próxima daquele acontecimento que marcou a existência de uma região sertaneja e nordestina, e de uma organização popular movida pela força, crença e fé.

Embora Essus tenha alcançado sucesso em sua pesquisa, não se pode afirmar que os mesmos resultados sejam obtidos em trabalhos que privilegiem outros campos do conhecimento, que não o histórico. Mesmo assim, é uma porta que se abriu, posto que é uma forma de análise que pode, sem dúvida, contribuir com outras formas de leitura.

Também John Berger propõe em *Modos de Ver*⁶⁷ uma forma de analisar a arte, as representações estéticas, desde o Renascimento até a Fotografia Publicitária já no século XX.

O autor examina as principais pinturas a partir dos temas expostos, tais como: a nudez, o sexo, a tradição, a religião e o mistério, entre outros, publicadas e portanto conhecidas, tentando contextualizar as imagens histórica e socialmente. Fica claro que as representações pictóricas e fotografias são resultados das idéias que se movimentam pelas sociedades. Estas idéias produzem e reproduzem valores éticos, religiosos, políticos, culturais, enfim ideológicos.

Para Berger não cabe a análise da obra de arte descontextualizada, por vezes, encontramos sua raiz num passado remoto. Assim, concluímos, a partir do autor, que presente e passado são tempos reais.

⁶⁷ Berger, John. Modos de Ver. Tradução de Ana Maria Alves. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1987. (Arte e Comunicação, v. 3).

Outros estudiosos como Lucrecia D'Aléssio Ferrara (1997)⁶⁸ estendem a análise semiótica ⁶⁹ também às fotografias. Entende-se em seus apontamentos que o estudo dos códigos impressos nas imagens fotográficas podem produzir um exame mais racional e menos subjetivo, deixando para trás a idéia de que a arte é mero produto de uma concepção somente imaginária, irreal, restrita ao plano dos sonhos e alucinações, como algo impalpável ⁷⁰.

A escola semiótica americana ⁷¹ defende a idéia de que é impossível pensar sem signos, sendo a fotografia um destes produtos ou mesmo um signo específico: o da representação. Portanto, os códigos presentes na fotografia são constituídos basicamente por signos, que aliados à sintaxe definem não só estes mesmos códigos, mas também determinam uma decodificação, isto é, uma possível leitura. Assim, decodificar é conhecer o instrumento de codificação: o *signo* - as representações e a *sintaxe* -, o que identifica e caracteriza o seu modo de representar.

"Trata-se de um texto feito de resíduos signícos, de um lixo de linguagem, e seu nome é, de certa forma, impróprio, porque nele também a palavra surge, porém sem determiná-lo. O nome não-verbal se justifica exatamente porque nele a palavra não apresenta aquela lógica central que caracteriza o texto verbal"

(Ferrara 1997: 16).

Como a fotografia é plural e polissêmica, esse texto não-verbal, como escreveu a autora, é *plurissígnico* (Ferrara 1997).

E a antropologia como percebe a fotografia?

Este é o assunto do próximo capítulo.

⁶⁸ Ferrara, Lucrecia D'Aléssio. *Leitura sem Palavras*. São Paulo: Ed. Ática, 1997. (Série Princípios, v. 100).

⁶⁹ A semiótica procura entender principalmente os textos não-verbais - a comunicação implícita -, ou seja, a linguagem presente no cotidiano na forma de sons, palavras, luz, sombras, cores, traços, tamanhos, texturas, posturas, expressões, cheiros, gestos, etc.; uma linguagem/comunicação aparentemente sem código (Ferrara 1997).

⁷⁰ Ferrara não faz um estudo específico acerca da fotografia, mas procurou transportar para o ambiente urbano, a cidade paulistana propriamente, a teoria semiótica. Consideramos aqui aplicável ao assunto fotografia, como já fizeram outros autores. A teoria peirceana, reproduzida pela autora, é um estudo da linguagem e enquanto tal contribui para o nosso objeto de estudo: a fotografia, já tendo indicado nas páginas anteriores.

⁷¹ Já elucidamos, em "O Objeto Fotográfico", as categorias da teoria peirceana: ícone, índice e símbolo que constituem um signo.

Capítulo Dois

A Antropologia e a Fotografia: nos passos da visualidade

2.1. Antecedentes Históricos

A Antropologia e a Fotografia são contemporâneas. A Antropologia enquanto disciplina das ciências humanas, atividade intelectual e estudo, inicialmente, do “outro”, reclama o seu *status* de ciência no século XIX, aproximadamente trezentos anos após a Europa alcançar as terras atrás do Atlântico, quando não só a noção de mundo cresceria como também a diversidade cultural.

Paralelamente à conquista da América, a fotografia já despontava como idéia em entender a realidade, a sua pré-história, em oposição aos dogmas religiosos. Com as câmeras obscuras e lúcidas, respectivamente, primeiros mecanismos para apreender o exterior, a fotografia proclamaria a sua força tecnológica na cultura ocidental também três séculos depois.

Em mil e novecentos, os estudiosos da vida social e porque não dizer do homem, e até mesmo os curiosos já não contentavam-se com os inúmeros relatos narrados e escritos pelos oficiais das colônias européias, dos missionários religiosos e dos viajantes/aventureiros que traziam nas suas bagagens histórias e objetos no mínimo incomuns e, algumas vezes, “selvagens” para serem analisados e expostos nos “gabinetes científicos”¹. Raros estudiosos lançaram-se ao mar e encontraram pessoalmente aquelas “almas coloridas e gafanhotos gigantes” descritos nos documentos oficiais. A viagem longa, incerta e cara, desanimava qualquer um, mesmo porque tal aventura não fazia parte do seu perfil. Os “gabinetes de curiosidades” foram por muito tempo, até início do século XIX, o cenário das atividades intelectuais.

Se aqueles que povoavam aquelas “terras paradisíacas” não eram gente, então o que eram?

Até mesmo o Velho Mundo vivia momentos de muitos questionamentos relativos ao homem e a sua própria sociedade que foram enfatizados diante da grandeza do descobrimento daquele que viria a ser o Novo

¹ Os gabinetes científicos foram por muito tempo chamados por “gabinetes de curiosidades”, formados por todos e quaisquer objetos achados, trocados e até mesmo roubados durante as viagens dos oficiais das colônias, viajantes/aventureiros, desenhistas, entre outros que não possuíam nenhuma intenção antropológica. Eram apenas observadores e coletores casuais. Os artigos preciosos ou não eram recolhidos aleatoriamente, bem como todos os apontamentos e anotações escritos que narravam os aspectos sociais, sexuais, econômicos, religiosos e políticos dos povos contactados. Ao longo dos anos, após a colonização da América, cerâmicas, vestimentas rituais, adornos coloridos, entre outros pertences indígenas, por exemplo, seguiram num único sentido: as salas de estudos dos gabinetes de curiosidades. Até mesmo várias etnias foram levadas aos países europeus. Segundo Pinney, o australiano J. W. Lindt reconstruiu cenograficamente ambientes naturais no estúdio para fotografar os aborígenes em 1883 (Pinney 1996: 39). E em 1905, um grupo de pigmeus africanos foram à Londres (Street 1992: 129). Nesta ocasião, os londrinos aproveitaram para fazer uma análise antropométrica. Durante quase quatro séculos, o valor de uso no cotidiano destes objetos foi substituído pelo valor étnico cujo significado determinava o sentido e a função da sua existência. No século XIX, os gabinetes já contavam com inúmeras peças “culturais”, uma vez que o “status” de selvagem, classificação atribuída aos povos desconhecidos, fora substituído por primitivo, portanto humano, assim acabaram formando acervos e coleções valiosas de grandes museus europeus.

Mundo. Os homens das ciências, à época, debruçavam-se em torno do homem civilizado para não só entendê-lo fisicamente, mas essencialmente os seus comportamentos e emoções.

Se por um lado, a antropologia firmaria-se como o estudo do outro, os daguerreótipos, num primeiro momento, marcariam a representação da sociedade civilizada com os retratos da burguesia e vistas das cidades. À medida que os espaços geográficos foram sendo colonizados e ocupados, os habitantes autóctones eram fotografados, bem como todas as transformações empreendidas pelos colonizadores. Contudo, esta disciplina humana só contava, naquele momento, com conteúdos sociais e culturais coletados aleatoriamente. As ciências biológicas pareciam estar mais desenvolvidas teoricamente e assim acabaram emprestando àquela área de estudo do homem alguns pensamentos estruturados que poderiam ser aplicados sem muitos problemas, à primeira vista, às incertezas daquele exótico e distante.

O Evolucionismo trouxe a primeira tentativa de classificação e compreensão do homem. Se anteriormente, o outro foi descrito como um selvagem, aqui na sucessão evolutiva ele foi retirado do estado natural para ser colocado no estado social, agora como um primitivo, isto é, no estágio inicial do homem no processo civilizatório. Assim, deduzia-se que o europeu, branco e civilizado do presente teria sido o primitivo de ontem. Daí, também a legitimação das ações colonizadoras.

A antropologia passaria grande parte do século XIX tentando entender o outro à distância e elaborando teorias, no mínimo, equivocadas.

Paralelamente aos questionamentos antropológicos e etnocêntricos, a fotografia confiaria a sua técnica de "registro da realidade" às mais diversas áreas, isto é, a imagem não ficaria restrita aos *ateliers* dos retratistas, ao contrário, funcionaria como ferramenta indispensável às análises criminalísticas, médicas e também antropológicas, o que chamaram de utilizações científicas.

a) a fotografia aplicada à área criminal

O retrato foi o meio físico que contava com os principais elementos constitutivos - cabeça, rosto, olhos, boca e mãos -, e que possibilitou a elaboração deste procedimento pré-moderno, que por sua vez delimitou classificações e catalogações que resultariam numa tipologia do homem tão bem utilizada pela área criminal, especialmente na França, Inglaterra, Estados Unidos e depois atemissando em países periféricos.

Nas cidades cosmopolitas, o anonimato, característica comum às urbes que perderam a dimensão de comunidade, subtrai o homem que passa a fazer parte da massa. A roupa antes associada à atividade profissional e classe social na metrópole, priva-se da sua eficácia e dá lugar às técnicas de identificação e

decifração das faces humanas. Falou-se, no século XIX, em “**antropologia criminal**”, uma área específica da criminalística.

Aqui, a criminalística, em sua vertente antropológica, não estudaria uma etnia exótica e distante, mas sim um grupo de delinquentes insufladores da violência urbana próprios do mesmo lugar que os “homens de bem”.

A imagem fotográfica já era no século XIX um dispositivo técnico e analógico no processo de identificação que compreendia basicamente dois momentos: o reconhecimento e o autoreconhecimento.

Para a classificação e conseqüente tipologia humana, alguns “estudiosos” estruturaram métodos que acreditavam capazes de tal “progresso”: a identificação da fisiologia do delinquente e a sua predisposição para o vício e o crime. Cesare Lombroso (1836-1909), italiano e professor de medicina legal, foi um dos primeiros em meados dos anos 80 a usar a fotografia para tal fim. Os retratos eram colocados um ao lado do outro como num álbum. Pretendia-se a partir daí o reconhecimento do “desviante social”.

Para Lombroso, “... as pessoas não se tornam loucas ou criminosas; nascem loucas, criminosas” (Samain 1993: 29).

Para defender a sua tese, Lombroso lançou os exames de algumas partes do corpo: crânio, cérebro, coração, entre outros, para tentar encontrar as marcas do crime. E também, a partir de traços externos, somados aos internos, acabou por construir um quadro sociobiológico do delinquente.

A própria criminalística à época também estaria passando por reformas, especialmente, o modelo de punição que transformou o coletivo em secreto, o público em solitário, o significativo no corporal até tomar-se completamente coercitivo. O corpo padeceria na prisão. A dor do corpo passaria a ser a pena mínima e máxima do homem sem liberdade, sem o direito de ir e vir.

O daguerreótipo foi o primeiro suporte dos retratos dos suspeitos. Entretanto, o alto custo desta técnica impediu o uso mais corriqueiro na polícia. A partir dos anos 50, agora com as chapas úmidas de colódio, a fotografia proliferaria também no meio criminal. As cidades de Bruxelas, New York, Birmingham, Lausanne faziam usos das imagens; posteriormente guardadas em álbuns e galerias. A prática fotográfica na área criminal legitimou-se com a publicação do livro *Mecanismo da Fisionomia Humana ou análise eletrofisiológica da expressão das paixões* de Guillaume Duchenne Boulogne em 1892 ².

² Guillaume Duchenne Boulogne (1806-1875) retomou as antigas iconografias da insânia, e através da aplicação de eletrodos nos vários nervos e músculos do rosto humano procurou estabelecer a sua teoria e técnica. A partir dos seus experimentos, sempre munido com imagens fotográficas, descreveu uma tipologia das expressões: alegria, tristeza, desprezo, dor, medo, agressão, pavor (Peixoto 1996).

“... procura (...), ler sobre o rosto os signos da linguagem muda da alma e, assim, constituir um corpus classificador e uma ortografia das emoções induzidas pelos afetos” (Samain 1993: 26).

Benjamin afirmou que a fotografia *“... para a criminalística, ela não significou menos que a invenção da imprensa significou para a escrita ...”* (Benjamin 1991: 76). De fato, a fotografia tornou-se uma prova de um possível reconhecimento, além disso, o autoreconhecimento quando do confronto entre o delinquente e a sua própria imagem. Acreditou-se neste momento não haver hipótese para qualquer negação, uma vez que a fotografia atestaria a identidade do suspeito. A imagem fotográfica assim passou a ser uma técnica da polícia.

“O programa estava definido: reconhecer no suspeito o delinquente; no criminoso de hoje, o condenado de ontem; no indivíduo, sua carreira de crimes” (Lissofsky 1993: 60).

Contudo, foi Alphonse Bertillon (1853-1914) em 1879, escrivão da polícia, que propôs ao Serviço de Identificação Judiciária, onde trabalhava, a antropologia na sua vertente antropometria, especificamente, uma espécie de mensuração do corpo humano a partir do comprimento dos olhos, da cabeça e dos membros, como forma de identificar a pessoa, o delinquente, enfim o criminoso ³.

A polícia parisiense já à época estava usando a fotografia para detectar criminosos, para isso lançou o registro fotográfico sistemático de qualquer ingressante nos presídios de Paris. A antropometria de Bertillon, conhecida por bertillonagem, reforçou a prática deste tipo de identificação, não só quando adotada em caráter experimental, mas oficialmente em 1888.

A fotografia enquanto técnica deveria trazer não só a identificação dos suspeitos, como também, as razões que levaram o delinquente às práticas criminosas. A imagem fotográfica deveria conter não só o corpo físico, mas também as marcas do desvio social ou seja as características emocionais e psicológicas.

Bertillon conjugou a estatística, a antropologia e a fotografia na busca de um método de tipificação que pensava ser infalível. A fotografia através das medidas de diferentes partes do corpo humano poderia descrever e reconhecer um indivíduo a partir das fichas catalogadas com o primeiro retrato do criminoso no formato frente e perfil ⁴.

³ Segundo Peixoto, já em 1830, a “antropologia” passa a medir os criminosos e as prostitutas (Peixoto 1996).

⁴ Bertillon além de elaborar uma ficha com descrições precisas de identificação de cada indivíduo (a descrição do rosto do criminoso, partindo dos olhos, boca, nariz, cabeça, entre todos os outros elementos da face da pessoa, deu origem ao “retrato falado”, ainda hoje, final do século XX, muito usado nas delegacias de polícia), construiu um aparelho para fotografias métricas: fotogramétrica, um processo que resulta na medição de todos os elementos relacionados, por exemplo, à um suposto crime, desta forma procurou tornar o reconhecimento mais eficaz. Paralelamente, recorreu à

Se por um lado, o “índice” da imagem de fato auxiliava na identificação dos sujeitos, por outro, as características psicológicas não encontradas na fotografia atestariam a sua ineficácia. Todavia a técnica fotográfica ainda era atraente para tais fins, levando Francis Galton (1822-1911), antropólogo e estatístico, a produzir um “retrato genérico” dos criminosos. Além de propor a antropometria em Londres, criou a “fotografia ou retrato compósito” (Peixoto 1996) ⁵, denominação do método que buscava demonstrar os traços semelhantes dos rostos através da superposição de vários retratos. A partir daí, subtraía-se as características comuns e distintas das marcas externas, definidoras de perfis e padrões de comportamentos, compondo assim um grande quadro geral ⁶.

Médicos, criminalistas e etnógrafos fizeram uso das fotografias. As posições frente, perfil direito e perfil esquerdo foram as mais registradas e constituíram a base para os álbuns e galerias de delinquentes. Falou-se, à época, em “imagens antropológicas” (Lissofsky 1993), visto os diferentes tipos humanos classificados e catalogados. E em “álbuns de antropologia criminal” (Lissofsky 1993), que também traziam diferentes séries de fotografias, tais como: cabeça larga, cabeça estreita, testa longa, testa estreita, enfim entre outras partes do rosto, analisadas para compor os perfis dos criminosos.

b) a fotografia aplicada à área médica

A fotografia que transformou o homem num objeto, o elemento vivo numa superfície fixa, também foi uma técnica usada nas ciências médicas, especificamente no “universo das doenças nervosas” (Samain 1993).

Os sanatórios de Springfield, em Londres, e de Salpêtrière, em Paris, marcam uma produção fotográfica das fisionomias dos doentes mentais lá reclusos.

Mesmo sem o reconhecimento inicial da fotografia enquanto técnica científica, a imagem colaborou de certa forma com as teorias formuladas acerca das debilidades psíquicas. Como na criminalística, a fotografia

arquitetura, à geometria, à astronomia, para elaborar um vocabulário necessário às explicações catalográficas, tais como: contínuo, quebrado, paralelo, anguloso, arqueado, semilinear, entre outros (Lissofsky 1993).

⁵ A fisionomia já havia sido elemento decisivo na classificação do comportamento humano. O rosto somado aos gestos da pessoa, acreditava-se no século XVIII, eram reveladores das tendências nocivas e misericordiosas.

⁶ Apesar de todo o “aparato” de Bertillon, o método não conseguiria o resultado desejado. Ainda, a orelha - um órgão humano quase imutável - foi selecionada para comprovar as suas teses, entretanto não representou algo significativo. Mais tarde, o dedo, propriamente a impressão digital, foi proposto por Galton como elemento decisivo no processo de identificação. O dedo tomaria o lugar da orelha e acabou de uma vez por todas com a uniformização dos traços pessoais. E até hoje, fim do século XX, junto ao retrato fotográfico nos documentos de identificação, pelo menos no Brasil, é figura máxima no processo de reconhecimento do homem social.

não era tida somente como uma identificação burocrática do doente, mas, principalmente, poderia determinar os tipos de doenças a partir das fisionomias.

Sistematicamente eram tomados retratos dos alienados, desde o primeiro contato com os manicômios, bem como durante toda a sua estada, como forma de identificar as diferentes fases da evolução da doença. Acreditava-se que uma vez conhecido o processo da doença, confiado à fotografia, poderiam chegar à uma possível cura.

Como aconteceria na antropologia por volta do fim daquele século, a “observação direta”, na medicina o intenso exame clínico, seria o primeiro método mais consagrado e tradicional na “pesquisa de campo” e no tratamento médico

Assim, o método elevou a fotografia e o olho clínico como dois instrumentos no processo de identificação das doenças. E não só, a fotografia também seria usada como “fototerapia”: um processo que levava o doente a ver a sua própria imagem, uma forma de valorizá-lo e estimulá-lo à cura ⁷.

A produção fotográfica inglesa foi dominada pelo trabalho de Hugh Welch Diamond (1809-1886). O fotógrafo amador lançou mão da calotipia, o processo fotográfico produzido por Fox Talbot após a daguerreotipia, e catalogou os pacientes internos em Springfield. A edição publicada - *The Face of Madness* - trouxe o recenseamento fotográfico de Diamond, bem como o seu reconhecimento diante da classe médica.

A produção fotográfica francesa ficou a cargo de Albert Londe (1858-1917). Com os suportes emulsionados - gelatina-brometo de prata -, e a técnica da cronografia, Londe, também entusiasta da fotografia, iniciou um longo percurso documentando e registrando os diferentes pacientes em Salpêtrière. Ao lado do médico Jean-Martin Charcot (1825-1893), procurou registrar todos os movimentos do doente e especialmente aqueles imperceptíveis ao olho humano. Assim, a fotografia foi tomada como um instrumento que revelaria as faces obscuras das doenças ⁸.

A fotografia tanto para as ciências médicas, para a criminalística e até mesmo para a antropologia representava dois aspectos fundamentais: certa capacidade de descrição e a apreensão do instante, portanto da memória, o que sem ela estaria no plano da inconsciência e longe da realidade, como prova do acontecido, portanto, da verdade.

⁷ A fotógrafa Evelyn Ruman desenvolveu um trabalho fotográfico com mulheres esquizofrênicas do Instituto Psiquiátrico José Barack Hortwitz em Santiago do Chile entre os anos de 1993 e 1997. O ensaio apresenta um trabalho singular, visto que as fotos têm algumas intervenções das próprias “loucas”. Assim, como uma “via de mão-dupla”: fotógrafa e fotografadas, as imagens revelam não só o que a fotógrafa desejou captar, mas a própria auto-imagem, através de cores e linhas sobrepostas às fotografias das mulheres (Ruman 1998).

⁸ Albert Londe publicou a obra “Fotografia Médica” não só para exibir o seu trabalho no manicômio, mas também para defender a idéia da fotografia como ferramenta científica.

Felizmente ou infelizmente, de qualquer forma, a psiquiatria naquela altura seria influenciada pelas teorias freudianas. A psicanálise se estabeleceria e a escuta tomaria o lugar da observação, assim como o verbal substituiria o visual na antropologia social (Samain 1993).

c) a fotografia aplicada à antropologia

Várias *Sociétés*⁹ foram formadas na França ao longo do século passado. Estas sociedades reuniam profissionais de diversas áreas de atuação: naturalistas, geógrafos, viajantes, historiadores, arqueólogos e também etnólogos. Estes homens das ciências tinham um objetivo comum: entender, num primeiro momento, as populações consideradas exóticas, e a abordagem pluridisciplinar, que marca a formação da etnologia francesa, por certo, poderia facilitar a compreensão de tal complexidade social e humana que estaria por vir.

Visto as inúmeras expedições científicas, militares e religiosas, bem como as viagens exploratórias, o “outro” tornava-se cada vez mais presente no imaginário e no cotidiano da sociedade europeia, branca e civilizada.

A imagem do exótico até 1839, quando François Arago (1786-1853) apresenta à Academia de Ciências de Paris o mais novo invento: a fotografia¹⁰, era construída especificamente por relatos narrados e escritos por homens enviados oficialmente às colônias, aventureiros, missionários e também pintores que não escreviam exatamente, mas contratados para desenhar a diversidade da fauna e da flora, e que, por vezes, também colocaram os novos povos contactados sobre o papel. Entretanto, como já foi dito, as informações e os objetos trazidos do além-mar eram coletados de forma aleatória, portanto sem qualquer critério científico. E se os estudos sociais e humanos, especialmente, a etnologia que estava por formar-se, almejavam o reconhecimento como ciência, não poderiam continuar tratando o “outro” a distância ou através de

⁹ As “sociétés” relacionadas por Pierre-Jérôme Jehel (1998) foram:

- 1799 - Société de Observateurs de l'Homme
- 1821 - Société de Géographie
- 1839 - Société Ethnologique de Paris
- 1851 - Société Héliographique
- 1854 - Société Française de Photographie
- 1859 - Société d'Ethnographie de Paris
- 1859 - Société d'Anthropologie de Paris

¹⁰ François Arago, político francês, apresentou o invento fotográfico, mais exatamente, as modalidades técnicas do daguerreótipo, à Câmara dos Deputados em 03 de julho e à Academia de Ciências em 19 de agosto de 1839. Nestas ocasiões, falou da contribuição da descoberta à ciência, especialmente, à astronomia e à arqueologia (Arago 1987).

documentos trazidos por terceiros, e também se desejavam entender o homem física e comportamentalmente, a observação *in loco* fazia-se necessária.

Já estava na hora da antropologia libertar-se das quatro paredes dos gabinetes e dos laboratórios. Contudo, as primeiras viagens que tomaram o trabalho no “campo de pesquisa” uma condição *sine qua non* na etnografia ainda demoraria algumas décadas.

Paralelamente à crescente formação da etnologia, por volta dos anos 50, a fotografia começaria a ser praticada pelos profissionais que participavam daquelas *sociétés*. A *Société Française de Photographie*, especificamente, já contava em sua formação, em 1854, com uma coleção numerosa e valiosa de imagens em placas de vidro. O *Muséum d'Histoire Naturelle*, um pouco depois, em 1793, também apropriou-se da fotografia como um instrumento de pesquisa e estudo do homem ¹¹.

Entre os antropólogos citados por Jehel, Etienne Serres (1786-1868) adquiriu uma máquina para realizar os primeiros retratos considerados étnicos através da técnica do daguerreótipo, logo após a divulgação da fotografia. Louis Rousseau, além de ter registrado animais em trabalhos zootécnicos, participou de uma expedição científica em 1856 e da Islândia trouxe as primeiras fotografias de um povo esquimó. Phillippe-Jacques Potteau também fotografou os objetos que pertenciam à coleção do *Muséum d'Histoire Naturelle*. E paralelamente retratou os estrangeiros e os indígenas que “visitavam” a capital francesa, revelando certos cuidados com relação à iluminação. Como um bom retratista, trabalhou a luz, os acessórios para uma longa exposição e um fundo neutro (Jehel 1998).

Aqui podemos perceber a tentativa de aliar as preocupações teóricas e as técnicas fotográficas. Acreditava-se que a fotografia era um instrumento ideal e que superava a pintura em vista da qualidade da representação do corpo humano.

Contudo, outros dados se somavam ao retrato (a impressão da imagem fotográfica): a referência ao museu ou *société*; o nome da tribo (quando esta era conhecida); o número na coleção e a data de sua inserção. Assim, estas referências aliadas à imagem consagraria uma forma de catalogar e classificar os retratos que passavam a fazer parte de um arquivo.

¹¹ Vale lembrar que o *Muséum d'Histoire Naturelle* transformou-se no Musée de L'Homme em 1937 e detém a guarda da coleção fotográfica produzida ao longo do século XIX. Um dos daguerreótipos mais antigos do Musée de L'Homme traz um *portrait* de um índio Botocudo, etnia brasileira, de 1844 (*L'Ethonographie* 1991: 15).

O *still fotográfico* seria o instrumento de registro, estudo e análise. A Antropologia Britânica, por exemplo, entre os anos de 1860 e 1920, lançou a imagem fotográfica para estudar, essencialmente, os negros das suas ex-colônias (Edwards 1992) ¹².

Estas fotografias históricas e antropológicas eram tidas como um registro revelador da realidade e portanto da verdade. A técnica fotográfica emprestaria, assim, o seu veredicto àquela área humana em desenvolvimento.

Se por um grande período, a antropologia firmaria-se também através da “expansão e da manutenção do poder colonial europeu” (Edwards 1992), por outro, a noção do “estranho” também alteraria-se.

Aqui, a percepção visual aproxima a arte da verossimilhança e a realidade da verdade. Como um divisor de águas, a fotografia marca o antes e o depois: a era da civilização ocidental baseada na ocularidade (Pinney 1992).

Os trabalhos fotográficos em antropologia no século passado oferecem atualmente a base para os empreendimentos imagéticos nos estudos antropológicos. A idéia da descrição a partir da visualidade, por exemplo, dos povos indígenas em rituais ou em atividades cotidianas, o registro da cultura material de diversas etnias que estão em acervos privados e em museus, solidificou-se nas pesquisas.

O método da antropometria não foi só utilizado nas áreas criminais e médicas, a antropologia também serviu-se, em seu percurso histórico, da técnica para conhecer, classificar, definir tipos, espécies e gêneros humanos ¹³. Felizmente, hoje não são mais realizados estudos antropométricos aplicados ao homem, mesmo porque o relativismo cultural é condição para qualquer análise em antropologia social ¹⁴.

A antropometria praticada sistematicamente definiu um homem, um tipo ideal, para comparar e classificar os demais. Qualquer diferença apresentada significaria uma patologia, um desvio. Adolphe Quételet (1796-1874), estatístico e astrônomo, foi um dos principais responsáveis pela invenção deste objeto/parâmetro: o homem médio.

A fotografia, considerada um instrumento ideal, deu a sua contribuição ao estudioso, além de funcionar também como prova da verdade.

¹² O material histórico fotográfico que caracteriza um forte documento visual e representa a ideologia de uma época, infelizmente, parece até o momento ter sido pouco estudado sob o ponto de vista da antropologia.

¹³ A Antropologia Física, área da antropologia ligada às ciências biológicas, encarregou-se de analisar os crânios de homens de diferentes culturas. A antropometria nesta área era considerada fundamental nas classificações e comparações étnicas.

¹⁴ A arqueologia parece utilizar o método antropométrico, contudo a leitura afasta-se de uma visão etnocêntrica (Faria 1998).

“... *Quételet indicou a fotografia como sendo um instrumento ideal para o cientista em razão de sua incomparável precisão e da rapidez de sua utilização.*” (Jehel 1998: 128)

O século XIX marcou um tempo povoado por teorias e práticas etnocêntricas: o método antropométrico e a fotografia como testamento de verdade. A criação do “homem médio” acaba por estabelecer uma relação assimétrica e desigual: melhor/pior; bom/mal; inteligente/burro; enfim dominante/dominado.

Apesar da insistência no método, a antropometria não conseguia se estabelecer fora dos gabinetes de estudos, uma vez que a sua sistematização nas expedições científicas encontrou infinitas complicações, face a isto, “os povos exóticos” resistiam à aplicação das medições¹⁵.

Se a antropometria vislumbrava um pretense sucesso nos laboratórios científicos, fora deles, vários estudiosos argumentavam que alguns aspectos escapavam ao método, por exemplo, os cabelos. Em terras estrangeiras só encontrou o fracasso.

Enfim, antes dos métodos, os próprios objetivos e teorias nas pesquisas de novas etnias necessitavam ser revistos, caso contrário, nem a etnografia, nem a etnologia sobreviveriam.

A relação entre a etnologia e a fotografia, apesar de escreverem o contrário, não foi um fracasso. A fotografia, à época, nunca foi pensada como linguagem, mas foi colocada como um instrumento capaz de registrar tudo o que estivesse frente à câmera, nenhum detalhe escaparia, o que asseguraria, de certa forma, uma reprodução fiel, e tal técnica socorreria o etnógrafo. Contudo, a própria antropologia partiu de uma suposição teórica etnocêntrica que inviabilizou todo o seu projeto. E uma vez tendo lançado a técnica fotográfica como recurso máximo à comprovação de hipóteses e teses, e em vista de tantas incertezas, a tomou como, por fim, ineficiente e incapaz.

E não só isso, apesar da fotografia ter sido tomada com um objeto revelador do real, a sua leitura desde a sua origem, sempre fora plural, polissêmica. Tal característica, além de gerar certa desconfiança, não contempla o *status* de ciência pretendida pelas humanidades e, particularmente, pela antropologia¹⁶.

A antropologia, sem esquecer o seu objetivo científico, voltou-se para a escrita, uma vez que os conteúdos brutos coletados na imagem fotográfica necessitariam, de qualquer forma, passar por um processo

¹⁵ Franz Boas realizaria por volta de 1890 estudos antropométricos com os índios kwakiutl. Também fez uso dos formatos fotográficos frente e perfil.

¹⁶ As ciências humanas e, especialmente, a antropologia no século XIX, almejavam o *status* de ciência, o reconhecimento enquanto campos dos saberes e portanto científicos. Atualmente, a discussão evoluiu, o que não significa a admissão das áreas como ciências, entretanto, as humanidades não mais preocupam-se, é o que parece, e não se limitam a tal aceitação.

de lapidação. Visto ainda que a fotografia só indica, lembrando Dubois ¹⁷, toda a contextualização dependerá, num primeiro momento, exclusivamente do pesquisador.

Além desta característica intrínseca à imagem fotográfica, a antropologia também mudaria os temas trabalhados. Agora, em pleno final do século XIX, a visualidade representaria apenas uma das características analisadas, voltando a atenção aos estudos das organizações sociais que têm muito mais das estruturas não visíveis. As fotografias nas monografias etnográficas seriam substituídas por longas descrições detalhadas de todos os aspectos e acontecimentos de uma cultura definida. A etnografia, assim, parece ter assumido a “função” da fotografia, sua forma técnica e especialmente a descrição, bem como a etnologia que através da produção de seus textos oculta e aprisiona a visualidade fotográfica. O antropólogo acabou por assumir mais um papel: o fotógrafo que registra com o lápis. Contudo, as imagens não desapareceriam totalmente, pois junto às outras ferramentas de pesquisa, tomou-se mais uma opção no trabalho de campo.

“A antropologia, para adquirir seus títulos de nobreza científica, parece ter sido obrigada a voltar-se para uma prática da escrita, em detrimento da imagem” (Jehel 1998: 134).

Todavia, se a fotografia nos assuntos potencialmente de interesse antropológico fora descartada como meio exclusivo no processo de pesquisa e análise, no início do século XX, encontramos fotógrafos envolvidos com temas também etnográficos e etnológicos. Vale lembrar que a prática fotográfica nas esferas do cotidiano, das artes e da técnica desenvolveu-se numa velocidade superior à relação entre a antropologia e a fotografia.

Edward S. Curtis (1868-1952) fez o primeiro *portrait* de um índio norte-americano em 1896. A partir daí empreendeu um projeto fotográfico junto aos povos indígenas dos Estados Unidos e Alaska, e, posteriormente, Canadá e México, em uma missão de quase trinta anos.

Curtis não era um antropólogo e nem tivera qualquer pretensão neste sentido, entretanto o seu interesse pelas culturas indígenas iniciado através da fotografia revelaria uma vocação espontânea à atividade etnográfica. Tal empreendimento o desligou definitivamente dos trabalhos comerciais realizados em diferentes estúdios. O índio norte-americano tornaria-se assim o seu assunto fotográfico e a sua própria vida.

No início do século XX, o fotógrafo iniciou um projeto de registro sistemático dos modos de vida dos índios norte-americanos. Contou na sua empreitada sempre com patrocínios e donativos, que não o

¹⁷ Dubois, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994. (Coleção ofício de arte e forma).

impediram de acumular diversas dívidas. Teve também uma equipe formada por assistentes e auxiliares, entre eles George Hunt, um *xamã kwakiutl*, que igualmente trabalhou com Franz Boas.

Apesar do projeto visar o registro de imagens fotográficas, Curtis e sua equipe trabalharam intensamente na coleta de informações sobre os costumes, as religiões, as músicas, as medicinas tradicionais, as culturas materiais e corporais, as alimentações, as cerimônias, enfim, tudo que revelasse as culturas indígenas.

Curtis atravessou o país e tomou mais de 40.000 fotos; escreveu quatro livros e supervisionou dezesseis outros; colecionou mais de 350 histórias indígenas tradicionais e fez mais de dez mil gravações de vozes e músicas (Adam 1999) ¹⁸.

A partir do método etnográfico, a observação direta e constante, o fotógrafo acabou por privilegiar certa objetividade. Contudo, não limitou-se a um registro fotográfico puramente técnico: imprimiu a estética pictorialista e fez uso da fotogravura nas imagens.

Curtis produziu uma documentação fotográfica com imagens evocadas por céus carregados, contraluz, grandes planos, retratos dos rostos numa composição singular, revelando assim certa tendência romântica nas fotografias. Paralelamente à sua estética fotográfica, o fotógrafo demonstrou total preocupação com a preservação das culturas indígenas. Assim, as imagens além da plasticidade, revelam a nobreza dos povos ali retratados ¹⁹.

Os índios norte-americanos foram aculturados segundo o movimento acelerado da sociedade capitalista, todavia as suas imagens "originais" podem ser vistas nos vinte volumes publicados *The North American Indian* ²⁰. A enciclopédia exhibe fotografias das etnias encontradas por Curtis: *Sioux, Hopi, Apache, Navajo, Cheyenne*, as mais conhecidas, e muitas outras.

Enquanto o antropólogo estava envolvido em pesquisas e elaborando teorias, já despidas do universo das ciências biológicas, quadros comparatórios, classificações e categorias mais próximas das etnias em estudo, enfim tentando compreender as estruturas sociais daquelas sociedades diferentes,

¹⁸ Grande parte do trabalho de Edward S. Curtis encontra-se na Biblioteca do Congresso Americano em Washington Distrito Federal nos Estados Unidos (Adam 1999).

¹⁹ Edward S. Curtis enfatizou a vida tradicional e natural dos índios americanos. Procurou fotografá-los e preservá-los de quaisquer influências. Numa imagem podemos visualizar a presença de um relógio, já em outra, todavia com o mesmo cenário, talvez segundos depois, o relógio fora extraído. Aqui, observamos uma certa ideologia do fotógrafo em mostrar a cultura indígena em seu estado original (Adam 1999: 79).

²⁰ "The North American Indian, being a series of volumes picturing and describing the Indians of the United States and Alaska, written, illustrated and published by Edward S. Curtis, edited by Frederick Webb Hodge, foreword by Theodore Roosevelt, field research conducted under the patronage of J. Pierpont Morgan, in twenty volumes (1907-1930)" (Adam 1999: 23).

simultaneamente, homens e profissionais comuns desenvolviam inúmeros trabalhos fotográficos e, por sua vez, tinham na visualidade o objeto máximo e o seu fio condutor, a exemplo de Edward S. Curtis.

Os primeiros - os estudiosos da vida social - foram motivados pelo funcionamento das sociedades, sem esquecer o seu objetivo científico que perpassava qualquer análise etnológica; e os segundos - os fotógrafos profissionais - foram estimulados muito mais pela visualidade também distinta daqueles povos.

2.2. Os Precusores Conhecidos

Acabo por intitular esta parte do texto como - **Os Precusores Conhecidos** -, pois como diria Etienne Samain ²¹, talvez, a história da antropologia visual, especificamente aqui, o contato entre a etnologia e a fotografia, ainda está para ser desvendado e portanto construído.

Uma dúvida que paira ainda à esta quase cisão na antropologia, particularmente, a antropologia visual: todo assunto fotografado que é potencialmente objeto antropológico, o seu autor estaria desenvolvendo antropologia? E especificamente, antropologia visual? Talvez a primeira pergunta seja facilmente respondida, mas em relação a segunda a incerteza se mantém. Outras questões alargariam a problemática acerca, de fato, de qual material visual foi produzido num contexto de preocupação antropológica.

Sabemos que falta à antropologia analisar mais profundamente as imagens fotográficas registradas no percurso da sua própria formação. As fotografias não só das “sociedades exóticas”, tidas por longo tempo como “primitivas”, em oposição as “sociedades complexas”, também registradas desde o aparecimento mecânico, físico e químico da imagem fotográfica, permanecem ainda fora do real interesse antropológico que parece não os reconhecer como materiais únicos e capazes de propor discussão e diálogo com outras áreas dos estudos sociais ²².

Sabemos que a História, outra área das Ciências Humanas, ao contrário, já deitou-se intensamente sobre a produção imagética por considerá-la “documento” minimamente histórico ²³. Aqui podemos reconhecer o passo a frente desta perspectiva de estudo do homem, embora a antropologia já apresente trabalhos que têm a fotografia como ponto de partida na pesquisa.

Se num esforço conjunto abrimos as “gavetas” dos acervos fotográficos públicos e privados teremos grandes chances de respondermos as primeiras interrogações e, provavelmente, formularíamos outras, desde que recoressemos ao arcabouço teórico antropológico.

²¹ Etienne Samain é pesquisador e professor do Departamento de Múltiplos do Instituto de Artes/UNICAMP.

²² Atualmente, podemos encontrar dois grupos distintos de pesquisadores da Antropologia Visual: o primeiro, busca estudar as fotografias que foram ou não captadas num contexto de pesquisa antropológica. O segundo, produz/fotografa num contexto potencialmente antropológico. Contudo, os empreendimentos ainda são tímidos, principalmente, o do grupo pesquisador/fotógrafo. Enfim, há muitos problemas a serem resolvidos, visto que a área está em desenvolvimento.

²³ Podemos destacar duas publicações recentes que trataram a fotografia como documento histórico: em “Retratos de Família” (1993), a historiadora Miriam Moreira Leite procurou responder acerca dos valores sociais expressos pelas famílias no século XIX através das coleções fotográficas pesquisadas. E em “Fotografia e Cidade” (1997), as pesquisadoras Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho partiram de referências visuais, especificamente, fotografias guardadas em álbuns (1887 e 1951), para compor parte da história da cidade de São Paulo.

Aqui a nossa preocupação é conseguir pinçar no próprio percurso da antropologia as imagens fotográficas “tomadas” num contexto de pesquisa. Entre as formas de representação - pictórica, cinematográfica e videográfica - privilegiamos a fotográfica, pois a lançamos no nosso trabalho, e também em função da impossibilidade em tratar de todas estas expressões imagéticas. Assim, como a fotografia não surge naturalmente, é resultado de um ato humano anterior e decisivo, torna-se obrigatório identificar o autor destas imagens, bem como suas intenções ao confeccioná-las. Por certo, muitos ficarão de fora, mesmo porque nosso objetivo não é construir a História da Antropologia Visual, mas encontrar estudos que nos ofereçam algumas indicações de como tratar a fotografia numa pesquisa com perspectiva antropológica. E também porque muitas obras publicadas e os respectivos pesquisadores ainda permanecem desconhecidos e/ou estão há pouco tempo sendo analisados. Ao contrário do que foi proposto: parece que as gavetas nos arquivos fotográficos ainda estão fechadas.

Nesta perspectiva, encontramos o trabalho fotográfico “encomendado” por Franz Boas (1858-1942), geógrafo e antropólogo alemão, que empreendeu várias expedições, sendo a primeira a viagem às terras dos esquimós - *Baffinland Eskimo* (1883-1884) ²⁴. Uma vez vivendo nos Estados Unidos, escolheu a cultura dos índios norte-americanos para dar continuidade as pesquisas antropológicas que iniciaria na última década do século dezanove. Muitos estudiosos têm Franz Boas não só como o pai da Moderna Antropologia, mas também como da Antropologia Visual.

Boas foi um grande entusiasta das câmeras fotográficas e cinematográficas. Antes da sua estada entre os esquimós, ele mesmo procurou por um profissional para tomar aulas de fotografia, não só para aprender a manusear o equipamento, como também preparar as placas de vidro e revelá-las.

À época, a fotografia, como já dissemos, era só uma técnica, um objeto cuja função seria determinada a partir dos usos que fizessem do mecanismo. As discussões acerca da fotografia enquanto expressão estética estava longe das práticas científicas, e assim, os pesquisadores enfatizariam a veracidade, bem como a representação fiel da vida exterior. Aliada à esta concepção, estava a crença no fazer, ver e entender as imagens fotográficas (Jacknis 1984).

Para Boas, os filmes e os negativos eram bons como fonte etnográfica, portanto os registros ofereceriam ao pesquisador conteúdos descritivos que seriam analisados posteriormente e somados aos temas teóricos.

²⁴ Franz Boas foi a Baffinland no Ártico realizar estudos geográficos, sua primeira formação. Estava interessado em compreender a percepção esquimó acerca do meio ambiente.

Apesar da etnografia parecer um detalhamento simples da cultura, segundo o autor, a descrição que se dá a partir dos temas teóricos, acaba por determinar a ordem e a estrutura do trabalho, promovendo também comentários analíticos dos fatos sociais que contém (Jacknis 1984).

Apesar do esforço de Boas, em procurar remover o atestado menor da fotografia nos trabalhos antropológicos e também por ter a câmera como um instrumento de gravação científica, a imagem fotográfica seria como *window-dressing* ²⁵ por longo tempo.

Ira Jacknis ²⁶, antropólogo norte-americano, coloca que a escrita também traz algum problema, pois em trabalhos de ordem antropológica onde o pesquisador procura traduzir a cultura do outro acaba o fazendo por meio da sua própria linguagem. Há preocupação em obter uma proximidade com a cultura estudada, mas, de qualquer forma, a palavra, formulada por uma cultura distante e diferente da analisada, comporta-se como uma representação da realidade.

A dificuldade reside aqui, contudo parece não mais ser objeto de discussão e crítica, uma vez que a escrita e seu complexo vocabulário fora eleito como forma racional e, portanto, objetiva de transmitir conhecimento. Com o tempo tornou-se sinônimo de credibilidade.

“The ethnographer is a kind of “culture broker” ou “marginal man” - shutting between two cultures, by tradition making them comprehensible to us, and, more recenthy, recycling his or her efforts back into the native culture” (Jacknis 1984: 03) ²⁷.

Boas captou algumas imagens da cultura eskimó, entretanto quando resolveu estudar os kwakiutl exigiu a presença de um fotógrafo profissional. Parece que a “parafemália fotográfica”, que compreendia também as limitações tecnológicas da época, o impediria de se movimentar com maior rapidez em Fort Rupert, Vitória, Colúmbia Britânica ²⁸, uma vez que coletaria não só a cultura material - artefatos e artesanatos -, como também, histórias, músicas, expressões linguísticas, vocabulários, entre outros.

Oregon Collumbus Hastings, fotógrafo profissional com experiência adquirida em estúdios comerciais, o seguiu no trabalho com os kwakiutl fazendo uma satisfatória documentação científica a partir de

²⁵ O termo ilustração é a melhor tradução para a expressão *window-dressing*.

²⁶ Ira Jacknis, antropólogo norte-americano, desenvolve junto à Universidade de Chicago pesquisas acerca da produção fotográfica de Franz Boas. E neste contexto descobriu George Hunt, um kwakiutl fotógrafo.

²⁷ “O etnógrafo é um tipo de “trocador/cambista de cultura” ou “um homem marginal” - entre duas culturas, fazendo o tradicional compreensível para nós, e, mais recentemente, reciclando os seus ou os esforços dela junto à cultura nativa” (tradução livre).

²⁸ A Colúmbia Britânica é um estado canadense e a cidade de Vitória encontra-se entre o Canadá e os Estados Unidos. Os kwakiutl viviam naquela região entre os dois países.

1894²⁹. Estabeleceram assim um trabalho conjunto: Boas selecionava os assuntos e Hastings tratava da luz e da composição.

Franz Boas chegou a criar um método: o *photo-elicitation*³⁰ que consistia em mostrar fotografias aos nativos como forma de identificar a iconografia e encontrar as propriedades e os usos dos conteúdos ali expostos (Jacknis 1984). Entretanto, não obteve muitos resultados.

Apesar do fotógrafo contratado, Boas também sacava algumas fotografias. A arquitetura e os monumentos eram os seus assuntos preferidos. E a empregou também em estudos antropométricos. Além de coletar crânios e esqueletos, a fotografia também serviu ao estudo do homem físico. As poses - corpo inteiro (necessária para a medição da altura), perfil, a vista frontal e o *three-quarters view* (observa-se o rosto tridimensionalmente: meio, perfil e meio/frente) - foram aplicadas aos kwakiutl, o que denominaram por *physical anthropology research*.

Independente dos objetos coletados e objetivos etnológicos, era presente em Boas a preocupação com relação a introdução de uma equipe no campo de trabalho, mesmo sendo apenas ele e o fotógrafo, no caso da pesquisa em Fort Rupert, e de um equipamento no mínimo estranho à aldeia com moradores que, a princípio, estavam reclusos das sociedades industriais americanas e canadenses.

"The kwakiutl were afraid of the camera, thinking it was a gun" (Jacknis 1984: 13)³¹.

Entretanto, os nativos - os kwakiutl - expressaram certa curiosidade e, com o passar do tempo e a constante presença de Boas e das câmeras, aceitaram as visitas longas e frequentes.

Seguindo a tradição etnográfica norte-americana, um dos primeiros estudiosos da cultura material, Boas treinaria alguns nativos para coletar informações acerca de todas as instâncias da vida social. Entre eles, destacaria-se George Hunt (1854-1933).

Hunt aprendeu a falar inglês com seu pai que não era índio, contudo foi educado segundo as tradições culturais de sua mãe e mais tarde casaria-se com uma mulher kwakiutl. E lá em Fort Rupert participaria de *powlatches*, rituais e tomaria-se xamã. O que não o impediu de trabalhar como intérprete da língua kwakiutl para pesquisadores e órgãos públicos.

²⁹ Hastings usava câmeras com chapas de vidro grandes e lentes grande-angulares e teleobjetivas (Jacknis 1984).

³⁰ Na década de 60, John Collier Jr. recuperaria o método - mostrar fotografias -, como uma forma de "abrir a lata" ou seja de obter maiores informações acerca do que se pesquisa a partir do próprio pesquisado.

³¹ "Os kwakiutl tinham receio da câmera, pensavam que era uma arma" (tradução livre).

A partir de 1894, tornaria-se um assistente vital, tendo sido instruído por Boas a escrever textos em seu próprio idioma. Hunt coletaria inúmeros objetos da sua cultura material, bem como seguiria fazendo anotações descritivas de todos e quaisquer acontecimentos: cerimônia e cotidiano. Inicialmente, só descrevia-os até que passou a interrogar-se acerca do uso da câmera fotográfica. Iniciaria-se assim uma correspondência intensa entre Boas e Hunt, por quatro décadas, até a sua morte.

"for lots of this things is Done and I cant Explain it" (Jacknis 1984: 08) ³².

Assim, recorreu a um fotógrafo profissional para aprender a usar as câmeras e os negativos de vidro. Hunt pensava que uma vez fotografando não precisaria explicar e descrever os aspectos culturais lá gravados, mesmo porque, segundo ele, não poderia justificar tudo.

George Hunt parece ser o primeiro nativo a usar em seu trabalho etnográfico uma câmera fotográfica.

Apesar do entusiasmo de Boas com relação à fotografia, a iniciativa em usá-la partiu de Hunt que dedicou grande parte do trabalho etnográfico a captar a confecção das canoas e de diferentes artefatos, as máscaras, os vestuários, as *cerimônias potlatches*, os totens, mas especialmente, os lugares de encontros mitológicos, os rituais xamanísticos e sagrados, uma vez que era xamã. Ainda fez vários retratos dos homens importantes das cerimônias. Em nenhum momento parece ter se preocupado em registrar tipos humanos apropriados para a Antropologia Física.

Parece haver uma diferença acentuada entre as fotografias de O. C. Hastings e G. Hunt. Enquanto o primeiro limitaria-se aos aspectos culturais aparentes e diretos, Hunt ultrapassaria estes limites e lançaria a sua influência de xamã para registrar cenas rituais, talvez proibidas aos estrangeiros da cultura kwakiutl. Além disso, nota-se nas fotografias de Hunt a sua sensibilidade para com as categorias nativas como marca de distinção cultural. Hasting dedicaria-se quase que exclusivamente aos retratos ³³, enquanto Hunt às cenas fortes de transe nos rituais sagrados (Jacknis 1992)³⁴.

George Hunt, paralelamente ao trabalho com Boas, também fez assistência a Edward S. Curtis. Foi um informante que além de estabelecer um diálogo entre o fotógrafo e a sua comunidade, também atuou como protagonista - Hunt e sua família - nos filmes produzidos. Contudo, como ali só havia o interesse estético das

³² "Muitas coisas são feitas e eu não posso explicá-las" (tradução livre).

³³ Soma-se 168 fotografias, sendo 91 de tipos físicos (Jacknis 1984).

³⁴ Grande parte do trabalho fotográfico de Hasting, Hunt e de todos os outros assistentes de Franz Boas encontra-se no *American Museum of Natural History*, um dos mantenedores das pesquisas do antropólogo. Vale lembrar que G. Hunt também colaborou com a formação de vários museus americanos, entre eles o *Museum of the American Indian*.

imagens e não etnográfico, como afirmaria em uma carta a Boas, Hunt logo desistiu de Curtis. (Jacknis 1992).

George Hunt produziu uma verdadeira documentação etnográfica que ainda está para ser identificada e reconhecida. Em resposta as cartas enviadas à Boas, o antropólogo fez o comentário:

“Early in his career Hunt realized the vital role of the phonograph and camera in preserving what the written word could not” (Jacknis 1992: 146) ³⁵.

Apesar de várias publicações apresentarem as fotografias de Hunt, o seu nome não fora creditado à elas. Parece que o cuidado que este fotógrafo dispôs às imagens - identificação do tipo de cerimônia, o estágio, a ação, os participantes e o lugar - não foi confiado à ele.

Hunt fotografou a sua cultura e a sua própria história, talvez receasse o desaparecimento do povo Kwakiutl.

Por volta de 1900, Franz Boas passou a priorizar menos as fotografias, que já estavam sendo sacadas por Hunt, em vista do seu crescente interesse pelo material linguístico coletado e, posteriormente, pelas organizações sociais e elaboração de textos metodológicos, mesmo porque o seu maior projeto imagético nas montanhas canadenses, em Fort Rupert e Alert Bay, na Colúmbia Britânica, foi realizado algum tempo antes, onde ele gravou com uma câmera de cinema e outra fotográfica sequências técnicas, danças, rituais, paisagens, pessoas, totens, cenas de ruas, entre outros. Não significava que Boas estaria descartando as imagens, ao contrário, os conteúdos etnográficos ali contidos, e, essencialmente, os rituais xamanísticos captados exclusivamente por Hunt, que continuaria enviando *pictures*, enriqueceriam a análise antropológica. Estas imagens traduzidas em informações etnográficas foram referências às teorias de Boas.

Apesar das fotografias aparecerem nas publicações *The Social Organization and Secret Societies of Kwakiutl* (1897) e *The Kwakiutl of Vancouver Island* (1909), e em comunicações e seminários ³⁶, não constam em outras edições. Mesmo nestas publicações, as fotografias de 1894 não estão no corpo do texto, mas no formato suplemento ao livro.

³⁵ “Hunt desempenhou um papel vital com o fonógrafo e a câmera, preservando assim o que a palavra escrita não poderia fazer” (tradução livre).

³⁶ *“At a meeting of the New York Academy of Sciences in 1889, Boas exhibited several photographs of Northwest Coast natives depicting the physical features he was explaining”* (Jacknis 1984: 31). Tradução livre: “No Encontro da *New York Academy of Sciences* em 1889, Boas mostrou diversas fotografias dos nativos da costa noroeste revelando assim os aspectos físicos que ele explanava”.

É certo que Franz Boas colaborou ativamente com a formação de coleções de “fotografias antropológicas” nos museus americanos, como também tomaram-se referências aos trabalhos teóricos e metodológicos do estudioso, e agora, como acervo podem voltar a ser analisadas em outros empreendimentos acadêmicos, pois as imagens fotográficas quando criadas ganham vida própria.

Folheando a *L’Ethnographie* (1991: 41)³⁷, deparamo-nos com o retrato de Bronislaw Malinowski (1884-1942). O antropólogo polonês estava lá olhando atentamente para um trobriandês e, por certo, também sendo observado por tantos outros nativos.

A fotografia, um auto retrato, marca a estada do estudioso nas Ilhas Trobriand, um arquipélago da Nova Guiné, o campo de trabalho onde esteve por várias vezes durante os anos dez.

Malinowski deixou a Inglaterra, onde vivia, para estudar os trobriandeses: um povo nativo que habitava várias ilhas ao sul do Pacífico. Se Franz Boas trocava os esquimós pelos índios norte-americanos, Malinowski optaria por pesquisar um povo totalmente desconhecido e/ou só visto à distância pelos militares britânicos nas paragens marinhas.

Malinowski deixaria o “mundo civilizado” para penetrar com sua lá fundada “observação participante” num outro universo social. O antropólogo defenderia a idéia de que para conhecer o outro era necessário despir-se de todos os valores adquiridos culturalmente, colocando a condição do aprendiz da língua, o idioma, a ponto de “pensar e sentir” como os nativos estudados.

“A observação participativa, transcrita em textos monográficos, aprendia a alma de uma pessoa”
(Pinney 1996: 39).

O antropólogo partiu munido com “papéis e penas” para descrever em profundidade os detalhes de todos os aspectos da vida trobriandesa e também, talvez contrariadamente, levou consigo alguns equipamentos de fotografia: uma *Graflex* e outra *Zeiss Kodak Anastigmat*, filmes e placas de vidro. Contudo, durante a sua permanência entre os trobriandeses não praticou a fotografia espontaneamente. Muitas vezes as câmeras, companhias assíduas, representariam um certo estorvo às andanças de Malinowski no campo de trabalho.

³⁷ *L’Ethnographie*. Numéro Spécial. *Ethnographie et Photographie*. Paris: Société d’Ethnographie, Tome LXXXVII, v. 1, n. 109, 1991.

Tal dificuldade o impediu de exercitá-la tão bem quanto o fez com as palavras. É certo que o antropólogo formou-se na tradição acadêmica da escrita e seu projeto versaria sobre a “organização social”, portanto a visualidade estaria longe das suas expectativas.

“Malinowski não é um amante da fotografia” (Samain 1995: 24).

Entretanto, de certa forma, Malinowski pensou a fotografia. Foi frequente a preocupação sobre o que deveria fotografar e por vezes fez anotações das situações e objetos para serem registrados, e assim planejava as suas imagens paralelamente às precisas descrições etnográficas.

É importante notar que em seu trabalho a fotografia adquiriu certa independência com relação não só ao texto publicado, mas também na forma com que desenvolveu a sua pesquisa em campo e, conseqüentemente, no seu jeito de captar imagens.

Em Malinowski, não encontraremos o sentido de “etnografia do resgate” e nem tampouco um material produzido para ser analisado posteriormente. E muito menos, a fotografia substituindo o caderno de campo.

As fotografias da cultura trobriandesa foram publicadas nas três edições que seguiram a sua pesquisa de campo: *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), a célebre monografia etnográfica, *A vida sexual dos selvagens* (1929) e *Jardins de Coral* (1935), os dois trabalhos etnológicos do autor. E segundo Etienne Samain (1995), nenhuma imagem foi publicada duas vezes, isto é, todas as obras apresentam fotografias originais.

Aqui, está a autonomia da sua fotografia que revelara “intuitivamente” quando elaborou uma leitura triangular: texto, fotografia, legenda. Nestas obras publicadas, estas diferentes estruturas acabaram sendo referências umas às outras, de forma que, o texto não perde a imagem, que por sua vez não desvincula-se da legenda, e, esta refere-se ao texto e, portanto, volta-se a ele, fechando assim os pontos da figura geométrica, pensada nesta ocasião abstratamente.

Apesar de considerar a fotografia como uma técnica de registro do aparente e da superficialidade, Malinowski percorreu as Ilhas Trobriand captando cenas cotidianas e cerimoniais “previamente escritas”, uma vez que o autor comentava o que poderia e deveria ser fotografado (Edwards 1992).

A publicação brasileira dos *Argonautas do Pacífico Ocidental*³⁸ abre o conjunto de “Ilustração e Mapas mencionados no texto”, conforme o título, com a imagem que mostra a cerimônia Kula³⁹. E logo traz um mapa com as várias ilhas que compõem o arquipélago da Nova Guiné. Seguindo, são exibidas vistas das casas e do abrigo das canoas no percurso e a partir do mar. Os trobriandeses são vistos sós e em grupos por entre as cabanas. Observa-se que a água é fundamental: homens, mulheres e crianças participam das atividades que começam e terminam na praia.

As imagens são intercaladas com cenas gerais e particulares. Por exemplo, uma fotografia traz as casas e as pessoas sentadas nas portas e nas ruas, em outra Malinowski faz um retrato onde vê-se de perto a fisionomia, neste caso, dos homens trobriandeses. Em seguida, aparece o retrato de uma mulher, cuja legenda a identifica como solteira, e nas outras, agora um grupo de adolescentes, é enfatizado os adornos corporais que trazem no corpo e, especialmente, na face. Novamente, um grupo de homens aparece dançando (*raydebu*) paramentados com diademas e enfeites manuais. Entre esta e a fotografia de diferentes braceletes, há a de uma família típica: pai, mãe e filhos.

Vale ver as fotografias atentamente. Nas cenas das canoas podemos visualizar a aventura do antropólogo, pois para conseguir tal ângulo de visão era necessário estar em outra canoa no meio do mar⁴⁰.

E assim, entre mapas, retratos, adornos, rituais, o leitor tem a oportunidade de perceber aquele que foi o povo trobriandês.

Se num momento parece ter odiado a fotografia, em outro Malinowski lamentaria não ter se dedicado mais a ela.

“Tratei a fotografia como se fosse uma atividade secundária, uma maneira - de certo modo menor - de agrupar “testemunhos”, “provas”, “evidências”. Foi um sério erro da minha parte, escreveu Malinowski”

(Samain 1995: 33).

Mesmo reconhecendo talvez um problema cometido, Malinowski parece não ter lançado a imagem fotográfica como simples ilustração. Ao contrário, abriu espaço no seu rico texto, tanto o monográfico quanto o

³⁸ Malinowski, Bronislaw Kasper. Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. Prefácio de Sir James George Frazer. Tradução de Anton P. Carr e Lígia Aparecida Cardieri Mendonça. Revista por Eunice Ribeiro Durham. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os pensadores).

³⁹ É importante saber que a edição inglesa e original dos *Argonautas do Pacífico Ocidental* de 1922 traz o conjunto de fotografias no interior do corpo do texto, enquanto a brasileira o coloca no fim do livro como um apêndice.

etnológico, as fotografias. É legítima a sensação, ao estabelecer um gancho a partir da legenda elaborada, que além de conter um título, traz um comentário que acaba tomando a fotografia não só uma referência, mas parte da etnografia, enfim do trabalho.

Bronislaw Malinowski pertenceu à geração da escrita que sem esquecer o projeto científico das ciências humanas, particularmente da antropologia, enfatizaria assim a observação, a classificação e o registro. Tanto é que o antropólogo definiria a forma de ver - a observação direta e participante na pesquisa de campo ⁴¹ - e elaborou praticamente a segunda teoria antropológica aceita - o funcionalismo -, através da qual captaria com maestria os aspectos culturais que definiriam e diferenciariam os Trobriandeses.

Malinowski, praticamente após a experiência diferenciada de Franz Boas, relançaria a fotografia no trabalho de campo. A imagem fotográfica agora assumiria na antropologia uma posição diferente das fotografias de viagens. Mesmo porque o estar longe de casa, num lugar quase “remoto”, oposto à sociedade do etnógrafo, teria um sentido diverso: assimilar a cultura do outro. A disciplina assim imporia uma relação entre o texto e a fotografia no “discurso antropológico” (Samain 1995).

Nesta perspectiva, encontramos a antropóloga Margaret Mead que junto a Gregory Bateson lançaram *The Balinese Character: A Photographic Analysis* (1942), uma publicação precursora e também polêmica no universo acadêmico, fruto do trabalho conjunto destes pesquisadores em Bali, uma das ilhas da Indonésia no Oceano Índico.

Mead e Bateson estavam interessados em estudar a cultura, o objeto da antropologia, entretanto diferentemente de Boas e Malinowski, a partir de elementos relacionados diretamente à psicologia. Neste *ethos* considerariam o comportamento, o temperamento, o gênero, os gestos, enfim o *eidós* para a identificação da personalidade do povo balinês. Assim, a cultura e a personalidade tornaram-se os aspectos essenciais no trabalho destes antropólogos ⁴².

⁴⁰ Segundo Etienne Samain, Malinowski em sua “aventura fotográfica” contou com o auxílio de Billy Hancock, fotógrafo profissional (Samain 1995).

⁴¹ Tanto Franz Boas como Bronislaw Malinowski estabeleceriam o trabalho de campo como prática central da pesquisa antropológica.

⁴² Margaret Mead (1901-1977) e Gregory Bateson (1904-1980), talvez, tenham sido os pioneiros na aproximação entre a antropologia e a psicologia - a antropologia psicológica. É um estudo que está para ser realizado, visto, infelizmente, o desconhecimento dos trabalhos de Bateson por parte dos antropólogos. Depois da sua experiência em Bali parece ter se voltado completamente à psiquiatria e psicanálise onde é mais do que uma referência teórica. E também, porque a psicanálise não constitui base às preocupações dos antropólogos.

"Estavam ambos preocupados com os estudos da cultura como um sistema de conhecimento e comportamento e, simultaneamente, como uma expressão de experiência pessoal e de personalidade"

(Becker 1996: 137)

Os estudiosos que tinham o tema - cultura e personalidade - como norte dos seus trabalhos estavam insatisfeitos com os resultados das pesquisas anteriores. À época, Mead colecionava algumas informações sobre Bali que segundo alguns ocidentais - artistas, intelectuais e turistas - representava uma explosão e paraíso cultural, ainda pouco estudado. A cultura balinesa, livre de influências externas, ofereceria aos pesquisadores matéria-prima original para futuras análises.

Na bagagem, o casal levaria cadernos de anotações e câmeras de fotografar e filmar: as novas técnicas etnográficas que inspiraram Mead desde quando fora aluna de Franz Boas.

Os modelos metodológicos que tratavam a imagem filmica e a fotográfica - o como fazer - praticamente inexistiam, apesar dos trabalhos de Boas, Malinowski e Flaherty⁴³. Visto isto, Mead e Bateson inventariam e/ou descobririam a forma mais adequada de integrar a técnica e o material visual no percurso e nos resultados da pesquisa. As imagens - fixa e em movimento - seriam integradas aos estudos da cultura como instrumentos de registro do comportamento cotidiano e cerimonial, com vistas a captar certos traços psicológicos e recuperar alguns aspectos e padrões culturais, pois, segundo a autora, a fotografia, por exemplo, preserva objetivamente os conteúdos registrados e revelados.

Entre 1936 e 1939, Mead e Bateson realizariam uma profunda análise da cultura balinesa trabalhando juntos: enquanto a pesquisadora anotava, ele filmava ou fotografava. Em cada imagem seria identificada a

⁴³ O filme *Nanook of the North* de Robert Flaherty em 1922 ganharia visibilidade internacional. E é considerado junto a Dziga Vertov, cineasta russo, com o seu *Um Homem com uma Câmera*, um marco na História do Filme Etnográfico e Documentário, respectivamente. A história do filme etnográfico desenvolveu-se paralelamente à fotografia. Flaherty, com o seu processo de filme de reconstituição, tornou-se um ícone deste tipo de narrativa, influenciando tanto os cineastas europeus, quanto os americanos envolvidos em trabalhos antropológicos. Jean Rouch, por exemplo, o pai do *ciné-verité*, apesar de viver ao lado de realizadores do porte de Godard e Rosellini, assumiu a influência de *Nanook of the North* em seus filmes em África, principalmente no que tange a *câmera participativa* no campo de pesquisa e filmagem (Colleyn 1995). Tal qual a fotografia, o cinema foi pensado, e ainda é, como técnica de registro absoluto, também para além da exploração - no inquérito etnográfico -, alcançando assim à exposição, conforme a metodologia de Claudine De France referente à *antropologia filmica*, dimensionando a figura do etnólogo cineasta. Do outro lado do Atlântico, nos EUA, o cinema também seduziria os pesquisadores Laurence K. Marshall, Robert Gardner, Timothy Asch, que envolveram-se intensamente com produções filmicas etnográficas (Heider 1995). No Brasil, as experiências de Major Luis Thomaz Reis, na década de '10, remonta às primeiras imagens filmicas no interior do país quando das expedições de Rondon e do contato com etnias indígenas. Em Angola, vamos encontrar Ruy Duarte de Carvalho que problematiza a antropologia filmica e a traz para o cenário político da reconstituição da memória e da identidade daquele país recém libertado do poderio colonialista português. A produção de *Nelisifa* busca a alma do povo angolano (Carvalho 1984). Atualmente, a discussão acerca da tecnologia nas pesquisas antropológicas continua, especialmente, com a introdução do vídeo, um recurso audiovisual economicamente mais viável. Ver MONT-MÓR, Patricia; PARENTE, José Inácio. *Cinema e Antropologia. Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.

pessoa, bem como o que fazia e falava. E assim o material era reunido e analisado durante o próprio desenvolvimento da pesquisa (Becker 1996).

Podemos perceber que a coleta das informações, bem como o registro das imagens resultavam de um constante diálogo entre os estudiosos e da observação intensa de Mead que, por vezes, determinaria o que Bateson captaria com as suas máquinas e lentes.

A equipe de pesquisa no campo de trabalho foi formada basicamente por Mead e Bateson, e com a colaboração de um intérprete balinês, seguindo o modelo iniciado por Boas entre os Kwakiutl ⁴⁴. Contudo, Bali também receberia outros pesquisadores e estes estabeleceriam uma constante troca de dados e informações, o que fazia Mead e Bateson sentirem-se em casa, mesmo estando à milhares de quilômetros dos Estados Unidos.

Apesar de Bateson atuar como fotógrafo e cineasta, especificamente *cameraman*, não esqueceria a investigação acerca da personalidade e da cultura. E Mead, entre todos os aspectos do povo balinês, debruçaria-se atentamente ao desenvolvimento da criança, as relações afetivas entre mães e filhos, a dinâmica materna, ao transe e também aos aspectos relativos à esquizofrenia ⁴⁵, interagindo ativamente com a comunidade balinesa.

Nesta "invenção metodológica", Mead e Bateson criaram o *running field notes*, um método que descreveria cronologicamente todas as observações e narrativas paralelamente as fotografias e/ou o filme. Para cada foto e/ou sequência filmica, os pesquisadores, particularmente Mead, descreveriam a ocasião relatando também todos os aspectos registrados ou não pelas películas. E o *film elicitation*, a exibição das sequências filmicas para os nativos. Neste momento, Mead anotaria as eventuais reações e os comentários dos Balineses a partir da projeção das imagens ⁴⁶.

Mead também lançaria um método de indução das ações das pessoas, segundo uma perspectiva psicológica. A partir daí, coletaria informações, especialmente nos tranSES.

⁴⁴ Em alguns momentos, Mead trocou informações acerca do trabalho com outros pesquisadores que também estavam em Bali, entre eles, destaca-se Jane Belo, ex-aluna da antropóloga que realizou pesquisa com os balineses tendo publicado "Trance in Bali" em 1960, segundo Ira Jacknis (1988). E ainda iniciaria uma intensa correspondência enviando e recebendo cartas. Consta que foi publicado em francês um volume que contém exclusivamente as cartas de Margaret Mead.

⁴⁵ Os patrocinadores dos estudiosos no campo de pesquisa foram o *American Museum of Natural History* e o *Committee for the Study of Dementia Praecox*, isto é, estudos da esquizofrenia, entre outros (Jacknis 1988).

⁴⁶ Este método *Can-Opener* diz-se que funciona como um abridor de latas. Na pesquisa, parece reativar a memória dos pesquisados, trazendo assim aspectos subjetivos, esquecidos no inconsciente ou guardados à "sete chaves" e fundamentais à análise antropológica. Atualmente, muitos trabalhos recorrem a esta aplicação nas investigações junto aos povos estudados.

Seguindo a tradição da observação participante no campo de trabalho, isto é, pesquisadores convivendo com os nativos, apesar de Mead e Bateson mais observarem do que participarem das atividades, como Winkin (1998) ⁴⁷ afirmaria: “um trabalho de imersão discreto”, os balineses logo acostumaram-se com os equipamentos e as abordagens da dupla. No dia-a-dia, os balineses não se incomodavam com as câmeras e nem com os pedidos dos pesquisadores.

Várias vezes foram “encomendados” aos nativos alguns rituais, especialmente, as danças. Por exemplo, no filme *Trance and Dance in Bali* (captado em 1937), a cerimônia que habitualmente aconteceria à noite foi realizada à luz do dia, a pedido de Mead e Bateson, uma vez que os pesquisadores contavam com as dificuldades técnicas de iluminação. Nesta ocasião, as mulheres velhas foram substituídas pelas jovens: as netas representavam as suas avós.

Entretanto, estas situações foram identificadas por Bateson que também indicara as fotografias em que os sujeitos posaram propositalmente, bem como as cenas induzidas. Os pesquisadores acreditavam que, este último recurso, quase artificial, longe da espontaneidade, não afetaria de fato as futuras análises. Gregory Bateson trabalharia com o máximo de objetividade e honestidade possível, construindo assim um documento etnográfico e não ficcional.

Mead, além de ter sido influenciada por Boas, assistia criticamente um momento histórico não só no seu país, como externamente a ele, que promovia em nome do “progresso” a exploração dos povos autóctones em diferentes áreas. Acreditava que logo esta política capitalista chegaria à Bali e, conseqüentemente, a cultura balinesa não resistiria ao ataque do “desenvolvimento”. Desta forma, tudo deveria ser registrado por meio da tecnologia, isto é, do cinema e da fotografia, para que as diferentes etnias não fossem esquecidas e pudessem constituir no futuro objetos de estudos para outros pesquisadores, mesmo que através de um arquivo ⁴⁸.

Assim, Margaret Mead lançaria uma forma de pesquisa, quase desesperada, a “etnografia de resgate” que defenderia, especialmente, no IX Congresso de Ciências Antropológicas e Etnológicas em 1973 ⁴⁹.

⁴⁷ Balinese Character (1942): o surgimento da Antropologia Visual, seminário apresentado pelo Prof. Dr. Yves Winkin (Universidade de Liège-Bélgica) no Instituto de Artes/Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP, Campinas, em agosto de 1998.

⁴⁸ Para Margaret Mead, a antropologia norte-americana deveria assumir a responsabilidade em criar um grande arquivo de imagens (fotográficas e filmicas), para tanto preservar as representações das culturas extintas, quanto como fonte de dados para futuros projetos acadêmicos, humanísticos, etc. (Mead 1975).

⁴⁹ MEAD, Margaret. Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: Principles of Visual Anthropology. Paul Hockings. New York: The Hague: Mouton, 1975.

“... estão desaparecendo comportamentos preciosos, absolutamente insubstituíveis e definitivamente irreprodutíveis, enquanto os departamentos de antropologia continuam a mandar em campo, operadores sem nada, além de um lápis, um cademinho de anotações e talvez algum teste ou questionário, chamados também de “instrumentos” (Mead 1975: 02).

Esta etnografia de resgate seria um método, último inclusive, em preservar e conservar, mesmo que sob películas filmicas, uma cultura em extinção. Os recursos tecnológicos aqui seriam usados a favor da diversidade cultural. Entretanto, segundo Mead, os pesquisadores deveriam recorrer aos meios técnicos, quase substituindo o caderno de campo pelas películas, tomando assim a observação a ferramenta essencial e colocando a memória dos informantes como um segundo recurso, e não mais único como nas pesquisas tradicionais, por exemplo em Claude Lévi-Strauss ⁵⁰. Aqui, a etnografia não dependeria exclusivamente da palavra, mas, além dela, dos registros visuais e sonoros no trabalho de campo.

Tanto a fotografia quanto o cinema recuperariam através da técnica imagética etnias em desaparecimento. Estes audiovisuais tomariam-se, e assim foram pensados por Mead, testemunhos de uma época.

Apesar dos pesquisadores, aqui Mead e Bateson, especificamente, tratarem a câmera, tanto fotográfica quanto cinematográfica, como instrumento no desenvolvimento da pesquisa em Bali, acabaram criando um contexto no qual as anotações escritas, as fotografias e os filmes eram realizados simultaneamente, descartando a idéia ilustrativa, especialmente, da imagem fotográfica. As fotografias e as sequências filmicas foram tratadas como materiais tanto de exploração - donde subtrai-se informações -, quanto de exposição que aliados à análise aparece como produto do trabalho.

Parecem ter acreditado que quanto maior o número de imagens, maior a possibilidade em entender, analisar e teorizar acerca de um problema e/ou traço étnico. Para isso, foram sacadas 25.000 fotografias ⁵¹ e filmados 22.000 metros de película entre danças, transes, gestos, nascimentos, mortes, casamentos, doenças, a confecção da cultura material, enfim, tanto o cotidiano quanto os rituais sagrados.

O que a princípio representou um problema - como editar e apresentar o volume de fotografias e metros de filmes - gerou uma “inovação experimental”. Em *Balinese Character: A Photographic Analysis* (1942), foram selecionadas 759 imagens entre os 25.000 negativos. Estas fotografias foram divididas por

⁵⁰ Claude Lévi-Strauss (1908), antropólogo francês, trabalhou arduamente com as palavras, a linguagem verbal. No trabalho de campo, a conversa com os nativos e a observação foram as principais fontes de informações. Apesar das belas fotografias feitas no Brasil parece não tê-las tratado como objeto de análise.

assunto, estruturando assim conjuntos temáticos. E a cada um deles, somaram um texto introdutório, e para cada fotografia um outro texto/legenda descritivo, elaborados a partir das anotações de Mead e das observações analíticas de Bateson. Formando assim a “prancha”, isto é, uma abordagem entre palavras e imagens (Becker 1996).

A obra constitui-se por duas introduções: a primeira, localiza o trabalho e faz algumas generalizações acerca da metodologia utilizada; a segunda, traz um texto quase monográfico com o conteúdo das séries fotográficas que compõem cada tema. Há ainda uma terceira parte, escrita por Bateson, sobre a técnica fotográfica: equipamentos e filmes, bem como o diálogo estabelecido entre a antropóloga e o fotógrafo no percurso da pesquisa. E, por fim, as fotografias - a apresentação das imagens seguem um padrão -, cada foto faz parte de um grupo (conjunto) de seis e oito imagens, selecionadas por um tema. Anteriormente as legendas, há um texto específico àquele conjunto. Cada imagem tem uma legenda que além de conter alguma consideração explicativa - lugar do registro, data e hora - traz algum tipo de associação com outras fotografias, apontando um traço cultural comum, por exemplo. O trabalho segue assim, finalizando-se com uma pequena nota etnográfica sobre Bali.

“The plates were grouped into ten sections: Introductory, Spatial Orientation and Levels, Learning, Integration and Disintegration of the Body, Orifices of the Body, Autocosmic Play, Parents and Children, Siblings, Stages of Child Development and Rites of the Passage” (Jacknis 1988: 169).

Longe de ilustração, as fotografias aparecem como parte da narrativa e da informação que se quer transmitir. Em cem pranchas, Mead e Bateson exibiram valiosamente o esforço etnográfico em Bali nos anos anteriores à Segunda Guerra Mundial ⁵².

⁵¹ Segundo Yves Winkin (1953), Bateson além de fotografar também revelaria os negativos no próprio campo de trabalho. As películas filmicas eram enviadas aos Estados Unidos (Winkin 1998).

⁵² As sequências filmicas também originaram filmes e por vezes foram usados como materiais para representar teorias, por exemplo, acerca dos rituais, em seminários, congressos e aulas dos autores. Somam-se sete filmes editados após a estada em Bali.

A série *“Character Formation in Different Cultures”* (1951) procedeu:

- *Bathing Babies in Three Cultures*
- *Karba's First Years*
- *First Days in the Life of a New Guinea Baby*
- *Trance and Dance in Bali.*

A Balinese Family (1952)

Childhood Rivalry in Bali and New Guinea (1953)

Learning to Dance in Bali (1979)

E além do *Balinese Character: A Photographic Analysis* (1942), Mead publicou junto a Frances C. Macgregor, fotógrafo e antropólogo: *Growth and Culture: A Photographic Study of Balinese Childhood* (1951).

Não é preciso dizer que Mead foi uma grande entusiasta dos meios audiovisuais em pesquisas antropológicas. Até mesmo arriscaríamos afirmar que na área fotográfica também foi inovadora e o trabalho de Gregory Bateson, segundo Becker, compara-se ao do Henri Cartier-Bresson.

“A fotografia de Bateson tem a força visual e a complexidade que associamos aos melhores trabalhos em fotografia de arte: a composição percorre as faces, o trabalho visual complementa o trabalho dos dedos das mulheres envolvidos nos cabelos umas das outras” (Becker 1996: 138).

Num outro momento, Mead e Bateson revelariam que algumas fotografias receberam um tratamento especial, mais especificamente, um sombreamento no processo de ampliação, visto a pretensão de “verdade indexical” da imagem. Contudo, tal manipulação não afetaria ou acrescentaria algo à fotografia. Apenas quiseram reforçar um traço qualquer à matriz, isto é, no negativo (Pinney 1996).

Para a estudiosa, a objetividade tanto desejada pela antropologia e, especialmente, enquanto material etnográfico, poderia confiar à fotografia e ao cinema este aspecto. Não só a observação, mas as técnicas de registro da realidade tornariam-se para a antropologia ferramentas essenciais à reflexão etnológica.

Ainda, Margaret Mead frisaria que o exercício seja do cinema e/ou da fotografia em projetos etnográficos não implicaria necessariamente uma construção de “obras de arte”. Segundo a antropóloga, esta idéia fixa pertence a uma tradição européia (Mead 1975).

Com este discurso, Mead parece se contradizer, pois a sua experiência em Bali e, especialmente, na obra *The Balinese Character: A Photographic Analysis*, a autora construiu uma narrativa tanto visual quanto escrita, extremamente original que se também não é arte aproxima-se muito deste *status*, mesmo porque a imagem preserva o seu estatuto estético apesar de circundada por palavras.

Nos diríamos que o objetivo do pesquisador não é lançar os recursos audiovisuais com o propósito de fazer arte, mas reconhecer que tanto a fotografia quanto a imagem em movimento são linguagens e quanto tal têm uma “gramática” e um “discurso” próprio. Não poderemos procurar neles a linguagem escrita, pois assim estaríamos transformando-os em apenas técnicas, ou num uso no mínimo primário e pobre.

Tanto Mead quanto Bateson após a estada em Bali passaram um tempo considerável analisando os materiais visuais e trabalhando sobre as informações e conteúdos coletados em campo (Jacknis 1988: 170). Os filmes não representam registros de viagens e nem são comerciais. Trazem os contextos sociais da cultura balinesa e acabam provocando o espírito crítico do espectador sem necessariamente induzi-lo, segundo Winkin (1998).

Apesar de tudo, Margaret Mead parece ver o cinema e a fotografia como simples instrumentos que aliados às técnicas tradicionais de pesquisa podem enriquecer a coleta de informações - um uso científico das películas - admitindo também que é melhor o cineasta e o etnólogo serem a mesma pessoa (Mead 1975) ⁵³.

Contudo, o uso científico dos meios audiovisuais, precisamente na investigação do homem social, incorre num equívoco. A sedução, num primeiro momento, pela fotografia, especificamente, revela-se por sua capacidade em ser direta e por sua realidade aparente (Edwards 1996). Em meio a isso repousa uma falsa idéia. Há uma diferença entre registrar a realidade e um registro da realidade. Há que se considerar, para de fato entender o conteúdo exposto, as intenções históricas e ideológicas do fotógrafo, por exemplo. Lembrando Susan Sontag também citada por Edwards:

“O mundo fotográfico encontra-se na mesma relação estritamente inexata com o mundo real, do mesmo modo que a fotografia estática está para o filme” (Edwards 1996: 16).

A imagem contempla um paradoxo: é tanto do passado quanto do presente e, aqui, reside a defesa de Mead para com a criação de arquivos fotográficos e filmicos. Se passado, saberemos o que foi, se presente, saberemos o que é. As etnias nunca estariam perdidas no tempo e no espaço. Transformariam-se numa existência constante e aprisionada, permitindo ao pesquisador o tempo necessário para a sua análise.

Na sua invenção e inovação etnográfica, Mead jamais descartaria a escrita como disse, certa vez, *“... a antropologia é uma disciplina de palavras...”* (Mead 1975), mas não impede, como escreveu Samain (1993), de explorar a visualidade do homem e, portanto, das culturas.

Nos anos 40, Margaret Mead e Gregory Bateson comungavam, de certa forma, com a vanguarda cultural da cidade de New York. Não eram acadêmicos no sentido mais estreito do termo e tal característica os levaria à marginalidade universitária, entretanto uma “marginalidade criativa”, segundo Winkin (1998). Eram muito modernos para à época.

A princípio, foram pouco entendidos, especialmente, após a publicação de *Balinese Character: A Photographic Analysis*. Não era evidente o que estavam propondo: antropologia social, psicologia social, psicanálise, fotografias e mais sequências filmicas ainda não editadas. O que queriam com todo aquele material etnográfico?

⁵³ Na ocasião do congresso em 1973, depois tendo redigido o “paper”, Mead esboçaria que o cinema enquanto instrumento de pesquisa etnográfica apresenta os melhores resultados por aliar imagens e sons, isto é, a linguagem visual e a sonora (audiovisual).

Winkin propõe à luz de Clifford Geertz, antropólogo culturalista norte-americano, uma desmontagem do trabalho de Bateson e Mead. O estudioso belga parte da hipótese de que é necessário saber o que está atrás do pensamento de um autor, neste caso, dos autores. Para Winkin é inevitável entrar na “cozinha”. Tanto Mead quanto Bateson estavam interessados em estudar a cultura - o *ethos*, mas o pano de fundo, especialmente, para o ex-zoólogo, era a comunicação na relação interpessoal. Para os estudiosos, a comunicação, os aspectos emocionais, o temperamento e o caráter são assuntos inseridos e também determinados pela cultura, um fenômeno social. Daí, a partir deste todo, achar aquilo que, de fato, leva a formação de uma “orquestra”, onde cada um participa, partilha, transmite e informa, os pressupostos definidores e básicos para qualquer comunicação (Winkin 1998).

“Este não é um livro sobre os costumes balineses, mas sobre os balineses - sobre a maneira pela qual, como pessoas que vivem, se movimentam, levantam-se, comem, dormem, dançam e entram em transe, incorporam esta abstração à qual chamamos de cultura” (Becker 1996: 137).

Para estudar os balineses, Mead e Bateson exercitariam o olhar. A atenção visual seria o requisito fundamental tanto às descrições escritas, quanto à observação naturalista ⁵⁴ desdobradas em imagens. A fotografia, por exemplo, apesar do seu uso instrumental, não seria apenas uma evidência, uma representação, mas num sentido contrário, uma re-apresentação. Neste caso, a imagem fotográfica acaba por inserir-se na área da comunicação, uma vez que exhibe e, portanto, expressa, comunica, informa, etc.

Winkin salienta que a nova comunicação ultrapassa a noção de emissor e de receptor, aquele “ping-pong” que consagraria a velha comunicação. Agora, enquanto instituição social, todos os aspectos externos e internos, tanto o corpo quanto o silêncio, os elementos significantes, fazem parte da “performance da cultura”.

“... aprendi a ver a comunicação, nas múltiplas falas, gestos e olhares da vida cotidiana”

(Winkin 1998: 16)

⁵⁴ Gregory Bateson começou a sua trajetória intelectual como estudante de zoologia onde treinaria um olhar atento, próprio dos naturalistas na observação dos animais, na coleta cuidadosa de plantas e insetos. Em 1925, a antropologia passaria a ocupar parte das preocupações do zoólogo, a partir da sua primeira pesquisa na Nova Guiné (Winkin 1998).

Gregory Bateson encontra-se entre os pesquisadores da primeira geração ⁵⁵ que construíram e elaboraram teoricamente a nova comunicação. Num primeiro momento, com o trabalho em Bali, tentou determinar os padrões culturais do povo balinês e estudar ali os elementos corporais, principalmente, inseridos no contexto social e definidores da comunicação. Contudo, a partir dos anos 50, passaria a dedicar-se exclusivamente a psiquiatria (psicanálise e psicoterapia), encerrando assim as suas atividades etnográficas.

Winkin pontua que a nova comunicação tem basicamente duas orientações teóricas: a etnográfica e a psiquiátrica. Bateson mesmo tendo passado pela experiência antropológica acabou por optar pela segunda metodologia para dar continuidade aos estudos da comunicação, isto é, da nova comunicação.

Este “tecido social” tem uma trama constituída por códigos e regras que acabam por definir comportamentos humanos nas relações interpessoais. O que está atrás da ação e da reação das pessoas é a linguagem, que também é um resultado deste fenômeno social - a cultura. Portanto, a comunicação aparece como resposta através das múltiplas formas de transmitir um sentido: o olhar, o gesto, a roupa, o discurso, a postura, enfim, as faces e atividades humanas nos espaços coletivos.

Bateson apesar da sua estada em Bali concentraria-se na observação de animais (lontra, polvos, golfinhos) junto à outros pesquisadores, tais como Don Jackson e Paul Watzlawick que lançaram mão de filmagens para estudar a comunicação. Enquanto outros, Edward Hall, por exemplo, recorreriam as técnicas etnográficas, tendo o principal método - a observação direta -, como ferramenta de análise da comunicação.

Em Bali, em companhia de Mead, Bateson procuraria “desenvolver técnicas de descrição e de análise do comportamento não-verbal” (Winkin 1998). Para tal, aplicou os registros fotográficos e cinematográficos.

“Enquanto Margaret Mead faz perguntas, conversa, toma nota, Bateson filma e fotografa”

(Winkin 1998: 38).

A descrição escrita por Mead foi tão minuciosa e paciente quanto a observação e registros filmicos de Bateson. Até mesmo a hora, o tempo exato, não fugiu às anotações dos estudiosos. A antropóloga revelaria que, mesmo depois de muitos anos da experiência em Bali, era possível escrever textos e

⁵⁵ Fizeram parte do grupo os estudiosos: R. Birdwhistell, E. Goffman, D. Jackson, E.T. Hall. Antropólogos, sociólogos, linguistas, etc. interessados em entender a comunicação enquanto parte da “trama do tecido social”, como frisaria Goffman (Winkin 1998).

legendas, como também identificar as sequências filmicas e as fotografias a partir das notas redigidas em campo. Nada se perderia devido ao cuidado dos pesquisadores.

Gregory Bateson prosseguiria estudando a comunicação, apesar de longe da antropologia, voltando-se quase que exclusivamente à psiquiatria. Mead, por longo tempo, continuaria escrevendo acerca dos balineses a partir de todo o conteúdo etnográfico apreendido em campo. E ainda defenderia, o uso dos meios audiovisuais, especialmente do cinema, no desenvolvimento da pesquisa.

Nesta defesa, Mead levanta as limitações da linguagem verbal na descrição monográfica de uma etnia, lembrando que nem sempre o vocabulário de certa cultura é similar ao da outra e nem a substituição dos termos pela linguagem nativa é satisfatória para a compreensão do universo analisado. Neste sentido, deixa implícito que as imagens eliminariam um pouco da dificuldade apresentada, mas não dispensam uma discussão literária. Para Mead, a visualidade é uma aliada da escrita.

Paralelamente ao esforço etnográfico de Mead e Bateson, Claude Lévi-Strauss, antropólogo francês, encontrava-se no Brasil trabalhando ou pelo menos tentando fazer pesquisa com os índios brasileiros.

O antropólogo integrava a missão francesa organizada por Georges Dumas, estudioso francês, que veio auxiliar na formação da recém implantada Universidade de São Paulo. Entre os anos de 1935 e 37, esteve não só ministrando aulas, como viajando pelo interior do país a procura de etnias ainda pouco conhecidas, e também fotografando.

É certo que a fotografia⁵⁶ nunca representou uma real preocupação nos estudos etnológicos de Lévi-Strauss⁵⁷. Contudo, as imagens tanto de São Paulo, a cidade onde fixou residência, quanto dos povos indígenas e suas vilas distantes da urbanidade, hoje têm um valor histórico por testemunharem as diferentes sociedades existentes no país. Sem querer, o antropólogo aprisionou o tempo, a vida na cidade, os indígenas e o seu cotidiano. Isto é, por onde passou, movido por um espírito genuinamente francês, acabou fotografando com um olhar atento e observador o homem brasileiro da cidade e das aldeias.

Apesar de Lévi-Strauss afirmar que as fotografias *“não lhe trazem a sensação intensa da experiência que viveu”* (1994), as imagens saltam das suas intenções etnológicas e como outras ganham vida própria. Se

⁵⁶ Segundo a antropóloga Patricia Mont-Mór, Claude e Dina Lévi-Strauss não só usaram câmeras fotográficas, como também cinematográficas em suas expedições, tendo produzido os filmes: *Festa do Divino Espírito Santo, Festejos Populares de Mogy das Cruzes - cavahada, A vida de uma aldeia Bororo, Aldeia Nalike I e II* (Mont-Mór 1995: 83). Contudo, aqui desconhecemos estes registros etnográficos visuais.

⁵⁷ Entre dezembro de 1989 e março de 1990, Claude Lévi-Strauss expôs as suas fotografias no Musée Niépce em Chalon-sur-Saône, França, cidade natal de Joseph Nicéphore Niépce. A exposição contou com retratos de índios brasileiros - Bororo, Kaduveo, Guarani - e também com alguns registros em uma vila paquistanesa (L’Ethnographie 1991).

não para ele, ao menos para nós, as fotos nos apresentam com uma época que não existe mais e nos impõe uma operação intuitiva e sensível, aguçando a imaginação, a nossa própria história.

As fotografias foram publicadas em dois volumes distintos: "*Em Saudades do Brasil*", diz da sua experiência em várias terras brasileiras - as viagens pelas montanhas do Rio de Janeiro; os caboclos e os Kaingang no Paraná; as paisagens, as zonas rurais, os Carajá em Goiás; os Kaduveo e as suas pinturas corporais e também os Bororo em Mato Grosso; os Nambiquara, os Mundé, os Tupi-Kawahib, e por fim, no retorno do interior do país, a cidade de São Paulo. Já em "*Saudades de São Paulo*", coloca em imagens a textualidade da cidade paulistana. O arranha-céu "Martinelli", já em 1935, um símbolo do progresso e um referencial em qualquer lado do centro urbano em oposição ao cenário interiorano do casario à beira dos riachos, dos varais de roupas nos quintais e das plantações de hortaliças. Nestas fotografias, as pessoas já estão nas ruas movimentadas por carros, bondes, carroças e cavalos. Os painéis publicitários ilustram o topo dos edifícios: Cerveja Caracu, Sabonete Gessy, Creme Dental. As grandes lojas: Mappin e Mesbla, inexistentes neste final de século, já ditavam moda nos anos 30. E ainda as longínquas praias do litoral santista. Enfim, a São Paulo do passado. Como Lévi-Strauss escreveu "... *não há nada no mundo de permanente nem de estável em que possamos nos apoiar*" (Lévi-Strauss 1996: 07).

De fato, o antropólogo trilhou uma performance literária que revela as suas preocupações científicas com relação ao homem. Em seu percurso quebrou teorias e construiu outra. O Estruturalismo colocou a diferença entre os modos de pensar - o selvagem e o domesticado - coexistentes no mesmo pensamento. Ora como *bricoleur*, ora como *engenheiro*, diz da atuação de um homem único, independente da sua cultura e sociedade, esvaziando de vez com qualquer argumento evolucionista.

"... *O presente de modo nenhum reflete condições arcaicas*" (Lévi-Strauss 1994: 11).

Claude Lévi-Strauss não se considera fotógrafo, nem mesmo amador. Parece só ter fotografado o Brasil. Talvez fora influenciado pelo pai pintor que também praticava fotografia. Ou pela ex-mulher Dina Lévi-Strauss, que participou da formação da Sociedade de Etnografia e Folclore, idealizada por Mário de Andrade, nos anos 30 (Mont-Mór 1995). De qualquer forma, levou consigo logo na primeira viagem uma câmera Leica.

Ambas edições, como não podia deixar de ser, trazem textos e fotos do antropólogo. São livros para serem vistos e lidos. Cada conjunto de imagens apresenta um texto anterior com referências ao conteúdo visual das fotografias. O contexto escondido nas imagens são revelados através das palavras do autor. Não tem aqui um sentido descritivo como em *Balinese Character*, tampouco aquela leitura entre monografia-

imagem-legenda de Malinowski, mesmo porque as fotografias, a exceção em *Tristes Trópicos*⁵⁸, não foram incluídas em nenhum outro texto etnográfico. São apresentadas como num livro-portfolio artístico, em oposição à *"impressão de um vazio"* (1994), escrito por Lévi-Strauss.

Acompanha ainda, mesmo que de forma ilustrativa, pedaços do seu caderno de campo. São desenhos de animais, notas musicais, retratos, histórias, talvez mitos dos indígenas contados ao antropólogo e à sua equipe expedicionária.

Seja como for, Claude Lévi-Strauss expressa por palavras e imagens não só os resultados das suas expedições etnográficas, mas também, a sensação de alguém que já trazia a experiência de viver num grande centro urbano - a Paris das primeiras décadas do século XX -, e se deparou, como numa das peças pregadas pelo destino, em São Paulo, apesar da cidade mais rica do país, uma ex-vila em desenvolvimento.

As fotografias de Claude Lévi-Strauss parecem ter maior valor para nós do que nas obras etnológicas do antropólogo.

Sem querer elencar todos os etnólogos que lançaram as fotografias em suas pesquisas⁵⁹, não poderíamos esquecer o francês Pierre Fatumbi Verger (1902-1996). Aqui apenas como referência ao *babalaô*, pois, sem dúvida merece um trabalho exclusivo em virtude da rica coleção imagética e, apesar da resistência inicial, literatura etnográfica e histórica acerca da cultura, dos costumes e do inconsciente dos afrobrasileiros, especialmente, no Recôncavo bahiano, isto é, na Bahia de Todos os Santos.

"Os olhos de Xangô: aquele que tudo enxerga e tudo sabe"

(Schwarcz 1996: 38).⁶⁰

Pierre Fatumbi Verger, que não nasceu *fatumbi*, mas recebeu o título consagrado exclusivamente à Xangô em Benin, por já ter se iniciado no camdomblé aqui mesmo no Brasil, descobriu-se etnógrafo vivendo na Bahia e a partir daí passou a exercitar o ofício no seu dia-a-dia.

⁵⁸ Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Trópicos*. Tradução de Jorge Constante Pereira. Lisboa: Edições 70, 1981. (Perspectivas do Homem, v. 7). Nesta obra, o autor relata o sua estada no Brasil, especialmente, as etnias indígenas contatadas, bem como as suas fotografias.

⁵⁹ Tristemente não há tempo aqui para escrever sobre a obra fotográfica de Marcel Gautherot (1910). Amigo de Pierre Verger traçou no Brasil um trabalho semelhante ao seu: fez o Rio São Francisco, Salvador e o Recôncavo os temas principais, apesar de ter percorrido todo o país. *Brésil*, em 1959, obra conjunta com Pierre Verger e Antoine Bon, outro fotógrafo francês encantado com o Brasil, é o seu trabalho máximo e um pouco da nossa história cultural.

⁶⁰ Schwarcz, Lilia K. M. *Verger, os olhos de Xangô*. In: Bahia África Bahia. Fotografias de Pierre Verger/Curadoria de Emanuel Araújo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

Neste exercício, desprendido de qualquer obrigação acadêmica, Verger ultrapassou os limites impostos pelo interesse intelectual quando participou ativamente dos rituais sagrados de iniciação. É comum a discussão no meio universitário acerca da diferença existente entre um pesquisador e um frequentador de um terreiro religioso, por exemplo. Há estudiosos que defendem a neutralidade e o não envolvimento nas cerimônias face ao distanciamento, objetividade e ciência, contudo, tais pressupostos não impediram Verger de conviver intensamente com o candomblé.

A observação já era uma característica deste fotógrafo que chegou à etnografia através da Rolleiflex. Uma via contrária ao habitual. A fotografia o levou a explorar imagetivamente outras terras, outros continentes. Verger tinha a profissão de andarilho - um andarilho do bem -, um viajante nato que chegou ao Brasil em 1946 com as referências do romance *Jubiabá* de Jorge Amado, apesar de afirmar constantemente que não fora influenciado por ninguém, nem mesmo em sua fotografia.

Folheando revistas e livros podemos identificar sem muita dificuldade as fotografias de Verger. O formato quadrado da imagem em preto e branco, e o enquadramento, especialmente, do negro seja na rua, como um trabalhador comum ou uma mãe-de-santo que exhibe nobremente a sua convicção religiosa. O ângulo de visão pode trazer desde um simples retrato até um ponto de vista incomum. São fotografias que tratam o outro com respeito e distinção.

À época, a Bahia expunha um cenário cinematográfico: rodas de samba, capoeira, festas populares, carnaval, os terreiros de candomblé, além das histórias fantásticas, enfim tudo aquilo que a velha Europa só conhecia no seu imaginário.

Da revista *O Cruzeiro*, onde atuou como repórter-fotográfico, às pesquisas acerca do "*Tráfico de Escravos entre o Golfo da Guiné e Bahia*", título da tese apresentada na *Sourbonne* nos anos 60, instalou-se num antigo casarão num ponto estratégico em Salvador, de onde observava o movimento profano, frenético e colorido do soteropolitano: a gente do povo sem maquiagem e roupa bonita.

A princípio, Verger só desejava fotografar, mas o envolvimento nos terreiros de candomblé, bem como a intrínseca curiosidade, o levou à prática da escrita, reservando assim menos tempo à fotografia, que contrariamente ao texto, fazia-se espontaneamente, contudo, em vista da obrigação frente aos recursos financeiros de instituições francesas, disse ter perdido tal característica.

Aqui constatamos, mais uma vez, que o tempo da construção da fotografia é distinto do da escrita. Aparentam ser tarefas de incompatível execução paralela ou simultânea.

Movido por um “instinto estético e vivencial” (1996), Verger acabou por construir uma etnografia fotográfica e religiosa sem tê-la planejado, registrando também por meio de um gravador, histórias contadas e faladas. Enfim, tudo o que via e convivia foi motivo para as imagens e os textos.

“... a grande coisa da fotografia de Pierre Verger é isso, uma grande espontaneidade que une as pessoas, une os homens, os indivíduos” (Cravo 1996: 10) ⁶¹.

Apesar do esforço e do entusiasmo dos estudiosos - Boas, Malinowski, Mead e Bateson - com relação a fotografia junto aos trabalhos antropológicos, foi John Collier Jr. (1913-1992), fotógrafo norte-americano, que elaborou uma metodologia específica à introdução e uso da imagem fotográfica na pesquisa científica.

Já nos anos 50, o fotógrafo, passou a fazer parte de grupos de pesquisadores que trabalhavam na área da antropologia desenvolvendo pesquisas em pequenas comunidades americanas. Neste momento, Collier propôs a fotografia como um método e uma técnica na coleta e na descrição de dados, isto é, um meio “objetivo”, como frisaria, aliado à etnografia.

Imaginamos aqui que a experiência junto ao *Cornell's Stirling County Study* ⁶², o levou nos anos 60 a publicar a obra *“Visual Anthropology: Photography as a Research Method”* ⁶³, onde apresentou a fotografia como um meio eficaz e incondicional na prática das entrevistas, principalmente.

Contudo, antes mesmo de defender a fotografia como um método presente especialmente no processo de coleta, ordenação e interpretação dos conteúdos pesquisados, Collier parte da suposição de que o homem ocidental e moderno, produto de uma sociedade atualmente globalizada, observa pouco ou quase nada. Para ele, o homem parece ter perdido o poder de ver. E se o antropólogo precisa enxergar através das paredes, além de exercitar a observação direta e participante, e se ainda faz parte deste *time* quase “cego”,

⁶¹ Cravo, Mário. Mário Cravo Entrevista Pierre Verger. In: Bahia África Bahia. Fotografias de Pierre Verger/Curadoria de Emanuel Araújo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

⁶² John Collier Jr. relatou a sua experiência nos anos cinquenta junto ao grupo de pesquisa *“Cornell's Stirling County Study”* que desenvolvia um projeto interdisciplinar tendo como tema o meio ambiente e a saúde mental (Collier 1957).

⁶³ Collier, John Jr.. Visual Anthropology: Photography as a Research Method. New York: Holt Rinehart and Wiston, 1967. Collier, John Jr. Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa. Tradução Anônima. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1973. (Coleção Antropologia e Sociologia).

O livro foi traduzido e publicado no Brasil em 1973. É esta edição que usamos aqui no nosso texto. Em 1986, foi publicado uma nova edição revisada e ampliada da obra acima (Collier 1986). Neste volume, o autor incorporou ao método a técnica videográfica e discorreu um pouco mais acerca do filme cinematográfico - a imagem em movimento -, nas pesquisas antropológicas.

precisa, antes de ir à campo de pesquisa, voltar a observar. Aqui a fotografia, antes de tornar-se uma técnica do trabalho, teria a função de auxiliar o pesquisador, num primeiro momento, a olhar, enxergar e ver.

“Aprendemos a ver apenas o que praticamente precisamos ver. Atravessamos nossos dias com viseiras, observando somente uma fração do que nos rodeia. E quando observamos criticamente, é quase sempre com o auxílio de alguma tecnologia” (Collier 1973: 03).

Tal qual Jean Rouch ⁶⁴, John Collier Jr. afirma que a câmera fotográfica “é uma extensão instrumental de nossos sentidos” (1973: 04). Mais precisamente, é um segundo olho que vem não só socorrer, mas incitar a nossa percepção, principalmente, a visual.

Neste sentido, Collier parte do pressuposto de que a fotografia, propriamente o evento fotográfico, registra ou é um registro da realidade, isto é, um mecanismo imparcial que apreende e organiza os conteúdos exteriores. Assim, a fotografia, para o autor, tem um caráter objetivo e exato que carrega uma idéia de verdade. Para Collier, a câmera não mente.

A partir da tese do “realismo fotográfico”, a imagem enquanto um “culto doméstico”, como afirmaria Pierre Bourdieu ⁶⁵, por estar presente nas diferentes fases e rituais da vida humana - nascimento, batizado, aniversário, escola, casamento -, também é um meio elucidador da memória. Portanto, em Collier podemos visualizar uma associação entre o fotógrafo e o etnógrafo, como também entre o pesquisador e o pesquisado. Se a fotografia “abre os olhos” do estudioso, para o informante aciona a sua história de vida cravada em seu interior. A partir daí, Collier lançaria a fotografia como um instrumento de pesquisa.

O antropólogo uma vez em campo de pesquisa deve observar e descrever tudo o que encontrar, seguindo a tradição de Malinowski, entretanto em Collier, como para Mead e Hunt (o auxiliar Kwakiutl de Boas), há situações que não podem ser recriadas através da escrita. Só a fotografia pode de fato representar o que se passou, já que é um meio exato, segundo o autor.

A fotografia parece apresentar inúmeras vantagens para o autor, entre elas, a quase substituição do instrumental de pesquisa anteriormente indispensável: o caderno de campo. No processo de coleta e acúmulo de informações, a etnografia propriamente dita, tradicionalmente o pesquisador além de descrever teria que contar com a sua própria memória visual. Agora com o recurso tecnológico, a imagem fotográfica se encarregaria do registro dos acontecimentos.

⁶⁴ Rouch, Jean. The Camera and Man. In: Principles of Visual Anthropology. Hockings, P. ed, La Haye, Mouton, 1975.

Num primeiro momento, Collier tentaria provar a cientificidade da fotografia em pesquisas antropológicas. Além de funcionar como um “segundo olho” do pesquisador, auxiliando-o essencialmente a observar melhor, a fotografia seria inserida nas entrevistas. Num dado trabalho ⁶⁶, onde os informantes já haviam sido definidos e o tema/problema previamente delimitado, o grupo de estudiosos decidiu aplicar um “questionário” ⁶⁷ por duas vezes na mesma família, por exemplo, contudo em um dos encontros, com a presença de fotografias, um conjunto de imagens anteriormente selecionado.

Na primeira entrevista sem fotografias, os pesquisadores observaram que o entrevistado relatava a sua história tomando o conteúdo mais emocional e subjetivo, quase construindo a sua autobiografia. Na segunda, já com as fotografias e também com um outro grupo de entrevistadores, os pesquisados emitiram informações mais concretas e objetivas, muitas vezes exclamando expressões reveladoras das relações sociais daquela comunidade específica, permitindo assim aos pesquisadores encaminharem a entrevista de forma a chegar à questão original da pesquisa, naquele caso, o processo de aculturação entre ingleses e franceses.

A conclusão que chegaram, talvez limitada àquela pesquisa específica, é que a fotografia acaba por direcionar, contemplando um fio condutor, a entrevista. De qualquer forma, a imagem parece conter um significado mais direto e explicável para o informante. Segundo Collier, este fato deve-se ao “realismo fotográfico” ser entendido inter e transculturalmente (1973). Daí, independentemente da etnia, qualquer pessoa pode compreender uma imagem fotográfica mesmo não fazendo parte do contexto exposto. Segundo o autor, a fotografia ultrapassa qualquer barreira linguística, pois é um objeto simbólico que permite a sua identificação visual.

“As fotografias estimulam a memória e dão à entrevista um caráter de proximidade com os objetos. (...) A oportunidade projetiva das fotografias oferece um sentido agradável de auto-expressão, enquanto o informante é capaz de explicar e identificar o conteúdo e instruir o entrevistador com seu conhecimento”
(Collier 1973: 70).

⁶⁵ Bourdieu, Pierre. Un Art Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie. 2ª ed. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965. (Le Sens Commun).

⁶⁶ Nos anos 50, Collier participou das pesquisas junto ao *Cornell's* (como já foi escrito) num condado canadense, com uma população entre ingleses e franceses com vistas ao processo de aculturação das diferentes etnias (Collier 1957).

⁶⁷ Segundo Collier, a observação direta, primeiro instrumental de pesquisa da antropologia, é limitada. Assim, como para ultrapassar esta imposição, o fotógrafo coloca a “foto-entrevista” junto à um “questionário” que nunca deve ser elaborado com perguntas muito fechadas, ao contrário, quanto menor o número de questões, maior será o êxito, pois espera-se que as imagens direcionem a conversa e aponte eventuais contextos.

Contudo, quais fotografias devem ser apresentadas aos entrevistados no caso de um trabalho científico? São imagens que registram segmentos da realidade daqueles que serão pesquisados, segundo Collier. Há que se evitar fotografias que detonem algum conflito ou que contestem o modo de vida do grupo, e até mesmo de rituais sagrados e proibidos⁶⁸. Collier as denominou por “foto-entrevista”.

Antes de qualquer inserção das fotografias aos pesquisados, o fotógrafo, neste caso, o pesquisador-fotógrafo, deve produzir/registrar, como num mapa cultural, os aspectos visuais importantes ao trabalho. Então, o pesquisador-fotógrafo fotografa o campo de pesquisa.

Já com as fotografias, o pesquisador conta com um conteúdo visual apreendido mas ainda não analisado. A fotografia é praticada enquanto método e técnica etnográfica, contudo também participa como fonte de informação da análise posterior das coletas de dados. Junto à etnografia e enquanto material produzido nesta fase, as fotografias nas entrevistas, não mais como memória visual, ao contrário, um registro fixo, acabam elucidando respostas reveladoras de conteúdos essenciais à etnologia. Collier sugere que a leitura da fotografia pelo nativo traz um “traço psicológico e social” (1973).

O autor trabalha com a concepção de interpretação projetiva do pesquisado, isto é, o entrevistado expressa-se através do seu *ethos* e *eidos*, respectivamente. A imagem da personalidade e o envolvimento com a cultura podem ser revelados, segundo Collier, através de técnicas projetivas.

“Quando o ensaio fotográfico é interpretado pelo nativo, ele pode tornar-se uma parte autêntica e significativa das anotações de campo do antropólogo, pois quando as respostas às entrevistas são estudadas frente a estas fotografias de projeção, aspectos secundários e detalhes circunstanciais podem ser avaliados novamente, e a total riqueza do conteúdo da fotografia pode encontrar um lugar nos dados e na literatura da antropologia” (Collier 1973: 72).

Há dois momentos que obrigam e definem duas interpretações distintas: o primeiro, quando da produção fotográfica do espaço estudado - os conteúdos visuais são comunicantes - acabam desvendando no mínimo regras e valores sociais; e o segundo, quando há a leitura da imagem por parte do pesquisado. Cabe aqui a adição entre o material visual e a interpretação do nativo. O pesquisador encontrará dados e informações suficientes para interpretar o universo cultural de uma determinada etnia, seja indígena, rural, litorânea ou urbana.

⁶⁸ Há a possibilidade em resgatar fotografias antigas dos próprios entrevistados, o que dependerá da disponibilidade deles para tal prática. E ainda, no caso, de espaços públicos, por exemplo, pesquisar em arquivos municipais imagens

Até aqui concluímos que a fotografia para o autor pode ser um método aplicado à Antropologia por possibilitar a maior coleta de dados, descrição visual do cotidiano, do comportamento, do trabalho, etc., exercitar o olhar do pesquisador, atuar como um passaporte para o futuro contato com a comunidade estudada, facilitar a obtenção de informações durante as entrevistas, conter o privilégio de ser entendida inter e transculturalmente, substituir, em parte, o caderno de campo, e tudo isso por ser, segundo Collier, um registro fiel da realidade pesquisada.

Para de fato o pesquisador usufruir de todas estas vantagens da fotografia ou do método fotográfico aplicado à etnografia, deve se “abstrair, verbalizar, traduzir em dados estatísticos os conteúdos visuais” (Collier), a fim de, tomar a fotografia uma fonte de pesquisa, essencialmente na fase inicial do trabalho, para posteriormente fazer parte dos resultados etnológicos, portanto, científicos.

Collier enfatiza a diferença entre os profissionais - fotógrafo e antropólogo - no exercício fotográfico. Para o autor, não há necessidade do fotógrafo tornar-se um antropólogo e vice-versa, pois a atividade fotográfica é apenas uma técnica capaz de registrar o real. Todavia ambos estarão envolvidos num contexto de pesquisa. Contraditoriamente, o autor refere-se, ao longo da obra, a um suposto antropólogo fotógrafo⁶⁹.

Apesar da fotografia ser um meio mecânico e automático, é também uma técnica, paradoxalmente, sensível às “atitudes do operador” (1973), isto é, o obturador, dispositivo que permite a passagem de luz, só é aberto quando o propulsor for acionado. Aqui, há um ato decisivo que depende diretamente do pesquisador e/ou fotógrafo.

Contudo, Collier diz de um fotógrafo enquanto um “observador participante”. Para ele, o fotógrafo deve fotografar desde o primeiro contato com a comunidade. Atento a todos os detalhes, o profissional deve movimentar-se pelo espaço a fim de conquistar a confiança dos pesquisados para num segundo momento, as pessoas lhes indicarem o que registrar, assim estabelecendo um elo entre o grupo e o fotógrafo, à luz da “antropologia compartilhada” de Rouch (1975).

A relação de confiança estaria reforçada quando do retorno das fotografias ao campo de pesquisa - o conhecido *feedback*. Na proposta de Collier - a fotografia como fonte de informação -, o *feedback* é o *climax* do processo, uma vez que nesta circunstância os fotografados interpretariam as descrições visuais a partir do seu próprio repertório, identificando os conteúdos, as pessoas, as casas, enfim indicando as relações sociais,

destes locais. São alternativas para lançar a fotografia nas entrevistas.

⁶⁹ Contudo, Collier não descarta a preparação do pesquisador para com a manipulação da câmera fotográfica. Até mesmo refere-se à qualidade da objetiva (as lentes), ao tipo de máquina e salienta ainda o foco - o mecanismo diafragma e anel de visibilidade - como recurso e propriedade indiscutível, apesar de afirmar que “a percepção faz a fotografia”, resultado do saber observar. Como não poderia faltar num manual, o autor acaba por fazer algumas recomendações técnicas sobre a câmera, a iluminação natural e artificial, a organização sistemática dos negativos.

bem como os valores da comunidade, por exemplo. O que Collier chamou por *can-opener* - enquanto abridor de latas, literalmente, um dispositivo de diálogo, lembrança, comentários, associações e depoimentos
70.

“A oportunidade de feedback pela fotografia, única espécie de anotação etnográfica que pode racionalmente voltar a beneficiar o nativo, permite uma situação que frequentemente recompensa e alimenta o entusiasmo do ego dos informantes para um empenho ainda maior no estudo”

(Collier 1973: 20).

O autor também escreve da importância das fotografias aéreas e panorâmicas, contemplando a ideia de mapeamento fotográfico para o estudo da localização e disposição da aldeia, por exemplo. Assim, não só o detalhe cultural é importante, mas também a dimensão espacial da comunidade.

Outros assuntos são tratados por Collier que procurou trazer um “manual completo” para lançar as fotografias nas pesquisas antropológicas. Desde a problematização do ver, passando pelo processo de inserção no campo de pesquisa, onde procurou sugerir o tema inicial de um trabalho hipotético - a tecnologia e a vida social - até alcançar a sua proposta: a fotografia como método e, especialmente, talvez o coração da metodologia, a foto-entrevista, uma técnica projetiva que busca a interpretação dos sujeitos através da sua própria imagem e do seu cotidiano.

As “respostas” da foto-entrevista, resultado de um inventário imagético e cultural, segundo Collier, devem permitir uma “medição, avaliação, comparação, tradução, elaboração de dados estatísticos, tabelas, diagramas, enfim a estruturação de uma amostragem e tipologia” científica para uma interpretação mais segura (1973).

A fotografia é uma fonte de informação etnográfica para a antropologia, segundo Collier. Entretanto, como ilustração pode fazer parte do texto, mas não é imprescindível, uma vez que o autor a tem como uma técnica e método de pesquisa. Junto às anotações de campo pode enriquecer a análise etnológica posterior, apesar de Copans (1981), antropólogo francês, elucidar a autonomia do meio fotográfico no processo de investigação em Collier.

⁷⁰ Além do *feedback* - o retorno das imagens -, Collier também discorre acerca das fotografias produzidas durante a entrevista. Nesta ocasião, as expressões faciais e a gesticulação, por exemplo, podem ser associadas ao conteúdo conversado. Todavia, esta fotografiação pode lembrar um trabalho jornalístico que diferencia-se do antropológico. O antropólogo fotógrafo não é um repórter-fotográfico ou um turista que passa um dia e no outro vai embora, não estabelecendo assim nenhum vínculo (Collier 1973).

Para Copans, a fotografia não é apenas um meio técnico e ilustração de pesquisa, entretanto é difícil encontrar em Collier tal leitura, uma vez que o fotógrafo norte-americano parece tê-la apenas como método de investigação por apresentar objetivamente a “realidade concreta”.

Talvez aqui possamos encontrar o equívoco na obra de Collier. Parece que o fotógrafo só vislumbrou a técnica da fotografia, não considerando, apesar das distintas perspectivas, a produção fotográfica de artistas fotógrafos que desde o início do século procuraram ressaltar a expressão estética que já delineava uma linguagem plástica. Fotógrafos como László Moholy-Nagy, Man Ray, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Alexander Rodchenko, entre outros grandes nomes, levaram a fotografia à sua autonomia máxima, tentando provar o seu caráter ilusório, criativo e dissimulado, por parecer o que de fato não é. Sob nenhum aspecto apegaram-se à descrição visível do meio - a visibilidade -, como fez Collier.

Tratar a fotografia como registro material e das relações sociais, e método de investigação partindo de uma suposta objetividade, acaba por empobrecer o meio e forçá-lo a uma “ditadura científica”.

“Diante de uma câmera, não há realidade que permaneça intacta: tudo se altera, tudo se arranja, tudo concorre para a ordem ideal do monumento” (Machado 1984: 54).

Arlindo Machado, intelectual brasileiro, já contestou a antropologia visual a partir de Collier, pois tomou o seu axioma - a fotografia como descrição da realidade - para afirmar que a câmera fotográfica, portanto o equipamento técnico, tem o poder de transformar o mundo visível (1984), uma vez que tudo se altera diante de um fotógrafo. A fotografia desta forma não é um meio imparcial, ao contrário, toca e muda o que estiver à sua frente.

Nesta perspectiva, Machado acaba por propôr à antropologia, à luz de Pierre Bourdieu (1965), o exame da produção imagética de um grupo social, considerando como este mesmo grupo se manifesta nas imagens, pois segundo o pensador francês, o sucesso das fotografias populares encontra-se na representação dos papéis sociais que desempenham, contrariando aquilo que realmente são e emitindo o que gostariam de ser. Assim, talvez, uma quase inversão da cena. Para Bourdieu, a fotografia é um *totem*.

Sem querer derramar “água fria” no esforço e na experiência de Collier, afinal a sua argumentação demonstra certa coerência, apesar dos equívocos, pincelamos aqui o seu método a “foto-entrevista”. O autor resalta o sucesso da sua aplicação nas pesquisas sociais - antropologia e sociologia. O diálogo permite a identificação da imagem, principalmente quando trata de fotografias históricas e sugere algum assunto, permitindo o pesquisador direcionar a conversa para o caminho desejado, além de provocar emoções no

sujeito pesquisado e, conseqüentemente, a análise do comportamento do mesmo no espaço da entrevista. Contudo, tal êxito é relativo, pois depende diretamente da temática, abordagem e condução do trabalho.

Da proposição de Collier - a fotografia como método e técnica de pesquisa -, Copans diz que a Antropologia Visual não é uma área nova da Antropologia e nem uma outra Antropologia, apenas mais uma experimentação técnica no campo de trabalho. A partir de uma concepção culturalista do autor, entende-se “a sociedade como coleção de objetos ou de indivíduos cujas relações físicas, evidentes, podem ser medidas” (Copans 1981: 72).

Enfim, Collier trata a imagem fotográfica com excessiva objetividade. Parece não reconhecer que apesar da imposição dos recursos tecnológicos, a fotografia desenvolveu uma linguagem específica, como também acaba por impôr um outro comportamento aos indivíduos. O instrumento torna-se assim um mediador entre o pesquisador e a comunidade. E enquanto tal, não só não capta o real como constroi uma outra realidade. A partir daí, o uso da fotografia tem um outro sentido: não só como meio, privilegiando aqui *the mutual participants* - o fotógrafo e o informante (Caldarola 1985) -, como também produto da pesquisa. Não basta assim dominar a técnica, mas principalmente ler a dialética do objeto fotográfico e da linguagem que dimensiona o conteúdo plasticamente.

2.3. A República das Mil Faces

-os primeiros passos, os informantes, a metodologia, as fotografias-

A partir das nossas andanças pelo centro da cidade de São Paulo, movidas por um espírito aventureiro e curioso, próprios de fotógrafos e pesquisadores, e buscando talvez uma forma de achar a nossa identidade, deparamo-nos com aquele pulmão verde e humano: a praça da República.

Nesta altura, já tínhamos a formação em antropologia, a leitura básica da literatura escrita por John Collier Jr. e também certa intimidade com a câmera fotográfica. Aqui surgiria um *insight*, um estímulo inicial, uma forma determinante, em pesquisar aquele lugar tão conhecido e desconhecido ao mesmo tempo.

Nosso conhecimento acerca da praça da República não era diferente de qualquer outro cidadão, era formado, por mais que não quiséssemos, por informações divulgadas pela grande imprensa, senso comum e, ainda, por afirmações apressadas.

"Na Praça da República, nenhuma convivência é possível, e até o McDonald's fecha cedo, depois de numerosos assaltos. Durante o dia, é uma praça comum do centro, (...) era o paraíso dos meninos de rua. Eles foram expulsos, mas sempre aparecem alguns em busca de uma boa ocasião. Mesmo durante o dia, o pequeno jardim que ocupa o centro da praça não é recomendável para os que não estão acostumados. (...) alguns desses jovens de expressão ameaçadora podem, para roubar, colocar uma faca na garganta de alguém, que vai se considerar muito feliz se não for ferido em virtude de um momento de mau humor, agravado pela ação de drogas de todo o tipo" (Olivenstein 1993: 28).

Num primeiro momento, não podíamos ignorar os fatos: o local era tido como "violento". Por mais que lêssemos esta violência sob a ótica da antropologia, isto é, como algo relativo, nossa condição era a de estrangeiro. Ao contrário do que acontece quando o antropólogo tem como campo de pesquisa uma etnia indígena. Geralmente, os "índios" são consultados com certa antecedência e nesta ocasião passam a ter algumas informações acerca do pesquisador e do trabalho que será realizado, apesar de não deixar de ser um estranho, todos sabem de onde ele vem e quem é.

Aqui, na cidade nós éramos totalmente estranhos, não fazíamos parte do meio, não pertencíamos a nenhum grupo de frequentadores da praça. Por conta desta situação, não começaríamos a pesquisa acompanhados pela câmera fotográfica, visto que poderia chamar certa atenção, e, num outro sentido, desconfiança. Poderíamos ser confundidos com profissionais da grande imprensa.

Os primeiros passos

Como só restava então passar a frequentar a praça, as primeiras visitas foram marcadas pela exploração informal do local. Não interagimos com os frequentadores, apenas fizemos uso do primeiro instrumental da antropologia: *a observação direta*. Um certo *voyeurismo* marcaria as nossas caminhadas pela República.

Durante este período, não fizemos nenhuma anotação no campo de pesquisa, como também de qualquer registro fotográfico, apenas captamos o que era visível *a olho nú* e à nossa percepção: nos restringimos a caminhar e observar. Apesar da constante preocupação em conhecer a praça a partir dos seus atores sociais ⁷¹.

Constatamos que a Praça da República tem um desenho espacial muito particular. Um jardim com muitas árvores, pontes sobre lagos e várias alamedas que se cruzam, e possibilitam caminhar por toda a extensão. O edifício da Escola Normal Caetano de Campos só foi anexado à praça quando da inauguração da Estação República de Metrô, em 1982. Ao contrário de outras praças, a República não tem qualquer símbolo religioso, por exemplo, uma igreja tão comum em praças públicas. Vale lembrar que o lugar foi planejado enquanto um jardim, nos moldes dos europeus, principalmente, os parisienses e londrinos. O prédio da Escola, marco histórico e arquitetônico, sugere a substituição de um templo religioso.

A partir das nossas caminhadas, observamos uma ocupação diferenciada no tempo e espaço: grupos sociais distintos ocupando diferentes áreas da praça em diversos dias da semana.

A República tem um dia-a-dia bastante singular. De segunda à quarta-feira é possível observar a amplitude da praça, por ser menos povoada, um número menor de pessoas são vistas naquele espaço. Em frente ao Caetano de Campos, a passagem de ligação entre a Avenida Ipiranga e a rua Pedro Américo e/ou do Largo do Arouché à Ipiranga, observa-se um palco onde transeuntes cruzam o calçadão de pedestres. Alguns *hippies*, como são chamados os artesãos que expõem no chão, ocupam estrategicamente este espaço onde encontram clientes em potencial.

⁷¹ Ao contrário da exclusiva busca bibliográfica por dados que compõem uma realidade em estudo, esta orientação não se caracterizou como uma alternativa, mas impôs-se à medida que os diversos materiais publicados - jornais diários, periódicos e publicações em geral - traziam informações genéricas. A Praça da República era retratada como um local de intensa violência e marginalidade. Quando muito, era palco de manifestação para professores da Rede Pública de Ensino por melhores salários e condições de trabalho em frente à antiga Escola Normal Caetano de Campos, onde atualmente funciona a Secretaria Estadual de Educação. Assim, constatamos que a literatura disponível não trazia dados suficientes para a compreensão da praça.

Os vendedores de frutas com seus carinhos também são vistos, ao contrário, dos ambulantes, por exemplo, os vendedores de café circulam por toda a extensão da praça.

Os engraxates, figuras tradicionais da República, ocupam duas áreas definidas: uma delas, logo atrás da saída do metrô, e a outra, na esquina da Ipiranga com a rua Joaquim Gustavo.

Os moradores de rua e/ou da praça, os residentes fixos, preferem a lateral do Caetano de Campos com a Ipiranga. Eles formam um grupo de aproximadamente quinze pessoas na República, sem contar os amigos e outros sem-teto que povoam as ruas da cidade.

Em um dos caminhos da República, pudemos observar certo movimento em torno do crack, a droga mais procurada na praça durante o período que estivemos por lá. Quase sempre um grupo de homens, mulheres e, especialmente, crianças são vistos, em plena luz do dia, com os seus cachimbos. Um cenário de dependentes do crack: de consumidores e vendedores.

Caminhando em direção aos jardins, no interior da praça, também há um outro grupo que se distingue: os *michês*. Geralmente, homens parados perto do monumento a Álvarez de Azevedo e nas pontes. A circulação dos *michês* é grande. É impossível diferenciar entre os homens que procuram e os que oferecem os serviços sexuais.

Os pregadores também ocupam parte desta área. Às vezes, colocam megafones nas grades dos jardins para atrair a atenção dos pedestres. Evangélicos de várias igrejas disputam o coração da República, atrás do coreto.

Como uma praça de uma cidade pequena, vários senhores aposentados e/ou desempregados distraem-se sentados nos bancos, distribuídos por todo o espaço, às vezes, com jornal ou apenas observando o movimento frenético das pessoas e do automóveis.

Na sexta-feira, o cenário permanece idêntico, contudo é importante observar que há um comércio intenso na calçada ao lado da Ipiranga durante toda a semana. Camelôs, marreteiros, ambulantes, pais de santo, algumas bancas de comida e artesãos dividem o espaço com os pedestres.

Aos sábados, o movimento é maior: a Feira de Doces e Salgados, que há alguns anos funcionava no Largo do Arouché, ocupa a passagem principal da praça, e um número maior de artesãos expõe.

Aos domingos, todos os espaços da praça são ocupados. Todos os expositores das cinco modalidades: artes plásticas, artesanato, filatelia e moedas, pedras e plantas ornamentais, participam da Feira de Arte e Artesanato, que segundo M'Anna, artista plástica, duas mil barracas ocupam o lugar. Além dos frequentadores habituais, há os visitantes nos finais de semana, posto que a Praça da República faz parte do roteiro turístico da cidade de São Paulo.

À noite, a praça muda. O vazio toma conta do local. A iluminação é fraca, quando não inexistente. Os únicos que permanecem nos jardins são os garotos de programa.

De longe é possível observar o fogo dos isqueiros acendendo prováveis cachimbos de crack. Nestas circunstâncias, viaturas policiais com as sirenes ligadas cruzam a praça em altíssima velocidade. Segundo a própria polícia, apenas os mais “experientes” ousam frequentá-la à noite.

Poucas pessoas são vistas cruzando a praça à noite, parecem preferir a passagem subterrânea do metrô que permanece aberta até às sete e quatro horas. Segundo os artesãos, caminhar pela praça à noite é “... no mínimo pedir para ser assaltado...”⁷².

A partir dos primeiros passos, elaboramos sem querer um desenho espacial e social da praça: do Caetano aos jardins, já sabíamos identificar os frequentadores assíduos e os eventuais, e desconhecidos, bem como os lugares que ocupavam. Construímos uma possível *etnografia urbana* da República. Nossa percepção já era outra.

Os primeiros informantes e a metodologia proposta

Por um período, ainda continuamos observando, só que sentados nos bancos dos jardins da República. Ao mesmo tempo que observávamos, também éramos observados. Passamos a visitar a praça com maior frequência, entretanto somente à tarde ou pela manhã. Inicialmente, nunca à noite.

A princípio, foi difícil realizar uma aproximação, parece que não éramos bem vindos no lugar, principalmente nos jardins.

A praça é um espaço demarcado socialmente, enquanto tal, cada grupo parece ocupar uma área diferente, a exceção dos policiais que circulam por toda a extensão da República⁷³. Certa vez, fomos abordados pela polícia que fazia uma ronda ostensiva e portava cães ferozes. A partir deste episódio, passamos a andar com uma carta de identificação do Departamento de Múltiplos, assinada pelo nosso orientador.

Apesar disso, a permanência nos dias em que não havia a Feira de Arte e Artesanato, às segundas, terças e quartas-feiras, era muito “complicado”, posto que a praça caracteriza-se, a primeira vista, como um

⁷² Extraído do depoimento de Abdul, expositor, em agosto de 1994.

⁷³ A polícia não tem local fixo, apesar de, um carro da PM (Polícia Militar) estar sempre estacionado no calçadão próximo à Avenida Ipiranga. Até o último ano da Administração Erundina (1992) havia um posto da Guarda Metropolitana nos jardins que foi desativado na gestão Paulo Maluf. Ainda hoje a situação é a mesma. É possível ver o posto sempre fechado e nenhum policial por perto.

lugar de passagem, e, dependendo do “pedaço”, nossa estada era quase impossível: os jardins eram ocupados por “michês, traficantes e ladrões”.

Tínhamos certo receio de má interpretação, isto é, como pessoas que estivessem procurando algo “fora da lei”. De fato estávamos procurando alguma coisa: a história da praça a partir dos seus frequentadores, enquanto um espaço público construído a partir de um imaginário individual e coletivo.

A Feira de Arte e Artesanato parece ser um evento que democratiza o espaço, como afirmaria um artesão, pois podíamos caminhar mais livremente por todo o perímetro da praça. Assim, concluímos que passaríamos a visitar a República às quintas e sextas-feiras, e aos sábados e domingos.

Num certo domingo, encontramos Jairo, um fotógrafo frequentador do Museu Lasar Segall ⁷⁴, e artesão de macramé que junto a Leni, sua mulher, divide a banca na Feira. Foram as primeiras pessoas com quem passei a conversar. Foram os primeiros informantes.

Percebemos que a banca do Jairo caracterizava-se como um local de encontro, principalmente, do público negro, visto que, Leni produz roupas em estilo e motivos africanos. Parecia ter a preocupação em atender esta demanda. A AFROLeni, nome da etiqueta, era bastante conhecida na praça.

A partir da nossa percepção, resolvemos estabelecer uma base: nossas visitas resumiram-se, durante algum tempo, à banca do Jairo. Passávamos várias horas conversando e observando a praça sob o ângulo do artesão.

No início, como já é esperado, o informante é muito cauteloso, pois sempre há uma ponta de desconfiança. Jairo começou a falar acerca da praça a partir do problema que envolvia todos os expositores - artesãos e artistas -, a credencial, a licença para expor e, conseqüentemente, a fiscalização. Ao contrário do que iríamos constatar com os outros sujeitos: falar sobre a praça era como narrar a sua própria história de vida.

A partir das conversas com Jairo, tomamos contato com a situação dos artistas e artesãos da Feira, e com outros frequentadores da praça. Entre eles, o Beca e o Cipó, um casal homossexual, artesãos que trabalhavam com sementes encontradas na República.

A partir deste contato, a nossa estada na praça foi marcada pelas visitas às bancas do Jairo e do Beca. Assim, passamos a interagir com alguns atores sociais. A pesquisa não mais restringia-se à observação direta, simultaneamente, passamos a realizar um certo tipo de observação participante, segundo

⁷⁴ O Museu Lasar Segall tem um setor educativo dedicado a fotografia. Durante os anos oitenta, alguns jovens fotógrafos formaram um grupo de fotografia sob a orientação de Clóvis Loureiro Jr. O grupo tinha o objetivo de conhecer e fotografar a cidade de São Paulo. Jairo e eu fizemos parte deste grupo.

instrumental metodológico da antropologia e que supõe, essencialmente, uma interação e integração com o grupo estudado, conforme afirma Perlongher (1987).

A observação participante, instrumental de pesquisa idealizado por Bronislaw Malinowski (1884-1942), quando entre os Trobriandeses, determina que para conhecer o grupo estudado é necessário conviver com ele, estar “dentro dele”, como escreveria o antropólogo nos anos vinte: “*viver com ele e, essencialmente, como eles*” (1984).

Como o nosso trabalho não objetiva estudar o “outro exótico e distante”, ao contrário, um “mundo” no próprio contexto do pesquisador, a observação participante aqui seguiu a percurso de como ter “*Anthropological Blues*” de DaMatta (1978), transformar o familiar em exótico, num exercício de estranhamento daquilo que é supostamente conhecido, portanto, familiar.

Uma interação que não supõe um viver como, mas **um estar com**, e, essencialmente, sem formular possíveis hipóteses, posto que o nosso objetivo era conhecer a praça a partir de seus atores sociais e inserir neste trabalho a fotografia não só como técnica e método de pesquisa, mas como uma interpretação visual do lugar e dos seus frequentadores.

“Estar com” é uma estratégia de pesquisa da própria observação participante. Para tomá-la eficiente e/ou obtermos resultados, alguns estudiosos da vida social lançam mão de questionários elaborados a fim de explorar o objeto de análise. Aqui, não seguimos exatamente esta orientação. Para iniciar uma conversa, quase sempre informal, algumas sendo gravadas em fitas magnéticas e outras não, perguntávamos: **o que você acha da praça?**

A pergunta funcionava como um impulso que levava o ator social a pensar o espaço e, principalmente, a sua presença na praça. A maioria das pessoas começava falando acerca da sua própria trajetória de vida. Muitos remetiam-se ao passado, não muito distante, para explicar e entender o presente. Enquanto outros, muito poucos, limitavam-se a contar a sua experiência na praça desvinculada da própria vida pessoal.

Esta pergunta, de certa forma, oferecia subsídios para identificarmos os atores sociais frequentadores da praça e, conseqüentemente, seus discursos e usos daquele espaço público. Enfim, uma forma, menos superficial, de conhecer a Praça da República, a partir das pessoas que **participam e significam** este cenário urbano.

A partir desta estratégia metodológica, na nossa pesquisa, começamos a conhecer e conversar cada vez mais com os frequentadores/usuários da República.

As fotografias

Não havíamos esquecido da fotografia, apenas estávamos esperando o melhor momento para inseri-la no contexto do trabalho, apesar de Collier (1973) frisar que devemos começar a pesquisa pelas imagens. Uma vez conhecendo um número maior de frequentadores da praça, sabíamos que a câmera fotográfica deixaria de agir como um meio agressivo. E assim, introduzir a metodologia do fotógrafo: a fotografia como método e técnica.

Um pouco antes de começarmos a fotografar, recuperamos junto à alguns acervos públicos ⁷⁵ imagens da República do início do século, tínhamos a expectativa de introduzi-las nas nossas “foto-entrevistas”. Contudo, quando resolvemos aplicá-las, notamos que os informantes frente as fotografias nada diziam, era como se o conteúdo apresentado não revelasse aquele espaço, tampouco a própria cidade de São Paulo, e nem o universo urbano do qual ele faz parte. De fato, estas imagens antigas exibem um outro contexto histórico.

Ante aos resultados, resolvemos retirá-las de cena. Para então, definitivamente começarmos a fotografar a República.

No desenvolvimento da pesquisa, constatamos que o nosso desempenho circunscrevia a atuação de uma fotógrafa/pesquisadora. Contudo, por mais que objetivávamos ouvir, olhar, escrever e fotografar, estas atividades, pelo menos aqui no nosso trabalho, foram simultaneamente inviáveis. Parece que a atenção com relação, por exemplo, à escrita, requer uma organização intelectual diferente da visual. Parecem ser tarefas incompatíveis de serem realizadas ao mesmo tempo. Assim, se fotografávamos, dificilmente conseguíamos ouvir atentamente os informantes. E vice-versa. Ao contrário, se executadas paralelamente, uma de cada vez, parecem criar uma sintonia harmônica, uma troca entre a palavra e a visualidade.

Nossa pesquisa parece caracterizar-se pela multiplicidade de sujeitos e de atividades comuns à praça, portanto não tínhamos, por certo, como aplicar uma metodologia e técnica rigidamente, por exemplo, como forma de estudar os gestos em uma sequência específica. Então, resolvemos captar as imagens a partir dos personagens e acontecimentos sociais e culturais do lugar.

No início, não sabíamos, de fato, como colocar/tratar a fotografia, apesar de inseri-la no contexto de estudo, entretanto, a imagem fotográfica, apesar da hipótese colocada aqui implicitamente, revelou mais uma

⁷⁵ Os acervos fotográficos do Museu da Imagem e do Som e da Secretaria Municipal de Cultura em São Paulo nos cederam algumas imagens.

vez a sua autonomia, visto que mostrou/demonstrou para nós (fotógrafos/pesquisadores) os conteúdos que deveriam ser analisados no decorrer do trabalho.

Todos os nossos “papezinhos” com incontáveis anotações não foram suficientes para colocar os temas sugeridos e apontados pela imagem fotográfica.

Ainda se, as fotografias antigas não foram também “competentes” para elucidar nos informantes a memória desejada, descobriríamos que as nossas fotografias, isto é, dos sujeitos retratados, revelariam outra capacidade, aquela tratada por Collier, como um “abridor de latas” nas foto-entrevistas. A partir daí colecionaríamos inúmeras histórias privadas.

Então, nos deparamos com três possibilidades de inserção da fotografia na pesquisa: a) fotografias realizadas pelo fotógrafo/pesquisador; b) fotografias históricas; e c) fotografias realizadas pelos informantes, aqui, os frequentadores da República.

Também pensamos, à luz da pesquisa de Tacca⁷⁶ - a experiência com os sapateiros de Franca - em entregar filmes preto e branco para os nossos informantes, na tentativa de decifrar os códigos daquele espaço público a partir das suas próprias representações imagéticas. De fato, chegamos a dar *películas* para os nossos atores sociais, todavia, a nossa expectativa fora frustrada, pois os filmes entregues nunca foram devolvidos.

Assim, assumimos de fato o exercício da fotografia e da pesquisa. As nossas imagens e as anotações seriam os únicos materiais no desvendamento daquela praça.

Entre cruzar, contornar, caminhar e estar, privilegiámos a interação, com vistas às histórias e imagens. Fomos abrindo as cortinas imaginárias daquele palco a céu aberto, onde distintos atores sociais encenam as suas próprias histórias de vida. Vivenciaríamos assim a República.

Registrando um “causo” aqui e uma imagem “acolá”, fomos colecionando depoimentos que ultrapassam a idéia de “aldeia”, revelando uma República cosmopolita.

Seguimos, transformando o familiar em exótico e buscando significar a República a partir das histórias e dos retratos devolvidos a eles na ocasião de uma conversa muitas vezes informal.

⁷⁶ Tacca, Fernando C. Sapateiro: O Retrato da Casa. A representação da casa do operário sapateiro francano através de seu próprio olhar fotográfico. 1990. 315p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, UNICAMP, 1990.

Desde o nosso inquérito e da exploração do campo de pesquisa, selecionamos o filme preto e branco ⁷⁷, posto que, a sua estética privilegia a “realidade”. E ainda, decidimos conservar todo o espaço fotográfico, isto é, não coube nenhum corte no nosso negativo/matriz, contemplando assim esta mesma “realidade”.

Foram editadas 192 imagens para compor o nosso diário fotográfico. A edição foi determinada pelos temas propostos através dos próprios conteúdos visuais, observando-se também a qualidade técnica da fotografia.

Das etapas que fazem parte de uma pesquisa - a inserção, a interação, o afastamento para análise e reflexão do objeto estudado -, o desinsereir foi tão fundamental quanto a nossa estada na República. Só aqui conseguimos visualizar o material imagético registrado, coletado e construído na praça.

Revelando os filmes e ampliando os negativos, levantamos as cortinas da República, um espaço de sociabilidade e conflitos sociais.

- Vamos a ela!

⁷⁷ O trabalho no laboratório fotográfico - revelação de filme, contato, cópia trabalho e final - fora executado por nós mesmos.

Capítulo Três

A República das Mil Faces

**- um diário narrativo e fotográfico de uma praça
no centro novo da cidade de São Paulo -**

3.1. A Praça

- um espaço público transformado -

Uma praça, na definição mais simples, é um lugar público, acessível à todos os transeuntes, onde visualiza-se em seu entorno moradas, casas comerciais e, atualmente, grandes edifícios. Pode estar situada nos centros de uma grande metrópole ou de um bairro periférico.

Historicamente, é um espaço planejado e marcado para a vida pública nas cidades. As praças na Idade Média e no Renascimento eram instaladas nos centros das áreas de maior densidade populacional e quase sempre com um marco religioso, por exemplo, a igreja. Com raras exceções, as atividades comerciais determinavam o seu dia-a-dia, como também, reuniões, encontros, festas e feiras, a imagem das “ágoras gregas”.

Além das pessoas comuns, artistas, artesãos, políticos entre outros, faziam parte do cotidiano deste “equipamento urbano”, desde sempre, mais popular de uma cidade.

“Civitas”, “Cité” ou “Urbs” são os termos estudados por Jacques Le Goff (Le Goff 1988) para analisar a origem das cidades ocidentais e verificar as semelhanças entre as contemporâneas e as medievais.

As cidades, originalmente, caracterizaram-se por servirem de locais de troca de artigos agrícolas, artesanatos e também do poder político. Assim, as cidades tomaram-se centros urbanos e espaços privilegiados para diferentes grupos sociais, como também, para inúmeras instituições públicas e políticas que formavam-se à medida que elas cresciam demografica e estruturalmente.

A praça enquanto espaço público tornou-se essencial e presente em qualquer cidade européia desde a Alta Idade Média, pois nela eram inicialmente estabelecidas as relações sociais entre indivíduos de diferentes grupos culturais e regiões. Caracterizava-se assim, a origem de uma sociabilidade marcadamente urbana.

Se as cidades têm a função de troca de mercadorias, de produção de informação, de desenvolvimento cultural e, acima de tudo, de centralização do poder (Le Goff 1988), a praça é o espaço que possibilitará a realização destes papéis sociais.

“... a língua da cidade vai trazer dois tipos de inovação muito importante. De um lado, a linguagem dos artesãos, a linguagem dos mercadores, e, de outro, a linguagem sobre a qual Bakhtin insistiu, a da praça pública” (Le Goff 1988: 60).

A partir do séc. XVII, as cidades européias, essencialmente Londres e Paris, começaram a passar por um longo período de reestruturação em seus desenhos urbanos em função do amadurecimento do novo viver e pensar a sociedade, do crescente fluxo migratório do campo para a cidade, dos espaços vazios não construídos e necessários para abrigar os novos moradores, da arquitetura que privilegiou a beleza estética e o próprio desenvolvimento econômico que culminaria mais tarde na Revolução Industrial. Assim, a idéia medieval e renascentista de praça enquanto um espaço de concentração de pessoas e atividades comerciais e artísticas é contrariada.

“As grandes places urbanas não eram feitas para concentrarem todo tipo de atividade das ruas circundantes; a rua não deveria ser um pórtico para a vida da praça. (...) a praça deveria ser um monumento a si mesma, com atividades restritas acontecendo em seu meio, atividades constituídas principalmente de passagem e de transporte” (Sennett 1988: 75).

A praça deixou assim de ocupar o centro da cidade, mesmo porque com o crescimento urbano a própria cidade perdeu um centro exclusivo para ganhar inúmeros outros.

À praça foi destinado um sentimento idílico. Os ingleses, por exemplo, tentaram “preservar as impressões do campo” (Sennett 1988), tomando-as arborizadas e floridas, assemelhando-se mais com um jardim. Já os parisienses passaram a frequentar cafés, teatros e grandes parques para suprir a ausência das praças públicas nos moldes renascentistas.

À luz de Baudelaire (1821-1867), *“a forma de uma cidade muda mais depressa, lamentavelmente, que o coração de um mortal”* (Le Goff 1988: 143).

Inúmeras praças acabaram sendo substituídas por parques, verdadeiros pulmões verdes das futuras metrópolis, mas estes não assimilaram as suas antigas funções sociais. São as ruas medievais, velhas, estreitas, assim como as novas, largas e modernas que, apesar do papel utilitário, acolhem os acontecimentos humanos antes só vistos naquele lugar público.

A rua passou a funcionar não só como uma artéria de meios de locomoção e de passagem de pedestres, mas como um ente urbano capaz de animar o anonimato e a impessoalidade destes fluxos.

Durante o século XIX, as reformas urbanas empreendidas nas cidades europeias, por exemplo, em Viena, tentaram preservar o compromisso com a estética barroca. Entretanto, os arquitetos inverteram o sentido quando desenharam os edifícios ao longo de um plano horizontal. Desta forma, foram criadas as largas avenidas.

Apesar do espírito “frio” das cidades planejadas entre as paredes dos escritórios em oposição “... as formas livres de organização antiga e medieval do espaço urbano: ruas e praças irregulares, que não surgiram na prancheta, mas *in natura*” (Schorske 1988: 80), estes novos projetos de urbanidade não foram suficientes para matar a sociabilidade desenvolvida nos espaços públicos, seja, a praça, a rua ou o parque.

Segundo Argan, há uma forte oposição entre a cidade ideal, o modelo perfeito, clássico e artístico, e a cidade real que reflete as dificuldades e contradições do mundo inseridas num processo histórico que determina a sua forma jamais acabada (Argan 1995). Neste sentido, a cidade real nunca corresponderá aos modelos ideais.

Baudelaire na França, Poe (1809-1849) na Inglaterra e João do Rio (1881-1921) no Brasil, cada um em seu tempo, saborearam a rua como jamais outros revelaram. A rua para eles significou muito mais do que um lugar de passagem. Ela estava lá para ser vivenciada, observada, experimentada e amada.

Baudelaire declara “ódio ao domicílio” e “paixão às viagens pelas ruas parisienses”. A rua representa a liberdade em oposição ao enclausuramento. O autor acaba experimentando a solidão do mundo moderno nas ruas, becos e passagens parisienses. (Baudelaire s/d).

Poe, a seu modo, observou de perto e de longe diferentes transeuntes pinçados em meio a multidão, segundo os trajés, os semblantes e as expressões fisionômicas (Poe 1986). Chegou a seguir vários deles, desde o centro até a periferia londrina, movido por uma curiosidade obsessiva em determinar os trajetos realizados por aqueles cidadãos comuns.

“O estranho se deteve e, por um momento, pareceu imerso em reflexões; depois, com evidentes sinais de agitação, seguiu em rápidas passadas um itinerário que nos levou aos limites da cidade, para regiões muito diversas daquelas que havíamos até então atravessado. Era o mais esqualido bairro de Londres; nele tudo exibía a marca da mais deplorável das pobreza e do mais desesperado dos crimes” (Poe 1986: 138).

Para o brasileiro João do Rio, “... a rua é um fator de vida das cidades, a rua tem alma!” (Rio 1997: 47). E esta alma é revelada por todos aqueles que direta ou indiretamente participam e constroem a visualidade, às vezes, em cores, outras, em preto e branco, do asfalto.

Foram ciganos, negociantes, ambulantes, cocheiros, carregadores, jardineiros, prostitutas, tatuadores, pedintes, religiosos, loucos, mercadores de livros, pintores, operários, jovens, entre muitos outros, que através dos seus sons e cheiros singulares despertaram interesses nestes escritores que “perambularam e vagabundearam com inteligência” (Rio 1997) por diferentes ruas das suas cidades. Entre ruas, becos e vielas, estes *flâneurs* exercitaram a arte de flunar.

“Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flunar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos do lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas” (Rio 1997: 50).

Nada impediu estes *flâneurs* de observarem o movimento social das ruas. Nem mesmo a iluminação, artificial ou natural, que segundo Benjamin (Benjamin 1991) interfere no espírito das pessoas e também na apropriação que fazem da cidade.

Poe, frisa que conforme o dia avança a luminosidade é outra (1986). Por tal motivo a iluminação, tão esperada e desejada pela população urbana, acaba produzindo um sentimento de segurança. Até o meio do século XIX, a noite na cidade era realmente escura.

Para Benjamin (1892-1940), a *flânerie* só foi relevante em Paris, porque as reformas urbanas de G. E. Haussman, prefeito da cidade, a partir de 1859, com o alargamento das ruas que as transformaram em grandes avenidas, preservou, de certo modo, intacta as passagens.

“A passagem ocupa uma posição intermediária entre a rua e o interior de uma residência. (...) A rua se torna moradia para o flâneur, que está tão em casa entre as fachadas das casas quanto o burguês entre as suas quatro paredes” (Benjamin 1991: 67).

Baudelaire, com certo olhar alegórico, cultuou a solidão em meio a multidão encontrada nas esquinas de Paris, por meio das passagens que o afastava das ruas movimentadas. Quando estas foram sucumbidas pela velocidade, pelo ritmo acelerado dos meios de locomoção, a *flânerie* encontrou a morte.

*“... aqui na praça você sabe muito bem com quem pode falar, caso contrário está perdido...”*¹.

Se o “viajante antigo” - nautas, corsários, desenhistas, estudiosos - necessitava cruzar, por exemplo, os oceanos para encontrar o “outro”, o diferente, o exótico, o “viajante moderno” não precisa ir muito longe e nem sair da sua própria cidade (Rouanet 1993). É com este espírito comum - o estranhamento - , que a cidade torna-se o local de observação e inquérito social.

As cidades modernas caracterizam-se, essencialmente, pelo grande fluxo e rotatividade de pessoas das mais diversas origens sociais e geográficas que circulam por seus espaços onde manifestam as suas culturas. O espaço público urbano é por excelência o lugar da manifestação da diversidade cultural. Daí, estas cidades serem multiculturais e em muitos casos cosmopolitas, pois entre outras particularidades, ouve-se os sons de diferentes línguas.

A diversidade cultural é uma característica singular somente encontrada nas metrópolis. Assim, as cidades desde sempre funcionaram, num sentido figurado, como imãs, não só o desenvolvimento econômico e industrial foi e é capaz de determinar este aspecto, mas, principalmente, a possibilidade do diferente, do acaso, do imprevisto, da surpresa tornam-se fatores proeminentes ao deslocamento humano.

Contudo, a cidade ao mesmo tempo que exerce certo poder de atração, também repele. O homem urbano passa a viver sob uma forma antagônica: a cidade desperta curiosidade, como também a sensação de uma possível ameaça, contraditoriamente, fascínio e medo convivem simultaneamente.

“... cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem. Quando se vêem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam”

(Calvino 1991: 51).

Não só o homem torna-se vítima, mas a própria cidade sofre com este antagonismo, uma vez que em função de uma ordem e de um progresso planejados tecnologicamente e politicamente, o espaço público cultural possível esvazia-se. As pessoas acabam não se relacionando, há um isolamento na multidão, à luz de Baudelaire. No século XX, o sentimento de medo instala-se entre as diferentes sociedades.

¹ Extraído de uma conversa informal com um cliente/michê conhecido por “japonesa fresca” e frequentador dos jardins da República, em 1996.

Neste fim de milênio, a rua ganha um outro sentido: o perigo. As relações sociais, portanto, são desenvolvidas em lugares criados para este fim. Sob luzes artificiais e um forte esquema de segurança, o dia passa e o “transeunte” transformado em “cliente” não percebe a noite chegar. Os “shoppings centers” substituem as praças públicas por praças de alimentação, os coretos por quiosques de grifes badaladas, as ruas por alamedas e passagens com vitrinas estrategicamente colocadas para impactar o futuro consumidor.

Todas as relações sociais são previsíveis nestes templos de consumo construídos em vários pontos das cidades. Cada um deles é frequentado por uma classe social distinta. As diferenças culturais só são possíveis desde que expostas como artigos colocados à venda. O mercantilismo - a compra e venda - acaba por pontuar as relações humanas e, conseqüentemente, a diversidade cultural.

“A legibilidade de uma cidade se expressa por sua cartografia, por sua organização espacial, pelos lugares e pelos não-lugares por onde circulam seus habitantes” (Rezende 1994: 67).

As cidades e seus espaços são organizados segundo uma “ordem social” imposta politicamente. Contudo, há *gaps* que não seguem estas imposições políticas e, assim, são moldados segundo os seus próprios habitantes que formam grupos nos bairros, no trabalho, na escola, definidos a partir das identidades culturais quase sempre estruturadas social e economicamente.

Os estudiosos da vida social, com instrumentos de análises construídos pelas ciências humanas e suas áreas específicas, por exemplo, a antropologia, procuram por estes “pedaços” (Magnani 1993)² nas cidades capazes de revelar tipos de sociabilidades comuns a seus participantes e desconhecidos aos olhares dos estrangeiros, como escreveu Claude Olievenstein (1993).

Qualquer lugar público, genericamente, é demarcado por diversos grupos sociais. Com seus comportamentos e códigos que estruturam linguagens distintas transformam estes espaços em lugares. Esses lugares, ainda públicos, constituem uma quase identidade criada dia-a-dia por seus frequentadores/usuários. Assim, o espaço enquanto “coisa física”, um ente que faz parte da arquitetura urbana oficial, transforma-se num lugar social cuja existência vincula-se, exclusivamente, as ações humanas e as suas narrativas que o tomam vivo.

² A categoria “pedaço” foi elaborada pelo antropólogo José Guilherme Cantor Magnani em suas pesquisas e estudos em sociedades complexas para descrever e explicar um tipo particular de relação social seja nos bairros da periferia e/ou centros urbanos de uma cidade. Ver em: Magnani, José G. C. Quando o Campo é a Cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole. In: Magnani, José (org). Na Metrópole. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 1996.

“... o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (Certeau 1994: 202).

Cruzando, caminhando ou contomando um lugar público, os cidadãos de uma cidade qualquer acabam “escrevendo” um texto urbano singular, segundo as suas próprias histórias de vida, e que fazem ou farão parte de um espaço plural marcado por individualidades, subjetividades e, também, pelo coletivo.

Assim, a construção do cotidiano nas cidades está marcada por diferentes linguagens simbólicas que são expressas por meio de códigos, quando comuns conferem uma identidade e, conseqüentemente, o estabelecimento de uma rede social, a sociabilidade, entre os pares. Este fato acaba definindo um *pedaço* circunscrito num espaço urbano também específico.

Segundo Magnani, o que difere o pedaço do bairro do da cidade é *“... os frequentadores não necessariamente se conhecem - ao menos não por intermédio de vínculos construídos no dia-a-dia do bairro - mas sim se reconhecem enquanto portadores dos mesmos símbolos, que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo, modos de vida semelhantes”* (Magnani 1993: 50).

Seguindo o pensamento do antropólogo, um lugar específico, por exemplo, a Praça da República em São Paulo toma-se um possível “território” social. Entretanto, esta praça já reconhecida como um espaço público pode ser demarcada por vários grupos humanos com suas distintas linguagens simbólicas, daí um mesmo espaço poder abrigar inúmeros pedaços.

Aqui na nossa pesquisa, a Praça da República é um lugar público de referência aos seus frequentadores/usuários. E também, uma referência enquanto um ente urbano capaz de orientar o cidadão comum nos inúmeros trajetos possíveis na área central e na direção da periferia da cidade. Apesar de se constituir como um lugar de passagem para a maioria dos pedestres, é apropriada por vários grupos sociais que lhes conferem vida e identidade.

À luz de Sergio Paulo Rouanet (1993), “viajar é preciso”, daí propomos uma viagem/inserção ao centro da cidade e à Praça da República, em particular, um espaço público “marginal”, através de uma “bricolagem” de histórias de vidas narradas e imagens fotográficas captadas ao longo da nossa pesquisa.

3.2. Um pouco da história da Praça da República...

“Chegando à praça de touros, José Venâncio ainda conservava um raro bom humor... saboreando conscientemente a expectativa de aplaudir um conterrâneo... O pano vermelho. O odor da terra remexida. Os gritinhos das mulheres. O outono, os aplausos. Mas, apesar da brilhante atuação do toureiro português, no fim da tarde José Venâncio ainda ficaria tremendamente irritado ao saber que o Largo dos Curros, aquele tradicional campo de treinamento de cavalos e cocheiros, seria brevemente ajardinado e rebatizado de Praça da República. Aos poucos estão liquidando com esta cidade”³.

Por volta das primeiras décadas do séc. XIX, o grande espaço conhecido pelos cidadãos de “São Paulo de Piratininga”, atualmente São Paulo Capital, por Largo dos Curros e/ou Praça dos Touros, próximo ao Beco do Mata-Fome, atual Avenida Ipiranga, passaria por frequentes períodos de mudanças.

Do local das “cavalhadas” ou jogos de canas, dos touros, as construções das primeiras residências aristocráticas no entorno, os paulistanos passam a reconhecer a praça em seus novos contornos segundo o modelo de planejamento urbano (ou de urbanização) inspirado nas reformas das cidades e praças européias. *“Com (...) o ânimo urbanístico de João Theodoro Xavier de Matos, regularizou-se toda a área, a partir de 1873, respeitando-se, todavia, as determinações topográficas das Posturas Imperiais de 1842, relacionadas mais com traçado urbano do que com a sua ordenação. Aquelas linhas regimentais estatuiam que as praças teriam de 70 a 100 metros de tamanho, o que permite o maior arejamento da cidade... que devessem ser quadradas, tanto quanto o terreno permitir (isto é, sem área predeterminada)... formando-se a sessenta (60) palmos das propriedades que houver em volta.”⁴*

E, ainda, *“... as praças teriam a forma... um quadrado prolongado que pelo menos tenha de comprimento uma vez e meia a largura, pois será mais adequada para festas a cavalo e outras, seu tamanho será proporcionado ao número de vizinhos...”⁵*

³ São Paulo (cidade) Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **Paulicéias Perdidas**. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1991. (Registros, 14), p.65.

⁴ JORGE, Clóvis de Athayde. **Consolação - uma reportagem histórica**. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico/Divisão do Arquivo Histórico/Secretaria Municipal de Cultura, 1987 (História dos Bairros de São Paulo, v. 22), p.51.

⁵ Idem.

Assim, os paulistanos passaram a conviver e o Largo dos Curros, renomeado em 1865 por Praça Sete de Abril e, após a Proclamação da República em 1889, como alusão ao novo regime político do país, foi rebatizado por **Praça da República**.

Anteriormente à remodelação da praça (1902-05), a Escola Normal Caetano de Campos, em 1894, instalou-se no novo edifício planejado por Francisco de Paula Ramos de Azevedo e construído naquele espaço, ocupando apenas uma das laterais, sobrando assim metros suficientes para o lago, as alamedas, as árvores, os bancos e o coreto.

Cidades como São Paulo e Rio de Janeiro sofreram influências européias no desenho dos seus centros urbanos. Os Parques e os Jardins franceses e ingleses serviram como referências aos brasileiros. A Praça da República é um exemplo. Nas fotografias de Guilherme Gaensly ⁶ podemos visualizar o jardim da praça e o seu entorno residencial, após a sua remodelação na primeira década do século XX. Na cidade carioca, a praça Paris, na periferia do centro urbano, é outra representação da forma de pensar os novos espaços públicos.

Ao centro da cidade estava destinado o comércio, os serviços e negócios financeiros. Vale lembrar que a Praça da República não faz parte do “centro velho” de São Paulo: Pátio do Colégio, Praça da Sé, Largo São Francisco, Rua Direita, Rua 15 de Novembro, Largo São Bento, Viaduto Santa Efigênia, Praça do Patriarca, Viaduto do Chá e Largo da Memória. Foi a construção do Viaduto do Chá que proporcionou a ocupação das áreas próximas à praça. É, portanto, um ente urbano do “centro novo” da metrópole.

“Como logradouro e jardim, a Praça da República é uma das mais centrais da cidade. Reformada a partir de 1909, tornou-se ampla, arruada, arborizada e gramados que se proibia pisar, sob pena de multa de cinco mil réis. Sempre foi reduto de estudantes do Caetano de Campos, ..., não raro, gazeteavam pelos seus caminhos. Também, a rapaziada das Arcadas, nas tradicionais comemorações do 11 de Agosto, vinha para a Praça, postando-se em cantorias de recitativos diante da herma de Álvares de Azevedo (1831-52), o poeta paulista - Lira dos Vinte Anos - que dissera ser São Paulo “a cidade dos mortos”.⁷

⁶ As fotografias históricas apresentadas aqui fazem parte do Acervo Fotográfico da Divisão de Iconografia e Museus do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo.

⁷ JORGE, Clóvis de Athayde. Consolação - uma reportagem histórica. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico/Divisão do Arquivo Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, 198? (História dos Bairros de São Paulo, v. 22), p. 134.

Com o desenvolvimento da economia cafeeira e a incipiente industrialização, os aristocratas conhecidos por Barões do Café sobem o Caaguaçu e fixam residência na atual Avenida Paulista.

Gradualmente o entorno da Praça sofre modificações. Uma marca da crescente verticalização foi a construção do moderno Edifício Esther em 1938, com comércio, serviços e também apartamentos residenciais. Nesta ocasião, o então prefeito Prestes Maia fez implantar o Plano das Grandes Avenidas, como por exemplo, a Ipiranga. Logo, assiste-se ao alargamento da malha viária, o crescimento urbano e populacional, e, conseqüentemente, os indivíduos passam a fazer outros usos da cidade.



Na fotografia podemos observar as residências no entorno da Praça da República. E até dizer, correndo talvez um grande risco, que o fotógrafo Guilherme Gaensly, por volta de 1910, tenha registrado propositalmente “mães e filhos” no centro do jardim como uma forma de destacar a convivência social nos espaços públicos da época.



Por volta de 1910, a Escola Normal Caetano de Campos, com apenas dois andares, seguia a disposição espacial das principais edificações da cidade. Como uma rua construída em linha quase reta - da Praça da Sé ao Largo do Arouche - , o fotógrafo Guilherme Gaensly destacou o imenso espaço livre frente ao prédio. ⁸

⁸ A obra fotográfica de Guilherme Gaensly encontra-se em vários arquivos públicos, destacando-se: o Acervo Fotográfico da Divisão de Iconografia e Museus do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo; e o Arquivo Fotográfico do Museu da Imagem e do Som da Secretaria Estadual da Cultura de São Paulo. As imagens foram por eles cedidas ao trabalho com fim exclusivo de pesquisa acadêmica.

3.3. A República das Mil Faces **- um diário narrativo e fotográfico de uma praça** **no centro novo da cidade de São Paulo -**

Como podemos observar neste breve histórico, a praça da República, com os seus trinta mil metros quadrados, foi planejada segundo uma função social: um espaço público não tem sentido se pensado somente como um objeto físico, um elemento concreto entre muitos de uma cidade. Ao contrário, só podemos encontrar “poesia” num lugar dimensionado segundo uma dinâmica humana que imprimirá ao longo do tempo, valores e usos que poderão particularizar, neste caso, uma praça.

A praça da República, desde sua origem, pode ser entendida como um organismo vivo, um mosaico de relações sociais latentes, um espaço em constante transformação influenciado diretamente por um entorno urbano que pulsa e co-determina a ocupação humana.

A extensão deste espaço físico e público, seja nas alamedas, nos jardins, no entorno das grades da Escola Municipal de Educação Infantil - EMEI ⁹, no calçadão em frente ao edifício do Caetano de Campos, atualmente Secretaria Estadual da Educação, bem como em suas laterais e a localização no centro da cidade, acabam definindo espacialmente a praça, que assiste diariamente um fluxo humano capaz de transformá-la num *espaço performático* ¹⁰.

A cada dia abrem-se as cortinas imaginárias de um palco a céu aberto onde *atores sociais* ¹¹ encenarão enredos segundo suas próprias histórias de vida.

Entre transeuntes anônimos que em passos velozes cruzam a praça sem deixar rastros e, simultaneamente, certos *personagens* ¹² mostram determinadas e marcantes características que conformam a existência de distintos grupos num mesmo espaço público.

⁹ Apesar da Escola Municipal de Educação Infantil/EMEI - Armando de Arruda Pereira - estar fisicamente na República, a instituição atua independente dela. É como se não estivesse ali. Não há qualquer relação entre a EMEI e todas as atividades que acontecem na praça.

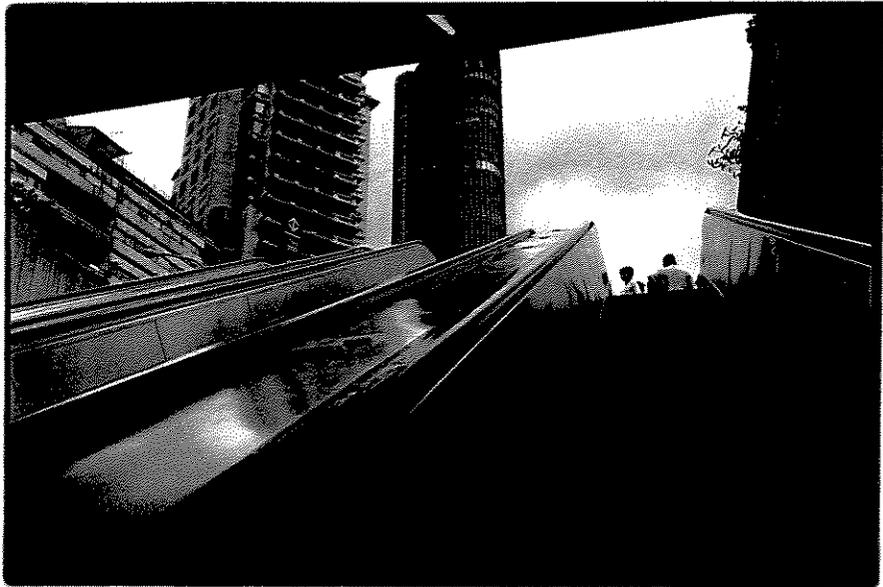
¹⁰ Aqui definimos *espaço performático* com o sentido de um lugar de acontecimentos sociais, tais como shows, atuações teatrais entre outros, elaborados pelos frequentadores.

¹¹ A denominação *ator social* “... um atormentado fabricante de impressões envolvido na tarefa demasiado humana de encenar uma representação...” (Goffman 1985: 231), segundo o autor.

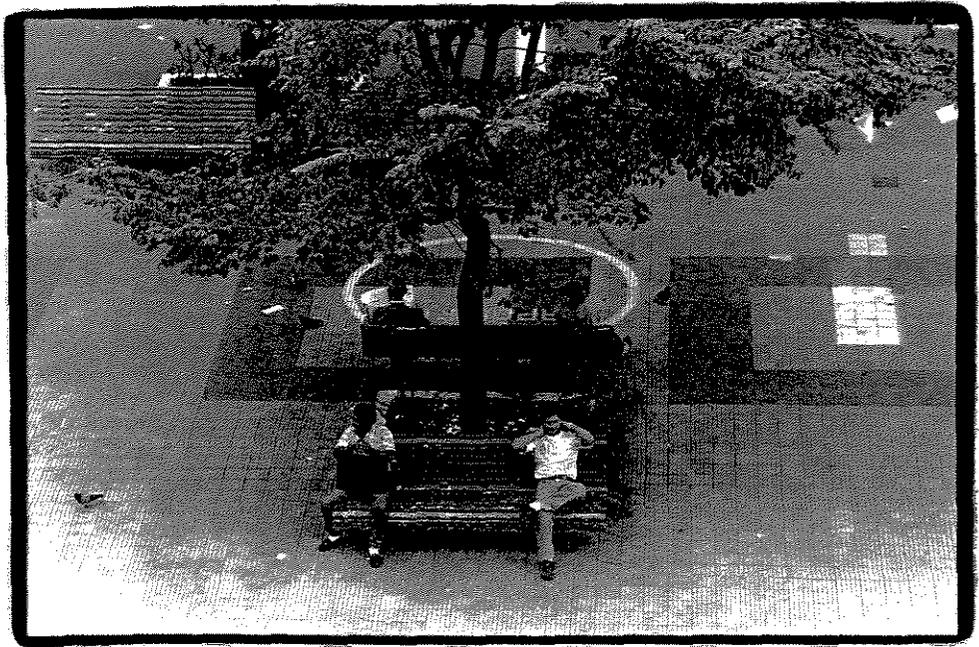
¹² A denominação *personagem* “... tipicamente uma figura admirável, cujo espírito, força e outras excelentes qualidades a representação tinha por finalidade evocar...” (Goffman 1985: 231), segundo o autor.

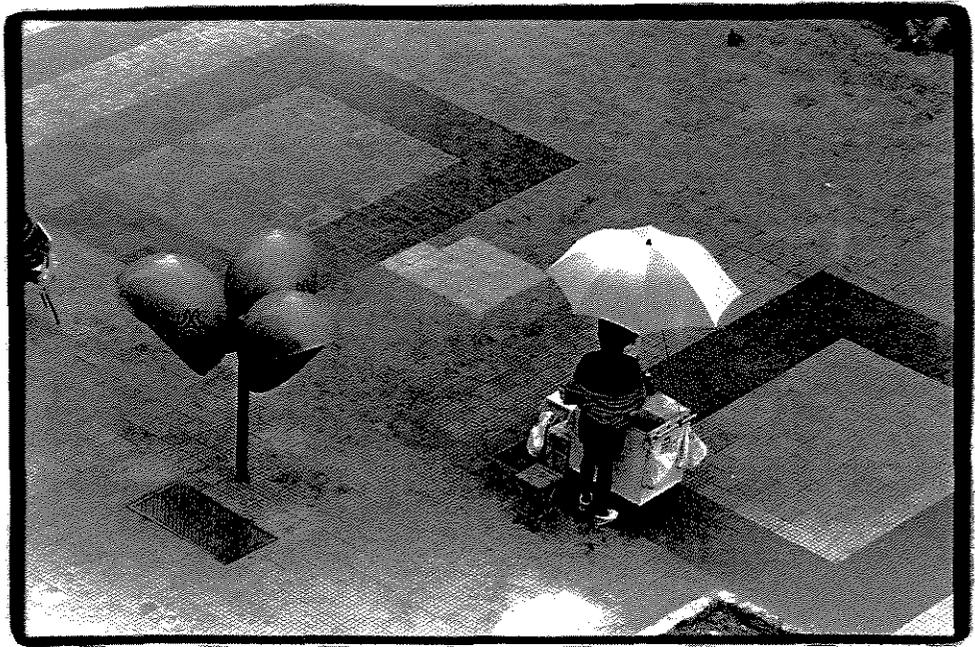
São grupos sociais que destacam-se destes fluxos humanos e vivenciam a experiência do espaço público através das suas ações e movimentos que marcam e distinguem a República, em suas especificidades em relação à metrópole como um todo ¹³.

¹³ Muitos depoimentos que foram ouvidos e gravados, em sua maioria, trazem somente o primeiro nome das pessoas. Inúmeras delas, como forma de segurança, não revelaram os seus sobrenomes. E nós respeitamos as suas posturas.











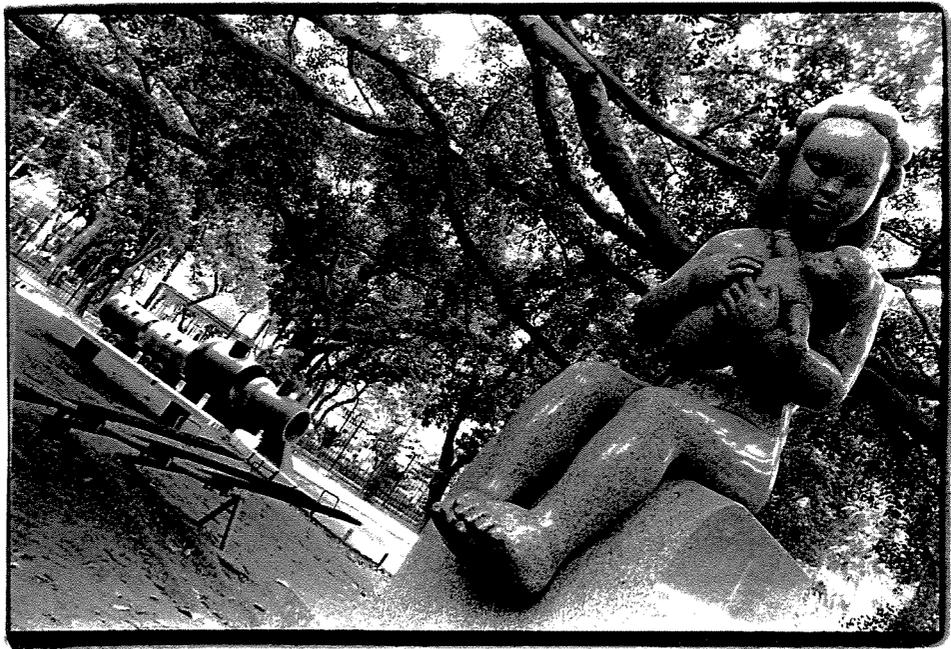






























a) Os Frequentadores da República

A República, num primeiro instante, pode expressar um ambiente inóspito traduzido pela intensa poluição visual e sonora, interna e externamente a ela, contudo, é uma praça que atrai cidadãos de diferentes classes sociais que vivenciam o espaço e imprimem um “espírito” originalmente cultivado nas grandes cidades.

Desde 1967, um grupo de fotógrafos amadores formado por médicos, advogados e economistas, experimentam suas câmeras, acessórios fotográficos, diversos filmes na praça da República aos domingos. O Sr. José faz parte deste grupo. A fotografia é o *hobby* destes profissionais que experimentam suas câmeras e lentes 35mm, e testam diferentes películas coloridas.

Nesta época, a cidade e a praça estavam no cotidiano das pessoas, não só como área de circulação, o ir e vir entre a casa e o trabalho, mas como um lugar de encontro: amigos, parentes, vizinhos também participavam deste movimento e sentimento urbano. Constituindo, assim um espaço do acaso, das situações imprevisíveis. As pessoas colocavam-se a disposição do estranho, do desconhecido, que naquela altura não representava somente perigo, mas expectativas, posto que não havia uma separação tão rígida entre o público e o privado, à luz de DaMatta, entre a casa e a rua ¹⁴.

Aos sábados, a rua Conselheiro Crispiniano¹⁵ com as inúmeras casas de equipamentos fotográficos e a Loja Pitta¹⁶, especialmente, com uma coleção de câmeras LEICA, é frequentada por estes fotógrafos amadores que trocam idéias e informações, e, acima de tudo, cultuam a fotografia.

Aos domingos, o grupo tem encontro marcado na República. Da praça, por vezes, partiam a outro ponto da cidade, mas a caminhada iniciava-se sempre ali.

Como frisou o Sr. José, apenas ele desenvolve um trabalho de linguagem fotográfica, não lhe interessa os novos recursos tecnológicos, como para os outros. Depois de selecionar um tema, o fotografa até a exaustão e a praça parece continuar oferecendo muitos assuntos visuais. Independente dos supostos perigos e violência que ameaçam as pessoas naquele local, os fotógrafos a utilizam realmente como um ponto de encontro e convivência.

¹⁴ DaMatta, Roberto. A Casa & a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

¹⁵ A rua Conselheiro Crispiniano foi durante muito tempo a conhecida rua dos fotógrafos. Entretanto, este cenário vem mudando visto o fechamento de muitas lojas e a descentralização dos serviços fotográficos no centro da cidade.

¹⁶ A Loja Pitta - Boulevard do Centro na rua 24 de Maio, 188 - foi durante décadas a referência para muitos fotógrafos, pois exibia uma coleção com as melhores câmeras fotográficas, especialmente, as da marca LEICA. Apesar do sucesso entre os fotógrafos, a loja fechou há pelo menos um ano, conforme informações no local.

Assim como eles, Armando e Ramon formam a dupla de jogadores de xadrez mais conhecida da República.

O Sr. Armando, morador de um edifício entre as avenidas São João e Duque de Caxias, dirige-se diariamente à praça munido do tabuleiro e das peças do xadrez. Enquanto Ramon, morador na zona sul de São Paulo, dirige-se à República para encontrar o amigo para mais uma partida do jogo. A praça é o seu espaço de lazer.

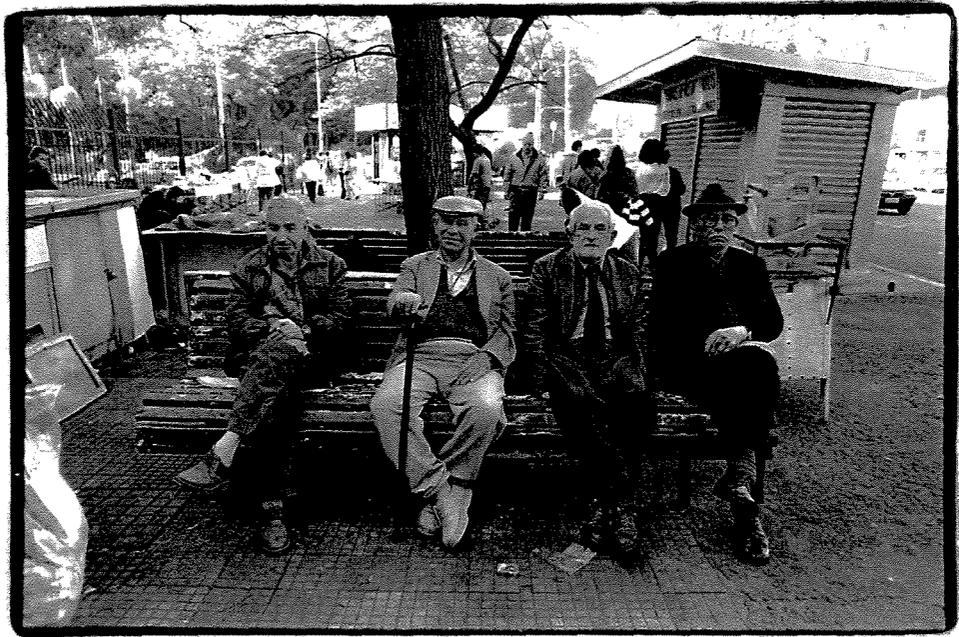
A amizade começou há muito tempo quando Ramon, ex-artista plástico, ainda expunha as suas telas na Feira de Arte e Artesanato. Entre um e outro cliente, fazia um lance com as peças de xadrez que ele mesmo esculpia em madeira. Armando, nesta época, já frequentava a República e, como afirmou, ali havia muitos outros aficionados pelo xadrez.

“... não sou o primeiro, nem o último a jogar xadrez aqui ...”¹⁷, disse Armando.

Ao contrário de José, Armando e Ramon, frequentadores abertos ao diálogo, outro grupo recusou-se a conversar e a contar acerca da sua vivência na praça, como o caso dos quatro “velhos moradores do centro” que sentam-se diariamente na República, sempre na mesma localização e banco, apenas observando o ritmo da cidade e o tempo passar.

¹⁷ Extraído do depoimento de Armando, frequentador e jogador de xadrez na República, em março de 1998.





b) Os Moradores

Além dos transeuntes e/ou visitantes, existem na República pessoas que fazem da praça o seu lar, apropriando-se do espaço público, como se ele fosse a sua própria casa e não como um local de encontro, geralmente chamados de mendigos, sem renda fixa ou documentos pessoais.

Depois de muito procurarmos, finalmente encontramos Dona Eva em uma noite fria de inverno. Aquela senhora alta, magra, de cabelos brancos e que já viveu mais de 60 anos, tinha um comportamento muito diferente dos demais moradores de rua e, especialmente, os da República.

Naquele mês de julho, Dona Eva não havia viajado, como de costume, para cidades do interior e próximas à São Paulo. As praças destes pequenos núcleos urbanos, as de Itú e Batatais por exemplo, eram locais visitados, como nos revelou. Entre uma e outra viagem, a praça da República é o lugar de maior permanência nos últimos vinte e quatro anos, o que a faz conhecida e relativamente respeitada pelos artesãos, crianças de rua, ambulantes, jomaleiros e michês.

“... não frequento a praça, apenas durmo aqui...”¹⁸.

Ao contrário dos outros moradores da praça, Dona Eva possui documentos, é beneficiária do Instituto Nacional de Serviço Social/INSS e recebe correspondência no endereço de uma farmácia/drogaria próxima à República, à Av. Dr. Vieira de Carvalho. E ainda, guarda os seus objetos de valor, tais como sacolas, roupas e dinheiro no sanitário feminino da praça, depois dos cadeados dos portões do banheiro já terem sido violados e nesta ocasião “os ladrões” levaram parte da sua aposentadoria.

Quando perguntamos sobre como foi parar na praça, respondeu:

“... você está querendo saber sobre a praça ou sobre a minha vida?”¹⁹.

Ambas fizemos alguns minutos de silêncio...

“A minha vida é secreta!”²⁰, disse ela com muita ênfase.

¹⁸ Extraído do depoimento de Eva, moradora da praça da República, em julho de 1996.

¹⁹ Idem.

A maioria dos frequentadores da praça conhecem um pouco da vida da Dona Eva. Às vezes, ela demonstra muita agressividade e quase sempre esta postura tem alguma relação com as dificuldades que aparecem no dia-a-dia das pessoas que têm a rua como a principal ou exclusiva referência. Naquele momento, trazia uma preocupação: onde deixaria as suas coisas quando o banheiro fosse fechado? ²¹

Entre o público e o privado, a praça e a sua vida, Dona Eva coloca o que pensa:

“... limpar os lagos, há mais de três anos que não lavam, a água está podre, fedendo, as árvores com barba e bigode, que nunca mais podaram, a jardinagem começaram e largaram, ..., ah, vamos preservar...” ²².

Este aparente descaso da administração municipal com relação a praça acaba comprometendo o lazer na República como salientou Dona Eva:

“O Paulo Maluf, o Dr. Maluf está fazendo os apartamentos, mas esqueceu do lazer. Ele tem lazer na casa dele, né!” ²³.

Apesar de ter desejado manter um certo mistério com relação a sua vida, acabou nos contando como chegou à República:

“Fez vinte e três anos agora dia trinta de abril, quatro horas da tarde... Eu não escolhi. Acontece que o meu falecido filho já era artesão e expunha aqui na Ipiranga, em frente à Kopenhagen. Quando eu me vi na rua, fui aprender a fazer artesanato, fazer, não comprar feito” ²⁴.

O filho da Dona Eva, o Eduardo, mais conhecido por Colinha foi durante algum tempo viciado em cola de sapateiro e esmalte. Nesta ocasião, talvez tenha trabalhado como artesão, entretanto foi preso por tráfico de drogas. A mãe afirmava que ele era apenas usuário. Depois de alguns meses na cadeia, Colinha foi assassinado. E Dona Eva fez questão de dizer:

²⁰ Idem.

²¹ Em maio de 1997, a Prefeitura Municipal de São Paulo não havia pago a empresa contratada e responsável pela limpeza dos sanitários públicos da cidade, entre eles, os da República. Os funcionários terceirizados estavam sem receber os seus salários, e, assim, os banheiros seriam fechados por tempo indeterminado. Havia também uma outra informação de que os sanitários da praça passariam por reformas.

²² Extraído do depoimento de Eva, moradora da praça da República, em maio de 1997.

²³ Idem.

²⁴ Idem.

“O Eduardo foi preso aqui na Praça da República como traficante. Filho da Eva. Ele nunca foi traficante. Quem é o traficante é o Marcelo Sanches, que é filho de um PM que chama-se Angelo Sanches. Ele foi condenado por quatro anos, é inocente. E foi estrangulado na cadeia de Tremembé no dia 12 de dezembro de 96, às 07:00 da manhã. Ele nunca foi traficante... E o filho do cana que é traficante, está aí na rua. Não posso fazer o enterro, porque foi assassinado. Está lá na gaveta, só daqui há três anos”²⁵.

Apesar dos últimos vinte e quatro anos “dormindo” na praça, Dona Eva sempre esteve só. O filho nunca representou uma companhia e, ao mesmo tempo, parece não fazer parte de nenhum grupo de moradores de rua, de sem-teto, o que toma a sua estada na rua mais difícil.

Neste universo, podemos destacar três tipos distintos de moradores da República: a Dona Eva, sempre sozinha, mesmo quando o filho estava vivo; um grupo de homens e mulheres que ocupa a lateral do Caetano de Campos com a Av. Ipiranga; e, aqueles, geralmente homens, que esporadicamente dormem pelos bancos e jardins, com maior frequência nos finais de semana, feriados e eventos, tais como manifestações políticas e shows.

Jacaré, Alemão, Pesão, Andréia, Raul e sua mulher formam um verdadeiro grupo de sem-teto da praça. Cada um deles, apesar de compartilhar da mesma condição econômica e “residir” no mesmo “pedaço”, vive na República de maneiras distintas.

Lourival Alves Melqueves, o Virgurrilho ou Jacaré, é o mais antigo deles. Desde o início da pesquisa, das nossas primeiras observações em 1992, está na praça. Contou-nos que tem família e o pai sabe onde encontrá-lo. Trabalha carregando, montando, desmontando e fazendo a segurança das barracas usadas pelos artesãos durante à Feira de Arte e Artesanato.

“Eu vivo aqui direto. Dia e noite. Trabalhando, tomando conta destas barracas todas, carregando barraca, e depois a gente dá um cochilo. Agora, quando a molecada pega a gente aí, aí bagunça, bagunça tudo, joga pedra e tudo que acha. E se descuidar leva tudo que é da gente. Tudo. Se quando não leva, pega, esparrama tudo, joga e fica tudo esparramado no chão. Tem que acabar com esta molecada. Eu sou a favor de acabar com esta molecada. Porque nós não tá podendo nada com isto. A gente vive na rua, mas sabe viver. Nós come, nós bebe, nós veste, nós calça, faz cabelo, barba. Sem precisar pagar nada pra ninguém.

²⁵ Idem. Na ocasião, Dona Eva fez questão da gravação deste depoimento, principalmente em relação ao nome do traficante declarado.

Agora esta molecada chega e bagunça, joga pedra, água. Se tá dormindo, chega e pega a coberta e sai correndo. Pode uma coisa dessas!”²⁶.

Desde a chegada do Alemão na República, Jacaré é sempre visto em sua companhia.

Parece que Alemão, ao contrário de Jacaré, faz questão de esconder a atual situação. Disse ter perdido todos os documentos e por isso é difícil encontrar um novo trabalho. Quando chegou à São Paulo, foi trabalhar na construção civil, quando perdeu o emprego, também perdeu a casa, daí foi parar na República.

Enquanto Jacaré trabalha com as barracas da praça, Alemão vende aguardente, doses de 51 ²⁷ e outras bebidas de teor alcoólico. Quando não está bebado, está dormindo. Enquanto dorme, o grupo consome a “pinga” ²⁸.

“... quero parecer os meninos de rua cheirando cola (...) espera um pouco, vou colocar os óculos escuros e o chapéu...”²⁹.

Apesar do Alemão estar sempre alcoolizado, este estado não o impediu de “construir a sua própria imagem” e de relacioná-la à nossa pessoa, pois naquele momento compartilhávamos o mesmo espaço: a praça.

Quando voltei com a fotografia ampliada limitou-se a dizer: “... se eu sou maloqueiro, você também é!”³⁰.

Andréia Lourdes do Nascimento fez parte de uma “gangue” que andava pela cidade. Segundo os artesãos, um grupo de “trombadas” ³¹. Todos já eram maiores de idade. Alguns moravam no centro e outros na periferia de São Paulo. Depois de algum tempo, o grupo não foi mais visto e apenas Andreia, já com um aspecto físico comprometido, passou a dormir com certa frequência na praça. Às vezes, sua família aparecia e a irmã tentava convencê-la a voltar para casa, mas Andréia dizia que tinha marido, referindo-se a Pesão, e que deveria permanecer ali, porque ele trabalhava na praça.

Nunca soubemos o verdadeiro nome do Pesão. É chamado assim porque os pés são muito grandes e inchados. Fazia pequenos serviços, como carregar as barracas na praça. Certa vez, desfilava

²⁶ Extraído do depoimento de Lourival Alves Melqueves, morador da praça da República, em maio de 1993.

²⁷ 51 é uma marca de aguardente brasileira muito conhecida no mercado nacional.

²⁸ Pinga na linguagem popular define uma bebida de teor alcoólico.

²⁹ Extraído do depoimento de Alemão, morador da praça da República, em julho de 1997.

³⁰ Idem.

³¹ Vocabulário popular para designar quem rouba ou furta.

com um relógio dourado no pulso, nunca soubemos como conseguira. Durante a pesquisa não conseguimos conversar com ele, diante de qualquer pergunta emudecia, simplesmente não falava. Então, limitamo-nos a observá-lo.

De todos os moradores da praça, Raul é o mais discreto. Apesar de viver na rua, continua exercendo a sua profissão: marceneiro. Não tinha um trabalho regular com horário e salário, mas várias pessoas da República e do centro sabiam da sua habilidade com a madeira, então requisitavam o serviço.

Morava com a mulher, uma ex-viciada em drogas, em uma caixa de madeira na lateral do Caetano de Campos. Cozinham, dormiam e guardavam os seus objetos na casa/caixa. Quando saiam, colocavam cadeados na entrada/porta.

No início de 1998, tiveram um filho...



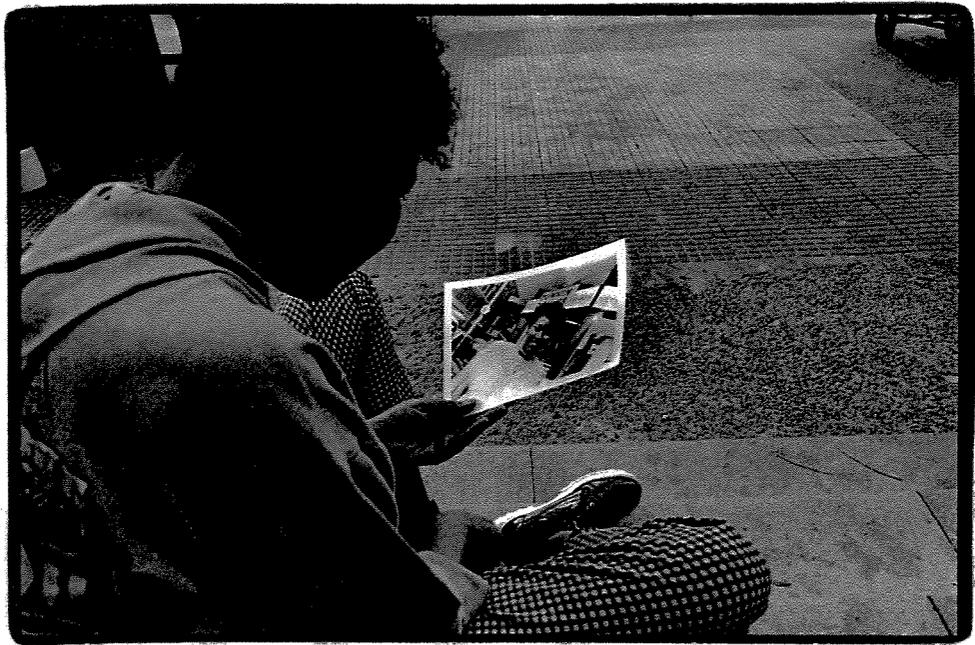












c) A Religiosidade

Os *pregadores evangélicos* de diferentes correntes estão quase sempre no coração da praça, o espaço delimitado pelo coreto e o monumento à Álvares de Azevedo ³². Às vezes, ultrapassam as pontes dos jardins e vão pregar na área quase oficialmente “profana” da República. Mesmo utilizando recursos técnicos que ampliam a voz, não conseguem atingir as pessoas, principalmente, os michês, a população que se concentra nesta área. Quando em grupo, enquanto um dos “pastores” discursa, os outros distribuem papéis com nome da igreja, com frases bíblicas, dias e horários dos cultos, oferecendo-se, ainda, a ajudar e conversar sobre os problemas. Quase sempre os “conselhos” tomam por base “... o *Diabo, responsável pelas desgraças humanas, e Deus, que por meio de seu filho, Jesus Cristo, salvará o homem...*” ³³.

Ao contrário dos pregadores, comuns nas praças públicas de cidades grandes e pequenas, os *leitores da vida, sorte e destino* despertam maior curiosidade. Não gritam, não falam alto, não tomam público os problemas das pessoas. Estão sempre atrás de uma mesa coberta por uma toalha branca, com cartas, cristais e correntes de miçangas coloridas, perfumes, moedas, conchas e búzios do mar. Vestidos com roupas coloridas ou brancas e sempre com turbantes ou lenços nas cabeças estão lá para oferecer este tipo de “terapia” na rua. Ao contrário dos “pastores” das igrejas, não consultam de graça. Entretanto, o preço nunca é exposto à mesa. Por mais que exista um valor para a consulta, o preço sempre é negociado.

Apesar dos instrumentos de trabalho - mesa, cadeira, etc. -, eles sempre posicionam-se em locais estratégicos, no espaço de trânsito humano. Estão onde as pessoas passam, pois o público potencial é o transeunte que deseja tirar suas dúvidas sobre “... os *negócios, o amor e as viagens...*” ³⁴. Então, cabe a estes “místicos” ³⁵ chamarem atenção de modo que convençam os eventuais “clientes”.

Há muita concorrência entre estes “leitores” que mutuamente acusam-se de “roubar” o cliente do outro, por isso o lugar que ocupam torna-se muito importante, e assim disputam a praça com certa agressividade.

³² Álvares de Azevedo foi um escritor do romantismo brasileiro na metade do século XIX.

³³ Extraído dos discursos dos pregadores na praça da República durante o período da nossa pesquisa de campo.

³⁴ Extraído do depoimento de Marcos, pai-de-santo, em agosto de 1994.

³⁵ Aqui “místico” é usado no sentido de designar as pessoas devotas e dedicadas às várias religiões.

“(...) este espaço, no momento, onde eu atendo é muito útil pra mim. Se eu não tenho este espaço, eu não tenho como trabalhar. Às vezes, eu chego aqui e não acho este espaço, onde eu possa me impor e tenha o meu pedaço, porque aqui cada um monta o que quer” ³⁶.

Estes pais, mães e filhos-de-santo, ciganos, jogadores de búzios, cartas e tarô, leitores de mãos e outros que trabalham com diferentes “energias” ocupam vários locais no centro de São Paulo. Desde a praça da Sé até a República é possível encontrá-los.

Há dois tipos distintos: aqueles que fazem do lugar um local de trabalho, delimitando o seu espaço de atuação e outros que eventualmente aparecem. Por exemplo, o Vale do Anhangabaú está demarcado. Os pais-de-santo do Viaduto do Chá não ficam na República. Os da República não vão para o Viaduto Santa Ifigênia. E os da Praça Dom José Gaspar também não aparecem em outro lugar. Eles ocupam territórios fixos, caso contrário, se mudam de local, seus cliente os perdem de vista.

Há algum tempo, final dos anos 80 e início dos 90, os pais e mães-de-santo saíram de seus terreiros e foram “jogar” ³⁷ na rua. O centro da cidade, principalmente, o Vale do Anhangabaú, foi um dos lugares escolhidos pelo intenso fluxo humano. No início, esses leitores sofreram muita repressão por parte dos órgãos municipais, através da polícia, que pretendia impedir essa atividade nas ruas. Diante deste conflito, duas alternativas colocaram-se: participarem das feiras místicas legalmente organizadas em espaços determinados e, atualmente, nos *shoppings centers*, o que significava dividir o número de clientes e o lucro com os outros participantes; ou, escolherem um lugar menos policiado, onde pudessem estabelecer boas relações com os usuários permanentes. Um dos espaços escolhidos foi a praça da República.

Já nas primeiras idas à República, fizemos contato com Marcos. Dizia-se pai-de-santo, vestia-se com turbante com motivos africanos e batatas coloridas. Bastante efeminado mantinha um bom relacionamento com a população gay e meninos de rua. Dizia que as crianças de rua eram carentes e que por isso ele lhes oferecia muito carinho. Estava na praça todos os dias da semana a partir das treze horas, a exceção de segunda-feira, pois dizia que neste dia, “... não compensava...” ³⁸. Apesar do intenso movimento, as pessoas, segundo ele, não pareciam dispostas a saber sobre o destino. Dizia que o fim de mês e o domingo eram melhores. Armava sua mesa atrás da saída do Metrô na própria praça ao lado da Avenida Ipiranga.

³⁶ Extraído do depoimento de Marcos, pai-de-santo, em agosto de 1994.

³⁷ Aqui “jogar” tem o sentido de ler a sorte, o destino, o amor, a vida entre outros.

³⁸ Extraído do depoimento de Marcos, pai-de-santo, em agosto de 1994.

Marcos planejava sair do país. Havia recebido algumas propostas de viagens para ir ao Caribe. Tinha informações de que a população daquelas terras eram interessadas no tipo de trabalho que desenvolvia. Já havia estado em Mar del Plata, Argentina, por dois anos.

Antes de chegar à praça, passou pelo Viaduto do Chá, pelo Masp e por algumas feiras místicas, inclusive em Sorocaba, cidade do interior paulista. Dizia atender cerca de vinte pessoas por dia, entre clientes fixos, que desenvolviam algum trabalho espiritual. Depois da consulta, motivada geralmente por problemas financeiros, amorosos, de trabalho e de justiça, quando necessário realizava-se o “ebó”, que segundo Marcos, é uma cerimônia do candomblé para “abrir caminhos”. Além dos búzios, o “efá”: jogo típico dos pais-de-santo, fazia cartomancia, numerologia e previsões astrológicas. E, também, trabalhava com tarô do amor, bíblico, de marseille, cigano e egípcio. Quando o cliente não sabia qual jogo escolher, Marcos selecionava um deles a partir dos problemas apresentados.

Apesar de morar perto da República não atendia em sua casa. Para ele a casa era um espaço reservado, longe das energias negativas e também porque lá dedicava-se à pintura. Ao mesmo tempo, dizia que “... eu gostaria de abrir a minha “roça”, de estar numa casa jogando, numa sala, mas por enquanto não dá para fazer isto na casa, então eu tenho que ficar aqui, por enquanto vou fazer algumas coisas aqui na praça...”³⁹.

Depois de algum tempo, Marcos desapareceu. Perguntamos sobre a sua viagem e nos informaram que ele estava jurado de morte. Não poderia mais aparecer por lá, porque havia “... pisado na bola com muita gente...”⁴⁰, segundo Jairo, um artesão de macramê.

Com o desaparecimento de Marcos, Pai Francisco de Ogum passou a frequentar a praça com certa regularidade, até sentir que realmente poderia amarrar sua mesa ali.

“Cheguei aqui e montei lá no meio da praça, meio com vergonha, com medo, chateado, não conhecia ninguém...”⁴¹.

Apesar de preferir a rua, como afirmou, Francisco distribui cartões de visita. Em um deles consta o seu endereço residencial, pois além de atender na praça, principalmente quando da primeira vez do cliente, faz consultas também na casa.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Extraído das conversas informais com Jairo, fotógrafo e artesão na Feira de Arte e Artesanato, em 1995.

⁴¹ Extraído do depoimento de Pai Francisco de Ogum, vidente, como se auto-denominou, em abril de 1998.

Ao contrário dos “místicos” do centro, a maioria pais, mães e filhos-de-santo, Pai Francisco de Ogum faz questão de dizer que não é pai-de-santo, não é “... raspado e nem catulado no santo...”⁴², entretanto joga búzios. Segundo ele, recebeu os fundamentos da religião e a mão-de-búzios da avó que é (era) índia.

Saiu do Piauí e veio para São Paulo praticamente analfabeto. Trabalhou como servente de pedreiro e ambulante vendendo roupas. Percebendo que “... a marreta estava muito difícil...”⁴³ pensou na possibilidade de ler a mão, jogar tarô, cartas e búzios, enfim, utilizar os fundamentos religiosos que havia recebido.

“..., eu comecei mesmo em Ribeirão Preto, depois Santo Amaro, depois fui para algumas cidades do interior. Fui para o Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Joinville, Campinas, andei viajando em alguns lugares. Muitas pessoas me conheceram e outras não tiveram a oportunidade de me conhecer. E na maioria dos lugares que chegava eu fazia roda de gente. Eu usava um turbante, usava uma roupona, aí eu mudei, eu achei que aquilo lá ficava assim parecido com gay, com um bichona. Então comecei trabalhar assim normal, como homem, um homem. Pois quem me via achava que eu era bicha. Inclusive eu viajei trabalhando com bicha que já morreu de aids. Todo mundo confundia porque eu estava com ela. Então eu mudei completamente”⁴⁴.

Das praças Floriano Peixoto em Santo Amaro e Castelo Branco em Diadema, chegou à República.

Filho do orixá Ogum e seu correspondente São Jorge Guerreiro, diz ser “vidente”, assim é capaz de ler a “... caída dos búzios...”⁴⁵ e as mãos pela vidência, e as cartas e o tarô através das próprias cartas. Quando há necessidade de um trabalho espiritual, Francisco chama um pai-de-santo para realizá-lo.

Afinal, quem são as pessoas que demandam por este tipo de trabalho?

“Meus clientes, pra falar a verdade, é o povão. É o povão mesmo, são as pessoas mais humildes, mais pobres, pessoas que têm um salário de quinhentos reais para baixo. E, também pessoas de classe média

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem.

alta. Pessoas ricas e de alto nível que frequentam o centro da cidade, e encostam o carro e deixam no estacionamento, sempre se consultam no dia-a-dia” ⁴⁶.

Entre todos os “místicos” da praça, Gilliard ⁴⁷ era o único que possuía credencial da organização da feira. A licença burocrática lhe dava permissão de estar na República sem medo. Todos os sábados montava sua mesa no espaço ocupado aos domingos exclusivamente pelos filatelistas. Entre todos os “místicos”, Gilliard era o único que produzia algo material: as mandalas. Enquanto os outros, pais-de-santo, videntes, cartomantes, vendiam a leitura da sorte, da vida, Gilliard, além de tirar a sorte, oferecia a mandala, uma espécie de objeto que contém “energia” ⁴⁸. Além das mandalas, ele também produzia um jogo de papéis geométricos capaz de mostrar o estado emocional de quem o manipula.

Entre mandalas e cartões geométricos, Gilliard falava da sua própria energia. Uma energia singular que o leva à rua para “... *tratar das pessoas...*” ⁴⁹. Quando lhe foi entregue uma cópia da fotografia logo comentou “... *olha a energia que está vindo das minhas mãos, olha como elas parecem maiores do que são...*” ⁵⁰. Nós só não revelamos que por ausência de luminosidade na ocasião da fotografia, o filme foi exposto por um tempo maior, possibilitando assim um registro um pouco borrado do movimento das mãos.

Vivendo em uma cidade próxima à capital, há doze anos ele desloca-se para o centro de São Paulo. Às sextas-feiras, permanece no Largo do Arouché. E aos sábados, na praça da República.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Gilliard permaneceu na Praça da República durante todo o tempo da pesquisa de campo, entretanto sempre dizia não estar preparado para gravar um depoimento, assim as referências foram extraídas das inúmeras conversas informais.

⁴⁸ Segundo a definição no Dicionário Aurélio é a maneira como se exerce uma força. Extraído das conversas informais com Gilliard, por ocasião da entrega da fotografia.

⁴⁹ Extraído das conversas informais com Gilliard.

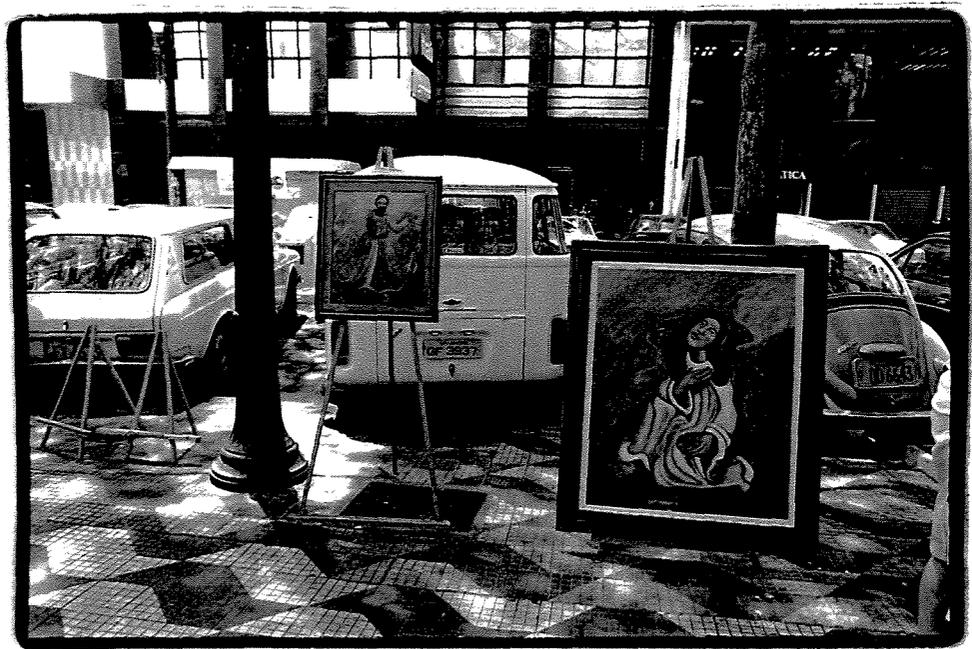
⁵⁰ Idem.











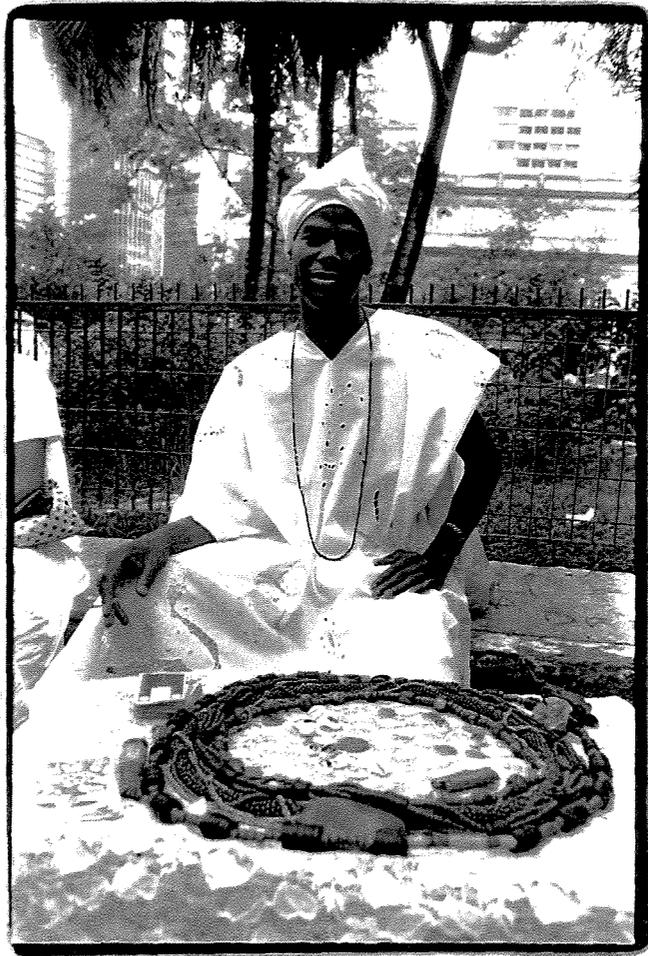


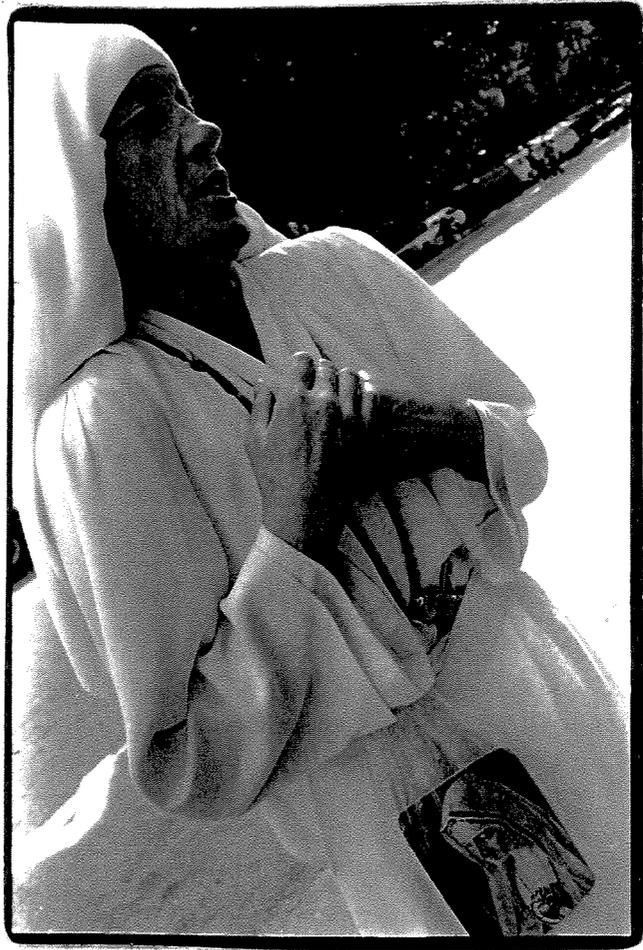












d) Os “Gays”

Levamos certo tempo para chamarmos os homossexuais da República, os homens efeminados, por *bichas*. Para nós parecia um termo carregado por preconceito e discriminação. Mas, Carol, um homossexual e usuário da praça, disse-nos: “... *não tem problema, tudo é rótulo...*”⁵¹. A partir desse momento, ficamos mais à vontade quando nos referíamos desta forma aos *gays* do lugar. Havia sido dada a permissão para nós os chamarmos como eles próprios se chamavam: simplesmente por *bicha*.

A praça da República é historicamente reconhecida por ser um dos lugares de homossexualidade e prostituição da cidade de São Paulo.

Enrique Callejas, jornalista, correspondente internacional e frequentador da praça, lembrou de um artigo sobre a homossexualidade publicado pelo extinto Correio Paulistano⁵². Segundo ele, na década de 50, o povo fez uma paródia de uma música para referir-se às pessoas que frequentavam a praça: “*Outro dia eu te vi lá na Praça da República... ai, ai, ai*”⁵³. A Praça já sofria um certo estigma social.

*“... um amigo meu, na década de 60, trabalhava na Sidney Rossi, ele tinha sido transferido de Ribeirão Preto pra cá, (...), um cara do interior, na hora do almoço, ele sentava aí nos bancos, então a firma o chamou e disse que não queria que seus funcionários fossem vistos sentados nos bancos da Praça da República, porque pegava mal, era uma firma de respeito ...”*⁵⁴.

Mesmo o Sr. Callejas afirmou que não frequentava a praça, apenas a “fronteira”, definida pela República e rua Barão de Itapetininga, um dos trajetos para a Cinelândia, a concentração de cinemas do centro paulistano durante os anos 50 e 60.

Atualmente, apesar do *negócio do michê*⁵⁵ ser mais intenso à noite, as pontes sobre o lago, próximas ao monumento à Álvarez de Azevedo, no coração dos jardins da República, delimitam espacialmente o “*trottoir*”⁵⁶: *machos, bofes, gays, boys, bichas, bichas-velha, michês-jovens, enrustidos, entendidos e maricas* marcam um universo de passivos e ativos, de prostitutas e clientes.⁵⁷

⁵¹ Extraído do depoimento de Carol, ex-travesti e frequentador da República, em julho de 1996.

⁵² O Correio Paulistano foi um jornal diário que circulava em São Paulo nos anos 50.

⁵³ Extraído do depoimento de Enrique Callejas, jornalista e frequentador da Praça, em março de 1994.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ Perlongher utiliza o termo para analisar a prostituição masculina na cidade de São Paulo em PERLONGHER, Nestor - *O Negócio do Michê - A Prostituição Viril em São Paulo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

⁵⁶ Aqui *trottoir* define a prostituição de rua.

⁵⁷ Seguimos a classificação apresentada por Nestor Perlongher na literatura já citada.

Dalila, Sr. Dário como é conhecido em Mairiporã onde mora, aposentado, é a *bicha-velha* mais antiga da praça. Segundo os artesãos, já tomou-se patrimônio histórico da República.

*“... quando comecei a frequentar a República era muito garota, inexperiente, não encarava as pessoas...”*⁵⁸.

Com trinta e cinco anos de “boca”⁵⁹ começou no parque da Luz e depois avançou pela avenida Cásper Líbero, avenida Ipiranga e praça da República. Atualmente disse não fazer mais programas, mas continua frequentando a praça e os bares próximos, especialmente os localizados na avenida São João. É comum encontrá-lo bebado e nesta ocasião fala alto e dá vexame, segundo os artesãos.

Como frequentador assíduo, tomou-se conhecido pelos diferentes grupos que estão na praça: artesãos, engraxates, jornaleiros, policiais e pessoas envolvidas com negócios e atividades pouco oficiais, além dos michês.

As “Profissionais” e as “Camélias”, como são chamadas por Dalila, não frequentam a praça. Não há um grupo de prostitutas ou um espaço definido para a prostituição feminina. Às vezes, aparecem algumas mulheres desavisadas, mas logo percebem que ali os homens procuram por homens. As mulheres fazem pouco ou nenhum sucesso na República.

Dalila, ao contrário da maioria dos michês, não se veste com roupas que determinam as formas do corpo. Os seus cinquenta anos o proíbe de mostrar os seus atributos físicos. Mas, os gestos, o olhar e o andar são reveladores.

Uma outra característica marcante é a sua discrição: durante todo o tempo da pesquisa, não quis falar sobre as histórias da praça. Manteve-se calado. Talvez isso o faça tão respeitado.

Entre pequenos favores, parece ganhar a confiança dos usuários. Certa vez uma expositora de pássaros de pedras pediu para ele tomar conta da banca enquanto ela ia ao Banco Bradesco fazer um depósito. Dalila respondeu que era melhor ela ficar, porque se chegasse alguém para comprar ele não saberia responder, e ele, assim, poderia fazer o depósito. Em poucos minutos voltou com o recebido do cheque depositado na conta corrente da comerciante.

⁵⁸ Extraído das inúmeras conversas informais com Dalila, homossexual e frequentador da praça, durante a pesquisa de campo.

⁵⁹ Vocabulário popular que define o lugar de possível desvio social, que segundo o antropólogo Gilberto Velho “.. o desvio e a marginalidade são sempre fenômenos relativos...” (Velho 1994: 79). Os conceitos de desvio social, marginalidade, fenômeno urbano, entre outros, foram exaustivamente estudados pelos sociólogos da Escola de Chicago.

Apesar da nossa insistência, em nenhum momento revelou qualquer informação sobre as pessoas e/ou grupos do lugar. Nunca fez qualquer referência à posição que ocupa atualmente: um elo entre dois mundos distintos - um dos homossexuais, traficantes e ladrões e o outro da Feira de Arte e Artesanato. Apenas na presença de Kathellen, lembrou os tempos que “...*tinha cinturinha fina...*”⁶⁰.

Quando Kathellen chegou na República, era uma “bichinha” de quinze anos de idade. Disse que foi muito difícil e logo conheceu Dalila que foi “... *mãe de putaria...*”⁶¹ de vários outros meninos. Era comum fazer três programas por noite, mas depois de algumas bebidas e drogas, chegava a dez.

“... *dei tanto que hoje não faço mais sexo...*”⁶².

Além da República, frequentava os bares *Tio Perez* e *De Você* com os amigos e bofes⁶³, nos arredores da praça e que hoje não existem mais. Na noite conheceu Brenda Lee, Telma Lipp e Andrea de Maio. Antigos boys, michês e travestis bem sucedidos e conhecidos na mídia televisiva.

Atualmente, Kathellen vive com o seu companheiro em outro estado e é responsável pela Organização Não Governamental Tulipa que desenvolve alguns projetos na comunidade homossexual, entre eles a distribuição de preservativos, e apenas visita a República para rever antigos amigos de profissão.

“... *me mudei para outra cidade para fugir das drogas...*”⁶⁴.

Brigitte é uma outra *bicha-velha* da República. Entretanto tem uma vida bastante diferenciada dos outros: trabalha como faxineiro num teatro do centro da cidade, tem moradia fixa no bairro da Bela Vista e só frequenta a praça aos sábados à tarde. Desde que o seu companheiro, um *bofe peruano*, foi deportado, vive sozinho (a).

Apesar de ter nos convidado a fotografá-lo em sua casa, não nos revelou muito sobre sua vida. As tatuagens, uma no rosto e outras no braço, sugerem alguma passagem pela prisão.

⁶⁰ Extraído das inúmeras conversas informais com Dalila, homossexual e frequentador da praça, durante a pesquisa de campo.

⁶¹ Extraído do depoimento de Kathellen, homossexual e ex-frequentador da praça, em outubro de 1997.

⁶² Idem.

⁶³ Vocabulário que define um michê macho, ou seja, um homem com estereótipos masculinos e com preferência pelo sexo também masculino, conforme N. Perlongher em literatura já citada.

⁶⁴ Extraído do depoimento de Kathellen, homossexual e ex-frequentador da praça, em outubro de 1997.

“... sou meio sereia e meio tubarão...”⁶⁵.

Disse não fazer mais programas e frequenta a praça apenas para observar o movimento, e também por diversão, entretanto não está a salvo das “batidas”⁶⁶ da polícia: permaneceu por horas dentro de um camburão junto com outras bichas, depois foram soltas. A polícia só queria pregar um susto e demonstrar poder, segundo Brigitte.

Entre a praça da República e a avenida Paulista, podemos encontrar José Baltazar, conhecido por Stella. Ex-travesti que vive como “mendigo” e anda por toda a cidade.

Sempre é visto carregando sacolas com roupas, falando e brigando com pessoas imaginárias. Conversamos algumas vezes e percebemos algum problema de saúde mental, apesar de não ter perdido a noção de quem é, pois quando o chamamos por Stella ele rapidamente responde com um sorriso, todavia o conteúdo do que fala é bastante confuso: mistura o passado e o presente, não mostra um raciocínio lógico, apesar do vocabulário rico.

Caminha por toda a cidade, mas a praça da República é uma forte referência para Stella, o que o faz muito conhecido no lugar. Não frequenta os jardins da praça e sempre está nos bancos da lateral do Caetano de Campos com a avenida Ipiranga. Segundo Carol, algumas pessoas ajudam a Stella: levam comida e roupas limpas, e também guardam os objetos de valor.

Quando entreguei o envelope com a fotografia, Stella o abriu muito devagar, sem muita ansiedade, analisou a imagem e começou a falar. Infelizmente, não fomos capazes de entender o sentido do que estava dizendo. Segundo Carol, “... ela fala por metáforas...”⁶⁷. Stella falava das experiências que haviam feito com ela. Notamos depois de algum tempo que se referia ao rosto onde há aplicações de silicone. Perguntamos quem eram os responsáveis e ela respondeu com força: *a sociedade*. Devolveu a imagem e pediu para que eu a guardasse, pois não queria que fosse roubada.

Stella não faz mais programa e poderia ser confundido por um mendigo, um louco, um morador de rua, mas as características femininas acentuadas, especialmente pelo silicone, confere-lhe uma identidade.

Carol disse que, nos anos 70, o verdadeiro *point* dos homossexuais no centro da cidade era a Galeria Metrôpolis e a praça da República não era uma referência, só tinha a fama. Era comum os gays encontrarem-se na galeria e depois saírem para as boites, por exemplo, o Medieval e o Cave, na rua

⁶⁵ Extraído do depoimento de Brigitte, homossexual e frequentador da praça, em outubro de 1997.

⁶⁶ Vocabulário popular que define a ação da polícia quando numa averiguação na rua.

⁶⁷ Quando entreguei a fotografia para Stella, Carol também estava lá, em junho de 1997.

Augusta, e/ou o Dani, atrás do Hotel Hilton. Frisou que era uma época de repressão, mas quando entravam nas boites era a glória, encontravam o lugar para serem o que realmente eram.

Carol iniciou-se num período em que a polícia prendia as pessoas que ficassem por muito tempo nas ruas: a vadiagem, o ato de vadiar, era quase como um crime social ⁶⁸. Quando as bichas eram presas assinavam imediatamente o 218, artigo do Código Penal Brasileiro, que atestava a vadiagem, pois eram detidas por perambularem pelas ruas da cidade.

“Entrei em cana três vezes num dia. Só porque estava andando” ⁶⁹.

Trottoir nas ruas era quase impossível e igualmente difícil conseguir trabalho em uma empresa. Quando acontecia de estarem empregados “... se equilibravam na corda...” ⁷⁰, isto é, as bichas não podiam assumir a sua identidade. E ainda perdiam o emprego quando eram presas. Enfim, eram perseguidas nas ruas e fora delas.

“Quando fui me alistar encontrei uma bicha de terno, estava se apresentando. Eu cheguei como era. Claro fui vaiada, mas logo fui liberada (...) era gostoso, parecia que estávamos abrindo caminho para uma nova era. As bichas deram a sua contribuição. Agora, os homens andam com calças agarradas no cú. As bichas abriram muitos caminhos. Na cidade, tinha que andar de terno e gravata, no cinema só de terno, (...) pode existir tudo, mas ex-anão não existe...” ⁷¹.

Carol nunca esteve na República como michê. Iniciou-se na Galeria Metrópolis aos quinze anos. Era uma “bichinha”, como disse. Já se “virava” ⁷², saía da aula e ia para o centro da cidade. Quando resolveu só vestir-se de mulher, deixou a família e foi para um edifício da rua Visconde de Parnaíba, onde passou a trabalhar e morar. Tomou hormônio, os pêlos deixaram de crescer, colocou prótese e fez aplicações de silicone. Quando estava pronta, foi ser travesti de avenida.

⁶⁸ O artigo 218 do Código Penal Brasileiro diz sobre o ato de vadiar, de andar pelas ruas.

⁶⁹ Extraído do depoimento de Carol, ex-travesti e frequentador da República, em julho de 1996.

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ *Idem*.

⁷² Vocabulário que define o ato de prostituir-se.

*“... ser prostituta não é essa amargura toda, é legal, tem contato com as pessoas que se gosta, os homens, faz o que se quer, tem uma magia, a noite é uma loucura, sentia-me num bosque encantado”*⁷³.

Já na avenida República do Líbano, morando na casa de uma cafetina e pagando diárias, nunca foi uma bicha de muitos galhos e, como frisou, criou a sua clientela: homens, jovens e velhos, solteiros e casados, bissexuais, que sabiam onde procurá-la. Estes sabiam que ela não era do tipo que dava “truques”⁷⁴, tais como, armar um escandá-lo, cortar-se para pedir algum objeto de valor e tirar mais dinheiro.

Entretanto, a avenida pedia maior excitação. Carol passou a usar drogas: moderadores de apetite, bolas, maconha e cocaína quando aparecia.

*“... só saía à noite com as drogas, fazia parte do ritual, da viração, para dar o speed ...”*⁷⁵.

Tinham que ter uma dupla atenção com a polícia, porque frequentemente colocavam os homossexuais no paredão para revistá-las e com os boys que apareciam para zoar.

*“Aqui no Brasil, até um cavalo se pintar as unhas ganha. Pode ser a bicha mais feia. Porque na noite dá muito vicioso, (...), as pessoas querem sexo, coisas diferentes”*⁷⁶.

Com a aids, muitas amigas acabaram morrendo... Carol resolveu deixar a profissão.

*“É difícil uma bicha morrer normal, quase sempre de aids, de overdose, assassinada ou drogada. Outro dia uma ali morreu de coração. Achei diferente”*⁷⁷.

Carol não fez *trottoir* na República, mas hoje o lugar é a sua maior referência. Praticamente mudou de área. Atualmente, revende objetos, especialmente, livros. Isto é, faz parte de um grupo de pessoas que “levam e não pagam”.

⁷³ Extraído do depoimento de Carol, ex-travesti e frequentador da República, em julho de 1996.

⁷⁴ Vocabulário que define golpe de má-fé e mentira.

⁷⁵ Extraído do depoimento de Carol, ex-travesti e frequentador da República, em julho de 1996.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Idem.

Livrarias, lojas grandes e pequenas, drogarias e farmácias são os estabelecimentos preferidos. Funcionam como estoques aos pedidos realizados na praça. Se alguém precisar de algum objeto pode fazer uma encomenda, por um valor abaixo do de mercado, que logo será atendido.

Às vezes, Carol aparece com um livro de Camille Paglia ⁷⁸, por exemplo, ou com um álbum de fotografias com a etiqueta de preço e nome da loja, e/ou com um vidro de vitaminas que faz sucesso entre os mais jovens, e oferece para os frequentadores da praça. Nós mesmos recusamos várias ofertas.

“... emprego para viado não tem. Cabeleireiro não tenho aptidão. Vendo livros hoje. Pego na editora e vendo nas ruas mais barato. Fiz clientes” ⁷⁹.

O dinheiro que ganha com os livros não é suficiente para pagar um aluguel. Quando tem dinheiro vai para um hotel barato do centro da cidade e aproveita para tomar banho. Às vezes, passa a noite na rua ou em algum “mocó” ⁸⁰, e se tiver sorte, algum conhecido o convida para dormir na casa. Como gosta de andar limpo pede para Marlene, a vendedora de ervas, lavar as roupas.

“... a vida é o meu dia. Não um dia após outro, não uma vida programada. É como um filme...” ⁸¹.

Os michês da praça fazem parte de um grupo onde todos são conhecidos: prostitutos, clientes, homossexuais, bissexuais, ladrões, traficantes e polícia. As pessoas do “babado” ⁸², aqueles que aplicam determinados “truques”, são logo identificados.

A praça da República é um espaço aberto, mas é um lugar demarcado: os jardins, por exemplo, é o principal ponto de “pegação” ⁸³. Quem não faz parte do grupo, sente certa dificuldade em permanecer na área: foi o que sentimos também. Os clientes são sempre bem-vindos, principalmente, os homens de meia-idade e que apresentam certo poder aquisitivo.

Há uma certa rotatividade entre os michês mais jovens. Quando aparecem alguns novos sem conhecer ninguém, logo passam por um interrogatório antes que possam trabalhar no lugar. Uma vez

⁷⁸ Por exemplo: Sexo, arte e cultura americana e Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite, ambos da Editora Companhia das Letras.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Vocabulário popular que define uma moradia provisória, pode ser uma casa abandonada, um bueiro desativado, um barraco em alguma edificação.

⁸¹ Extraído do depoimento de Carol, ex-travesti e frequentador da República, em julho de 1996.

⁸² Vocabulário popular que define um perfil social contrário ao esperado pela sociedade.

⁸³ Vocabulário que define algum ato afetivo, desde um simples carinho até o sexual.

conquistado algum crédito, passam a fazer parte do grupo. Entretanto, há sempre uma certa dose de desconfiança.

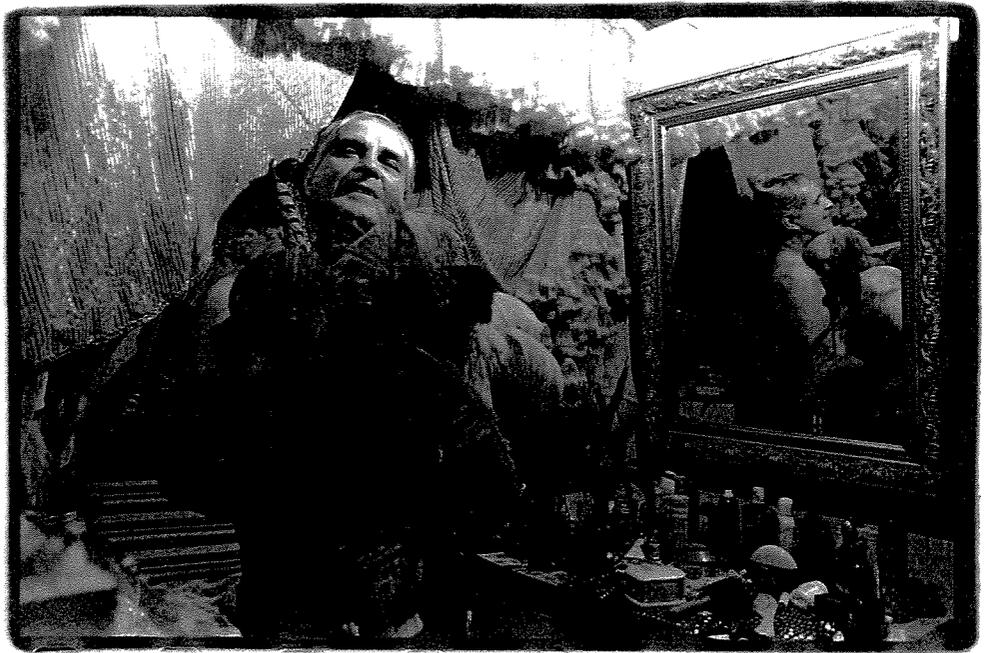
“... aqui na praça você sabe muito bem com quem pode falar, caso contrário está perdido...”⁸⁴.

⁸⁴ Conversa informal com um cliente/michê conhecido por “japonesa fresca” e frequentador dos jardins da República, em 1996.



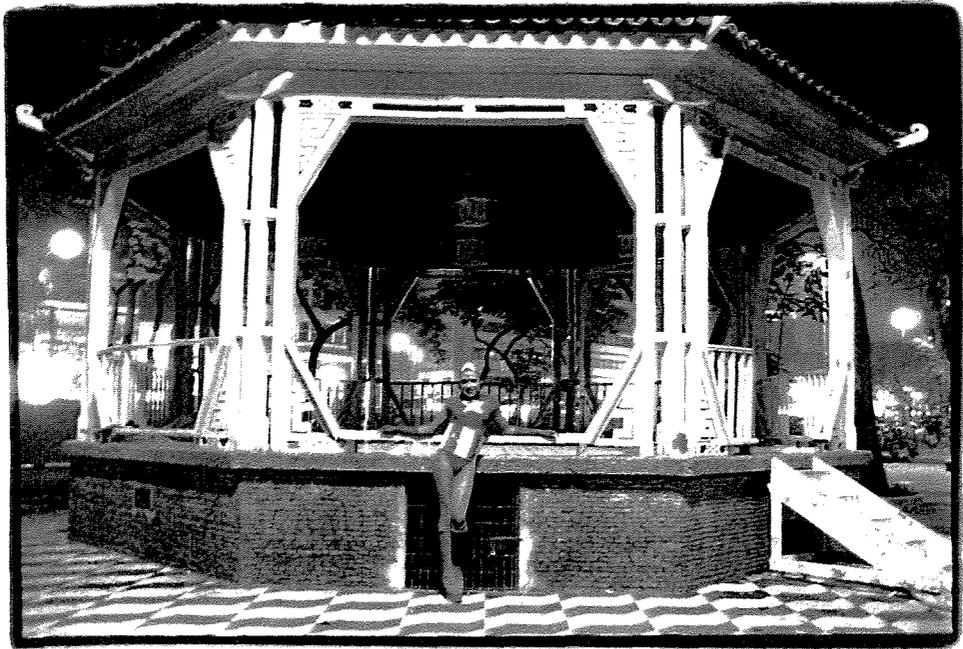














e) As Crianças e os Adolescentes de rua

Quando iniciamos o nosso trabalho de campo na República fazíamos idéia de que as crianças e os adolescentes que vivem nas ruas e frequentam a praça, particularmente, formassem um grupo definido e fizessem intenso uso do espaço, como, dormir, alimentar-se, realizar pequenos trabalhos. Ao contrário desta situação, encontrada muitas vezes na praça da Sé, por exemplo, não achamos um grupo, mas algumas crianças e adolescentes que circulam por várias áreas da cidade, sendo a praça uma delas. Assim, constatamos uma grande rotatividade destas pessoas no lugar, o que faz com que a possibilidade de reencontrá-las na República seja quase inexistente.

Em 1992, chegamos a República e encontramos vários meninos que passavam à noite cheirando esmalte e, conseqüentemente, o dia dormindo. Diante deste cenário, era impossível tentarmos qualquer aproximação. Apenas nos limitamos a observar na tentativa de fazer um reconhecimento destas crianças na República e em outras áreas do centro da cidade.

Assim, começamos a perguntar aos artesãos quem eram aquelas crianças que dormiam na saída do metrô, nos bancos dos jardins, nas escadarias do Caetano de Campos, nas alamedas da praça. Por mais tempo que os expositores permanecessem na República, não conseguiam de fato saber quem eram, pois a cada dia novas crianças apareciam e outras desapareciam.

Depois de muito tempo e da nossa insistência, conhecemos a "Punk". Punk era o apelido de Ana Luisa, uma mulher com mais de trinta anos que viveu nas ruas de São Paulo. Uma ex-moradora que passou toda a infância e adolescência num orfanato público e quando completou a maioridade não teve para onde ir. Assim, passou a viver nas ruas, onde encontrou dois grupos distintos: um formado por crianças e adolescentes com idade inferior a quinze anos, principalmente tratando-se de meninas; e um outro formado por adultos, na maioria homens próximos à terceira idade.

Ana Luisa chegou às ruas com pouco mais de dezoito anos. Uma adolescente nesta faixa etária não encontra condições de viver em espaços públicos, geralmente, são pressionadas à prostituição.

Diante desta quase imposição, Ana Luisa encontrou uma alternativa: assumir uma identidade infantil, isto é, comportar-se e vestir-se como uma criança. Assim Punk, para viver passou a usar camisetas e calças largas, incapazes de revelar o corpo feminino que trazia, bem como, cabelos curtos que a confundia com um menino.

Nas ruas foi batizada por "Punk", pois precisou demonstrar certa agressividade para que fosse "respeitada". Sempre em bandos de crianças e adolescentes, viveu na avenida Paulista, no vale do

Anhangabaú, nas praças da Sé, Roosevelt, Dom José Gaspar e República, até encontrar uma assistente social que descobriu uma menina inofensiva por trás da personalidade violenta que Punk representava.

Para sobreviver nas ruas e conseguir “enganar” o próprio grupo que convivia mais intensamente, Punk alimentava-se com cola, éter, benzina e, por fim, esmalte. Todas estas substâncias químicas contribuíram para formar um sistema neurológico deficiente, que faz com que ela tenha dificuldades de expressão, aprendizagem e memorização.

Quando chegamos à praça, felizmente Ana Luisa já não vivia nas ruas. Eventualmente aparecia na República para visitar alguns artesãos que considerava amigos. Em uma destas visitas, a conhecemos. Depois de vários encontros, passou a nos revelar o universo dos moradores de rua.

Ela nos confirmou o que já havíamos observado. A praça da República, apesar de todos os eventos culturais, não era um local privilegiado pelas crianças de rua. As crianças só apareciam, mais frequentemente, quando eram motivadas pelas feiras de comidas típicas e do doce, ou então, também quando usuárias de crack, pois sabiam que na praça podiam conseguir a droga. Mas, depois de alimentarem-se e fumarem, voltavam para os seus “mocós”. E a República não se configurava enquanto tal, é um espaço por demais público.

Punk nos apresentou alguns adolescentes que foram crianças de rua e que traziam histórias de vida muito semelhantes: orfãos ou filhos de pais que os deixaram quando pequenos e/ou que simplesmente ignoravam a responsabilidade para com eles. Desamparados, chegavam às ruas e rapidamente, para sobreviver, aprendiam a linguagem imposta por um dia-a-dia pouco solidário, quase sempre ameaçador.

Entre eles, Isabel, que aos domingos fazia “bico”⁸⁵ na Feira de Arte e Artesanato para complementar o dinheiro recebido como empregada doméstica, trabalho arranjado por um parente distante que por acaso encontrou na rua. Como Punk, fazia questão de mostrar a sua personalidade agressiva e para defender-se trazia com ela um canivete automático.

A maior parte das crianças e adolescentes de rua tem algum tipo de “arma branca”, como chama a polícia. São geralmente facas, canivetes, estiletos e até cacos de vidros usados tanto para a sua auto-defesa, como em pequenos roubos realizados no centro da cidade.

Quando Punk e Isabel deixaram de viver nas ruas passaram a ser levemente discriminadas, pois já não compartilhavam da mesma condição dos demais. Ambas faziam questão de exibir as chaves das casas onde moravam, fato que intensificava a diferença e certo “status” entre as crianças e adolescentes de rua.

⁸⁵ Vocabulário popular que define um trabalho sem vínculo empregatício.

“... é, vocês só aparecem aqui nos panos...”, exclamou um colega de rua ⁸⁶.

Depois que Punk conheceu uma assistente social sua vida mudou.

Passados dez anos na rua, Ana Luisa foi trabalhar como empregada doméstica na casa de uma amiga daquela funcionária estadual que, sensibilizada e crente na possibilidade de recuperação de Punk, impôs-lhe uma rotina de trabalho e escola como forma de reorganizar a vida de quem acreditava fazer somente o que queria.

Tanto Ana Luisa quanto a amiga entraram num processo de aprendizado para saberem conviver uma com a outra. Os universos pessoais eram distantes e desconhecidos. Inicialmente, Punk continuou a frequentar a rua, a encontrar os colegas das praças e avenidas, até que um deles lhe fez uma proposta: pediu para que ela facilitasse a sua entrada na casa para que ele a roubasse. O dinheiro dos objetos, que seriam posteriormente vendidos, seria dividido entre as pessoas que participassem da ação. Ana Luisa não só não aceitou, como contou para a dona da casa que imediatamente lhe colocou uma proibição: se ela quisesse continuar morando lá, ela não poderia mais frequentar a rua.

Por algum tempo, Punk não se conformou com a condição imposta, mas diante da possibilidade de voltar a viver nas ruas, aceitou.

Carioca não teve a mesma sorte que Ana Luisa e Isabel. Apesar de ser procurada insistentemente pela mãe, parece que preferia ficar nas ruas. Entre um furto e outro alimentava o vício: fumar crack.

Andou por algum tempo na República, onde era apontada com o uma adolescente violenta. Depois, desapareceu...

Buíú foi a única criança menor de dez anos que encontramos vivendo na praça da República. Não fazia parte de nenhum grupo, nem bando que circulava pela cidade, quase sempre era visto na presença da própria mãe. Preta, uma mulher cronologicamente jovem e aparentemente velha. Ela era uma viciada em crack que impediu o filho de ser levado pelo SOS Criança e pela Pastoral do Menor, instituições do Estado de São Paulo e Igreja Católica, respectivamente, argumentando que o menino tinha família.

Antes que nos aproximássemos, desapareceram.

Frequentemente a polícia é vista fazendo algum tipo de averiguação. Nestas circunstâncias, as crianças e adolescentes que vivem nas ruas são os mais visados, principalmente, aqueles que são vistos circulando na República.

⁸⁶ Extraído de uma exclamação espontânea de um adolescente de rua em 1996. “Pano” é uma gíria que define uma roupa bonita.

A polícia os revista na tentativa de achar alguma droga, pois vários deles são acusados de fazerem “avião”⁸⁷ em troca de alguma pedra de crack para o consumo próprio. Se encontram, a ordem é levá-los para o distrito mais próximo. E se são maiores de dezoito anos, são enquadrados no artigo 16 do Código Penal Brasileiro, que legisla sobre o porte de drogas. Se as crianças rebelam-se com relação à polícia, são surrados publicamente, como forma de punição.

⁸⁷ É uma gíria que define o ato de levar alguma “droga” à algum destino.









f) Ambulantes, Marreteiros e Camelôs

Ambulantes, marreteiros e camelôs são “profissionais” que têm o espaço público enquanto área de trabalho. O “comércio informal de rua” é assim desenvolvido por eles.

Segundo a Associação Viva o Centro ⁸⁸, não há qualquer diferença entre os ambulantes, marreteiros e camelôs. São denominações diferentes para o mesmo profissional que tem a rua, o espaço público, enquanto local privilegiado para as suas atividades.

Nos artigos da grande imprensa ⁸⁹ publicados no decorrer da nossa pesquisa, constatamos que também não há qualquer diferença. Ora escrevem ambulante, ora marreteiro, ora camelô. Não há distinção.

“Ambulantes na designação oficial. Camelôs ou marreteiros na popular. Ou “trabalhadores da economia informal”, como preferem os dirigentes da categoria” (Associação Viva o Centro 1994: 07) ⁹⁰.

Apesar disso, verificamos através da pesquisa de campo que há diferenças entre estes profissionais. Cada um deles mostra traços que esculpem e apontam características distintas. Entretanto, são como diferentes níveis de uma mesma categoria profissional: o comerciante do negócio informal de rua.

No primeiro nível, está o ambulante que essencialmente percorre a cidade e/ou uma região. São aqueles que estão no centro paulistano para vender. Podem ou não ter um percurso definido, pois além dos artigos que comercializam, as relações sociais construídas são importantes na delimitação do trajeto.

Neste nível, anterior ao marreteiro - que pode adotar um ponto, mas não oficial -, o ambulante não tem um local fixo para expor e os artigos oferecidos podem ser escolhidos no mesmo dia, na mesma manhã. As datas oficiais, os acontecimentos sociais e culturais, e até o clima, podem determinar o produto. Numa tarde chuvosa vende-se muitos guarda-chuvas e capas plásticas. O dia das bruxas é um momento propício para batons pretos. E também, o tamanho e o peso dos objetos interferem nesta escolha. O ir e vir, andar “daqui pra lá” e “de lá pra cá”, embaixo de sol ou chuva, exige-se um produto fácil de ser transportado e eles vendem então redes nordestinas, por exemplo.

⁸⁸ A Associação Viva o Centro - Sociedade Pró-Revalorização do Centro de São Paulo - é uma associação de caráter cívico e representativo que desde 1991 desenvolve estudos e análises sociais sobre o centro paulistano.

⁸⁹ Acompanhamos de forma regular os jornais O Estado de São Paulo, A Folha de São Paulo e a revista Veja entre 1992 a 1998.

⁹⁰ Associação Viva o Centro. Sociedade Pró-Revalorização do Centro de São Paulo. Camelôs. Documento final do workshop “O Comércio Informal de Rua e a Requalificação do Centro de São Paulo”, 19 de maio de 1994. São Paulo: Associação Viva o Centro.

Até encontrarem um artigo, objeto, mercadoria que tenha alguma aceitação, portanto demanda e consequente venda, a mudança será constante. Estarão sempre trocando um produto por outro e decidindo o que vender antes de chegarem à área por onde caminham.

A cidade funciona não só como um local para vender, mas também para comprar. O que acaba facilitando a atividade. Por exemplo, a rua 25 de Março, é um dos lugares de abastecimento. Compra-se na 25 e vende-se no Viaduto do Chá. Compra-se na rua Direita e vende-se na rua Barão de Itapetininga. Há ainda aqueles que atravessam o rio Tamandateí para encontrar melhores preços. A área comercial do Bairro do Brás é uma das mais procuradas. Compra-se no Brás e vende-se na praça da República.

O Sr. Gaúcho do Coelho⁹¹, como é conhecido, é um ambulante muito particular. Desde a Estação da Luz, avança pela avenida Casper Líbero e já na região central da cidade percorre várias ruas até chegar à 7 de Abril. Com um carrinho cheio de coelhos, patos e pintos vivos procura parar em áreas com sombra para abrigar os “bichos” que são procurados principalmente pelas crianças. Aos sábados e domingos, é facilmente encontrado na praça da República, quando aproveita a Feira de Arte e Artesanato para exibir e vender os animais.

Lilian Rodrigues é a ambulante de café mais conhecida na praça da República. Com uma caixa de madeira com garrafas térmicas quase que colada ao corpo percorre a praça, parte da avenida Ipiranga e rua 24 de Maio.

Há cerca de três anos saiu do mercado imobiliário, onde atuava como vendedora de imóveis, e decidiu então recomeçar com um negócio próprio. Pensou nas caixas de café e em contratar algumas pessoas para trabalhar. Colocou anúncio no jornal e assim apareceram as primeiras candidatas.

Das interessadas apenas Rose dos Santos, uma mineira de Montes Claros, continua vendendo café. As outras que foram admitidas, segundo Lilian, não queriam de fato trabalhar e achavam o serviço muito cansativo. Desta forma, Lilian deixou de apenas administrar e fazer o café e passou também a vendê-lo. Atualmente, tem uma empregada responsável pela produção do café consumido diariamente.

Lilian, Rose e Paula, sua filha mais velha, formam uma equipe de vendedoras de café. Cada uma vende em média doze garrafas por dia em uma jornada que se inicia às 07:00 e só termina às 19:00. É possível encontrá-las todos os dias da semana, pois segundo Lilian, “... *não temos férias, não temos folgas, mas temos objetivos, depois pensamos em férias*”⁹².

⁹¹ O ambulante Gaúcho do Coelho nunca nos revelou o seu nome. Identifica-se somente através de sua origem regional e também por um dos animais que vende.

⁹² Extraído do depoimento de Lilian Rodrigues, ambulante, em julho de 1996.

Cada uma circula por uma área que foi sendo definida a partir das pessoas que foram conhecendo e assim formando uma clientela, especialmente, entre artesãos, camelôs, *hippies*, pais-de-santo, policiais, enfim, aqueles que também têm a rua como local de trabalho, já que o acesso às lojas e escritórios não é permitido.

Com passos rápidos e largos andam e oferecem o café que é sempre acompanhado com um cigarro por trinta e cinco centavos, os fregueses somente pagam o que consomem no final da tarde, já que cada um deles toma mais de um copinho por dia. Segundo Lilian, “...o café é um vício”⁹³.

Aos sábados e domingos, como frisou, elas podem percorrer toda a praça, uma vez que a Feira de Arte e Artesanato ocupa todo o espaço, e há muitos expositores e visitantes. Entretanto, nos outros dias, a equipe não ousa passar pelos jardins da República, onde há uma maior concentração de drogados.

Nunca foram “vítimas” do “rapa”⁹⁴, a fiscalização municipal, pois não ocupam um espaço público e trabalham andando o tempo inteiro. E também disseram que nunca precisaram de algum tipo de segurança particular, já que conhecem, mesmo que distante, a maioria dos frequentadores assíduos do centro da cidade.

Para Lilian que sempre morou no centro, a cidade não oferece nenhum perigo. A atividade delas é facilitada por residirem na rua dos Timbiras, ao lado da República, pois quando o café acaba, vão à casa para reabastecer as garrafas.

A equipe optou só por vender um artigo, pois por andarem e distribuírem rápido o café, revelaram que o lucro é maior. Ao contrário delas, Gaúcha⁹⁵, uma ambulante que percorre a praça com um carrinho pesado e carregado por café, chocolate, cappuccino, pães de queijo e batata. Cada parada exige um maior tempo de permanência com o cliente para poder oferecer todos os itens.

“... a praça é uma mãe para muitos filhos, pois sobrevivem do lugar. Se um dia acabar, deixará muitas pessoas sem emprego...”⁹⁶.

Rose dos Santos quando chegou à São Paulo foi morar em uma pensão no Bairro da Liberdade. Só foi para a região da República quando passou a trabalhar como ambulante. Como já havia vendido enciclopédias como Barsa e Mirador nas ruas, achou que poderia dar certo. Como disse “... *comprou a idéia*

⁹³ Idem.

⁹⁴ O “rapa” é uma denominação popular entre os “comerciantes de rua” que designa a fiscalização que pode ser promovida pelo órgão competente da Prefeitura Municipal, por exemplo, a Regional da Sé, portanto oficial, ou, um outro tipo de “revista”, não oficial, efetuado por pessoas ligadas aos fiscais, policiais e políticos, na maioria vereadores, entre outros.

⁹⁵ A ambulante conhecida por Gaúcha, infelizmente, não foi entrevistada por nós durante a pesquisa.

de Lilian e gostou, enquanto estiver gostando, tudo bem, mas quando der uma louca, levanta acampamento e vai embora”⁹⁷.

Todos os dias, sai da casa de Lilian, com quem trabalha e mora, e percorre a rua Santa Ifigênia, a avenida Rio Branco, o largo do Paissandú, a rua 24 de Maio e a praça Dom José de Barros. O sábado após às catorze horas e o domingo inteiro são dedicados à República.

Ao contrário de Lilian, Rose consegue relacionar-se com o “pessoal das drogas”, como disse, mas só vende café quando eles têm dinheiro para pagar na hora. Para ela, a praça exige personalidade, pois há muitas pessoas oferecendo drogas. O *corredor dos vermes*, como geralmente são chamados os *hippies*, é o local da praça onde mais consome-se crack.

Segundo Rose, a cidade não oferece nenhum perigo, nenhuma violência, desde que haja respeito com relação aos diferentes territórios. É comum ver as mesmas pessoas colocando as mãos nos bolsos, numa tentativa de roubar as carteiras, os dinheiros. Apesar deles imporem uma maneira de trabalhar, não há invasão dos espaços ocupados por “profissionais” que estão na rua desenvolvendo distintas atividades. Parece só acontecer quando um “aventureiro”, como é chamado uma pessoa estranha ao lugar e ao grupo, resolve competir pelo local, com produtos iguais ou semelhantes. Enfim, um espaço ocupado por diferentes movimentos e ações, e para que todos possam sobreviver ali exige-se uma política de reciprocidade.

“... eu nada ouço, nada vejo e nada falo...”⁹⁸.

Apesar da concorrência existir, pois outras vendedoras de café passaram a atuar nos mesmos lugares que a equipe de Lilian, elas não pretendem voltar a trabalhar “... com cartão, carteria profissional assinada...”⁹⁹, como afirmou Rose.

“... na empresa se correr ou parar o dinheiro é o mesmo, aqui não, eu mesma faço o salário...”¹⁰⁰.

Entre os inúmeros ambulantes que encontramos na República, o Sr. Gaúcho do Coelho, Lilian Rodrigues e Rose dos Santos destacam-se por terem definido os artigos comercializados e estabelecido os seus trajetos.

⁹⁶ Extraído do depoimento de Lilian Rodrigues, ambulante, em julho de 1996.

⁹⁷ Extraído do depoimento de Rose dos Santos, ambulante, em julho de 1996.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem.

Entre o ambulante e o camelô encontra-se o marreteiro que engloba o barraqueiro ou o vendedor que expõe os artigos sob uma lona no chão. Como o ambulante, nem sempre tem o produto definido, mas tem um ponto fixo em algum local público. Entretanto, em nenhuma hipótese tem permissão oficial para expor e vender. Conhecidos, parentes e especialmente as relações sociais lhe garantem o espaço. Mas, o marreteiro almeja a carteira que lhe dará o direito formal e oficial para estar lá. Assim, deseja o *status* e a condição de camelô.

Jerson Rodrigues, um adolescente, na época, com doze anos, trabalhava na praça da República, vendendo churros com a família, especialmente, com a mãe, idealizadora do negócio. Ela deixou por cinco anos os filhos em Apucarana, no Paraná, para vir à São Paulo recomeçar a vida.

A rotina deste jovem vendedor ou marreteiro de churros inicia-se muito antes de chegar à praça. Cedo, a família prepara a massa do doce que será frita durante todo o dia de trabalho. Arrumam também o recheio - doce de leite - que será colocado no interior do churro. Partem do bairro do Cangaíba, na zona leste da cidade, para a praça e são levados pelo padraço, responsável pelos carrinhos construídos artesanalmente. Jerson e a mãe ficam na República com uma das máquinas e a outra parte da família segue, também com um carrinho, para um outro espaço de São Paulo, que por vezes, foi o Largo 13, na zona sul, ou o Parque do Ibirapuera, na área nobre da cidade. A família dividiu-se assim em dois grupos que trabalham diariamente em locais públicos das às nove até às dezoito horas.

“... gosto de trabalhar. Sinto-me mais responsável. Sofro o que a minha família sofre. (...) E trabalhando conheço todo mundo”¹⁰¹.

Na República, Jerson estaciona o carrinho com a máquina de churros num lugar visível e ao mesmo tempo fácil de movimentar-se. Sabe, desde que passou a circular pela praça, que há uma marcação que delimita a área do metrô e que nela não se pode ficar. Apesar de não andar por toda a extensão do espaço, como os ambulantes fazem, a possibilidade de movimento é condição essencial: o “rapa” pode aparecer a qualquer momento e, nesta ocasião, os marreteiros devem correr e desaparecer se não quiserem ter os produtos apreendidos e posteriormente pagarem uma multa. Aos domingos, quando a praça está totalmente tomada por barracas, torna-se mais difícil correr. Então a estratégia é ficar no entorno do espaço, na calçada próxima às ruas e avenida, o que facilita uma eventual fuga.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Extraído do depoimento de Jerson Rodrigues, marreteiro, em agosto de 1996.

Há alguns marreteiros e camelôs que pagam algum dinheiro para fiscais aposentados, ou que já não trabalham mais na Prefeitura Municipal de São Paulo, por um tipo especial de proteção: os produtos, os carrinhos e as barracas de quem paga, nunca são levados.

Segundo Jerson, quando a família começou a trabalhar nestes espaços públicos, desconheciam a presença destes fiscais. Com o tempo foram, enfim, entendendo o tipo de política e estratégia para que ali permanecessem.

“... é muito bom, o movimento dos sábados e domingos. A emoção de correr de fiscal, passa aquele medo, bate o coração...”¹⁰².

Além dos fiscais e do próprio “rapa”, há a polícia, a Militar e a Guarda Metropolitana, que de forma ostensiva impõe sua presença em todo o espaço da praça. Os preços cobrados destes oficiais da segurança pública nunca são os mesmos que os colocados aos cidadãos comuns: cinquenta centavos é o valor de um churro para a polícia, enquanto qualquer transeunte paga um real.

Apesar destes momentos de “medo”, estabelece-se relações de troca na praça da República. Quase todos os marreteiros e expositores de comida, como por exemplo, frutas, doces típicos, tapiocas, acarajés e outros, trocam os produtos entre si. Jerson faz o seu almoço na própria praça: cinco churros vale um *yakisoba* bem caprichado, como frisou; um churro por um refrigerante ou água de coco. Então, a comida está resolvida.

Com relação aos meninos que vivem nas ruas, as *crianças de rua*, Jerson revela que eles sofrem muito por fumarem crack e por serem surrados pela polícia. E se, por acaso, fosse um deles “... me identificaria no SOS Criança, dormiria, comeria, (...), iria achar minha família”¹⁰³.

Nesta perspectiva, apesar de dizer gostar de trabalhar na República, este pequeno vendedor de churros diz “...não sinto saudades da praça, (...), depois do domingo, quero chegar em casa, tomar um banho, tirar a sujeira da praça e descansar...”¹⁰⁴.

Entre marreteiro e camelô, Jerson não quer ser identificado pelo primeiro, diz não aceitar, pois é “sofrido”, enquanto o camelô realiza um trabalho “honesto”.

A marreteira Rosa Maria Barros Correia, uma maranhense de São Luís, foi parar na República através do ex-marido, um ex-ambulante que vendia sorvete, água, refrigerante e cigarros na saída do metrô.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ Idem.

Há seis anos morando em Iguatemi, uma cidade dormitório na zona leste da grande São Paulo, Rosa dedica-se a vender cigarros de origem paraguaia comprados na praça João Mendes. Antes desta atividade, esteve trabalhando como faxineira, quando resolveu, enfim, ajudar o marido com os cigarros.

Todos os dias sai de casa por volta das quatro e trinta da manhã em direção à São Paulo. Primeiro, compra os pacotes de cigarros, entre eles, Belmont e Shell, populares e baratos, que são vendidos por unidade ou o maço inteiro; e depois percorre o centro paulistano até a República. Já na praça arma sua “mala”, como referiu-se, ao lado de uma banca de jornal localizada entre o metrô e o ponto de ônibus na avenida Ipiranga. O melhor horário para vendê-los é pela manhã, quando as pessoas querem levá-los para o serviço. E também, no fim da tarde, quando do retorno às suas casas depois de um longo dia de trabalho. No intervalo destes períodos, vende pouco.

“... antes era melhor, depois do real ficou pior (...) antes vendia entre trinta a quarenta pacotes, agora apenas uns oito a dez por dia”¹⁰⁵.

Não há uma tabela para os cigarros *made in Paraguai* que são encontrados somente na rua e o preço é estabelecido a partir da concorrência. Então, o custo de um maço está em torno de sessenta e cinco centavos, e é vendido até por um real, o que acaba dando uma margem atraente de lucro.

Por algum tempo, Rosa dividiu o trabalho com o ex-marido, enquanto ele percorria a praça vendendo água e refrigerante, ela permanecia perto do metrô com os cigarros. Depois, parece que ele arranhou uma outra mulher e voltou a trabalhar na construção civil. A partir daí, Rosa fixou-se ao lado do jomaleiro. Ali, parece sentir-se mais segura, como revelou, entretanto, não está livre dos frequentes convites e propostas para fazer “programas sexuais”. Segundo ela, *“... uma mulher que fica exposta na rua é sempre visada...”*¹⁰⁶. Além disso, a banca de jornal e revistas, de certa forma, a protege do “rapa”, principalmente, depois de ter a sua mercadoria apreendida, que nunca é devolvida, mesmo pagando a multa. Agora, quando há qualquer sinal da fiscalização, Rosa fecha a “mala” e a coloca no interior da banca, atrás do caixa, num local de pouca visibilidade.

Entretanto, fixar-se ao lado desta banca de jornal e revistas não foi fácil, uma vez que está localizada num pedaço de bastante movimento: metrô, ponto de ônibus e calçadão que faz a ligação de um lado a outro da praça. O local era disputado a cada dia, até, Rosa estabelecer uma relação de “amizade” entre os

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ Extraído do depoimento de Rosa Maria Barros Correia, marreiteira, em setembro de 1996.

vizinhos: passou a lhes ofertar cigarros; assim, além dela própria defender o espaço, também passou a ser defendida.

Apesar da dificuldade, nunca pensou em arriscar-se em outra área da cidade. Depois de longos quatro anos, consegue articular politicamente a sua estada na República e, também, reconhecer o constante conflito por espaços nesta praça, principalmente, entre quem tem a permissão oficial para expor e quem não a tem: “... *quem tem licença acha que comprou um pedaço do lugar. Não é assim. O sol brilha para todos...*”¹⁰⁷, como afirmou.

O camelô é a categoria - o *status* - desejado. Tem uma banca, artigos certos, fixa-se em área de intenso fluxo de pedestres, garantindo assim sempre alguma venda e também possíveis clientes, além da permissão oficial para estar na rua. Enfim, é credenciado para vender em espaços públicos.

É estrategicamente assumido não se identificar como camelô na praça da República. Os camelôs devem estar em outras áreas do centro da cidade. Na praça, são os artesãos que exibem artigos produzidos manualmente; os artistas plásticos que expõem suas telas; os expositores de comidas típicas e pedras; os filatelistas; os colecionadores de moedas. Enfim, oficialmente os camelôs não estão na República. Mas, podemos observar bancas de eletrônicos *made in Paraguay* que ocupam quase sempre as pontas da praça. Parece que os vendedores não são os proprietários dos objetos, ao que tudo indica, trabalham para outras pessoas. Nunca quiseram conversar e responder a qualquer pergunta a esse respeito.

Apesar das restrições quanto ao uso do termo, atrás da “barba timão, buchinha do norte, catuaba, boldo do chile, ipê roxo, chá de bugre, guaraná em pó e em sementes, casca sagrada, garra do diabo e outros”, encontramos Marlene Braga que auto define-se como uma camelô de ervas medicinais.

Marlene começou a vender estas ervas na avenida São João com o cunhado, que lhe ensinou os diferentes usos medicinais destas folhas, sementes e cascas que são procuradas principalmente pelos migrantes do norte e nordeste do país, e por *gringos*, estrangeiros de várias nacionalidades, como afirmou. Depois de algum tempo, sentiu necessidade de pesquisar em livros e revistas para poder explicar aos clientes as aplicações em certas doenças.

Quando sentiu-se segura com o trabalho, não exitou, entrou em contato com um fornecedor, formou um estoque razoável com as ervas mais vendidas, comprou a madeira para fazer a banca e saiu a procura de um lugar para abrir o seu próprio negócio. Encontrou na República um espaço ideal: intenso fluxo humano e nenhum concorrente.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ Idem.

A banca de ervas de Marlene, localizada na lateral do Caetano de Campos, na avenida Ipiranga, é a única que permanece dia e noite no local. Não é necessário guardá-la em nenhum depósito, visto que, a fiscalização não se interessa pelas plantas e também por não haver uma licença oficial para este tipo de artigo. Assim, a camelô está salva do “rapa” e os moradores da praça, Alemão e Jacaré, especialmente, fazem alguma segurança, não deixando ninguém aproximar-se.

Marlene também faz diariamente um percurso longo até à República. Deixa Guarulhos, onde reside, para estar na praça às nove horas da manhã. Eventualmente, não aparece, por exemplo, quando num domingo foi ser batizada. Esta permanência a faz conhecida por aqueles que frequentam o local. Não só os expositores, participantes da Feira de Arte e Artesanato, mas também as pessoas comuns que frequentemente cruzam o espaço. Ao mesmo tempo em que é observada, também observa.

Diz, sem exitar, que os batedores de carteiras, os ladrões do centro e os mendigos atrapalham o seu negócio, pois os clientes ficam com “medo” e não param na banca.

Com aparência razoavelmente cuidada, os batedores de carteiras circulam pelo centro e atacam preferencialmente os estrangeiros, aqueles estranhos ao padrão social, e os mais velhos.

“... entre homens e mulheres, eles mesmos gritam: olham, correram para lá”¹⁰⁸.

Estes batedores de carteiras frequentam sempre os mesmos pedaços e estabelecem certas relações que lhes asseguram a dinâmica deste tipo de “trabalho”. Na praça, as vítimas são os “gringos”, nunca os expositores.

Formam uma “firma”¹⁰⁹ que age segundo uma “ética”, quem a altera e/ou não pertence ao grupo é logo expulso da República, pois a permanência no lugar depende das relações estabelecidas com os frequentadores mais assíduos da praça. A firma não os agride e assim não são oficialmente denunciados, mas todos sabem quem é quem.

Neste universo, a polícia também os conhece, mas limita-se a dizer: *“...vamos circular...”*¹¹⁰. Acredita-se que há um “esquema” entre estes carteiristas e a polícia, mas nunca ninguém quis fornecer qualquer informação mais esclarecedora.

¹⁰⁸ Extraído do depoimento de Marlene Braga, camelô, em julho de 1996.

¹⁰⁹ Documentário Videográfico “Avenida Ipiranga” realizado pela TV. Cultura para o Programa Repórter Especial em 1989. As “firmas” são grupos formados para roubar e furtar.

¹¹⁰ Extraído do depoimento de Marlene Braga, camelô, em julho de 1996.

*“... na praça não dá para ser inimigo ...”*¹¹¹, observa Marlene.

Há ainda o “aventureiro” que não é nem ambulante, nem marreteiro e nem quer ser camelô, mas arrisca-se a vender algum objeto nas áreas e dias de maior movimento. É assim identificado, segundo os artesãos, porque aventura-se na República, por exemplo, com a expectativa de fazer algum dinheiro. O Sr. Manoel da Silva tinha uma velha máquina de algodão doce. Não sabia exatamente o que fazer com ela. Então num domingo pensou em levá-la e demonstrá-la na Feira de Arte e Artesanato. Além de vender o algodão doce durante todo o dia, colocou um anúncio oferecendo a própria máquina: *“... vou tentar novamente nos próximos domingos...”*¹¹², disse ele.

A praça da República, como qualquer outro espaço aberto da cidade, faz parte de um processo histórico, político e social que revela, genericamente, certa despreocupação por parte das instituições municipal, estadual e federal com relação à “coisa pública”¹¹³. Ao mesmo tempo, a população que “frequenta” o lugar, a praça em particular, é intensamente “marginalizada” pela sociedade como um todo.

Desta forma, espera-se que a República enquanto praça tenda a ser pouco frequentada por certos segmentos sociais que não interagem diretamente naquela área urbana central. Entretanto, ao longo da nossa pesquisa, verificamos que os acontecimentos/eventos nos formatos: Feira de Arte e Artesanato, Feira de Artesanato, Feira de Comidas Típicas, Feira Doce, a Capoeira, os “shows espontâneos e os oficiais”, os encontros políticos, entre outros, acabam de certa forma democratizando o espaço público.

Nos dias em que não acontecem as feiras, a praça tem uma outra configuração social. Pode-se observar nitidamente as zonas mais “profanas” da República: o corredor da morte, onde fuma-se crack, a área de “pegação”, onde oferece-se e procura-se por serviços sexuais, e ainda, os integrantes das “firmas” que estudam a melhor ocasião para um eventual furto. Apesar das alamedas e caminhos estarem descongestionados, dificilmente o cidadão comum aventura-se pelo interior da praça, prefere o calçadão que aparenta ser um espaço mais seguro.

Nestas circunstâncias, a República é tomada por uma diversidade cultural particular às grandes metrópolis que acaba atraindo pessoas para além das suas fronteiras. Os “marginais” e o espaço físico deteriorado não são suficientes para impedir a circulação e visitação de um público que deseja ver, falar, expressar-se, comprar, enfim, relacionar-se socialmente.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Extraído da conversa informal com Manoel da Silva, funcionário público, em novembro de 1996.

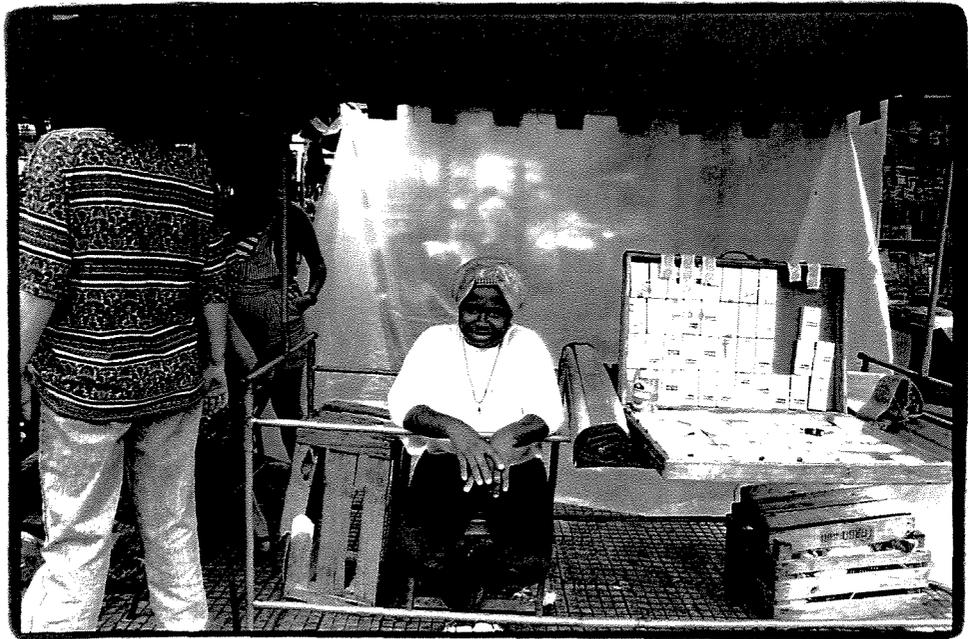
¹¹³ A “coisa pública” aqui foi usada no sentido de equipamentos urbanos, tais como ruas, praças, parques existentes no planejamento arquitetônico e de função social.











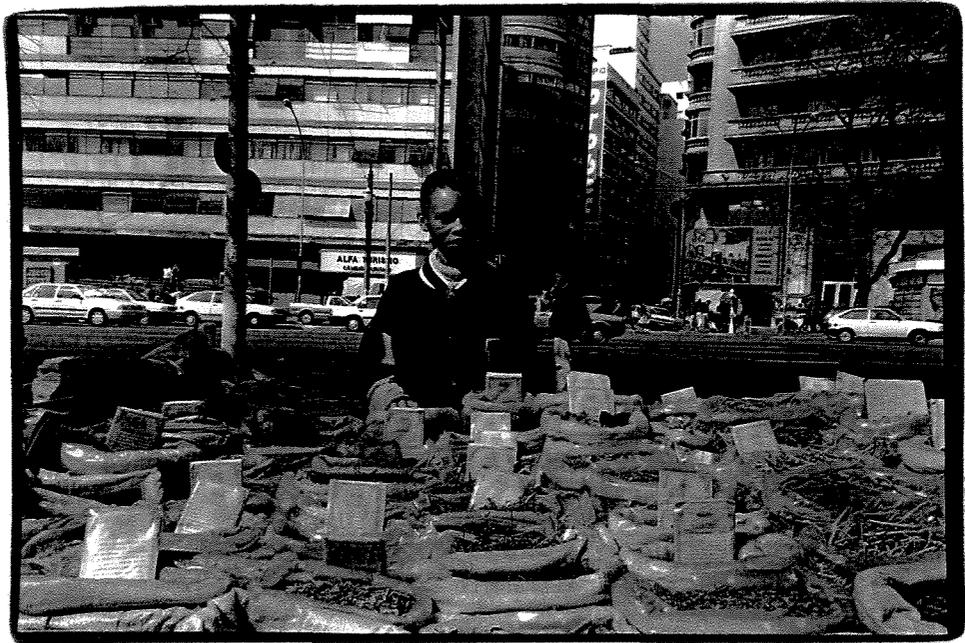


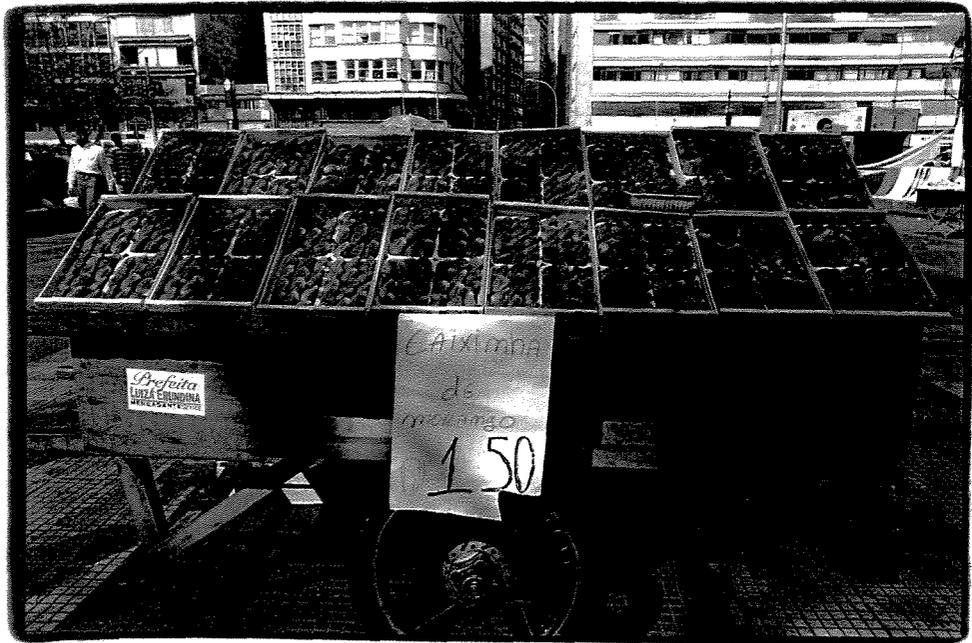




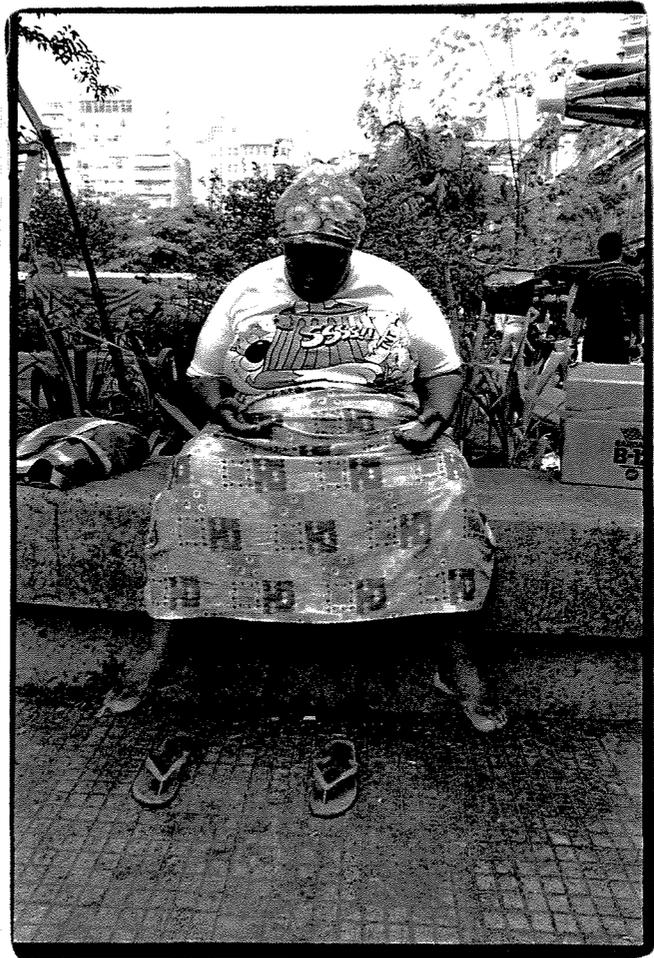
















3.4 . As Feiras de “Arte e Artesanato” e “Artesanato”

Reconstruir a história da Feira de Arte e Artesanato na praça da República não é uma tarefa fácil. Mesmo porque nossa pesquisa não tem a perspectiva de resgate histórico mas, a partir da praça enquanto espaço público, compreender a dinâmica social fomentada pelas pessoas que frequentam o lugar hoje.

O início da Feira de Arte e Artesanato aconteceu no fim dos anos quarenta quando um grupo de colecionadores de moedas resolveu reunir-se na praça para trocar inicialmente informações e, num segundo momento, fazer algum comércio com os artigos.

Das moedas vieram os selos, também com colecionadores ligados às organizações filatélicas; os *hippies* já nos anos 60, seguindo uma “onda mundial”, com seus artesanatos típicos - pulseirinhas, colares, brincos, anéis, etc. -, abriram caminho para outros tipos de artesãos que tinham uma proposta muito diferente: a praça como um local de exposição permanente e não só de passagem; e por fim, as artes plásticas, já nos anos 70, com artistas brasileiros que retiraram suas telas e esculturas dos seus *ateliers* e as levaram para a rua, onde poderiam ser vistas pelo cidadão comum.

Parece que a Feira foi sendo construída de forma bastante espontânea, com uma organização popular que contou com pessoas interessadas em expor suas aptidões e produções individuais. Consta que, nas duas primeiras décadas, isto é, anos 50 e 60, não houve qualquer intervenção do poder municipal ou estatal neste evento cultural. Apenas, a polícia frequentemente aparecia para, além de manter “... a moral e os bons costumes ...”¹¹⁴, como afirmou um artesão, revistar exclusivamente os *hippies* que, às vezes, fumavam maconha na praça.

Entretanto, o poder público não esteve por mais tempo distante da República. Em vista da proporção tomada pela Feira que acontecia essencialmente aos domingos, segundo um artesão que expõe desde 1968, a Secretaria de Turismo e Fomento do Estado de São Paulo passou a organizar o espaço e os expositores.

Durante esta gestão, nos anos 60 e 70, parece que a Feira funcionou sem muitos problemas, mas quando a secretaria foi extinta, o poder público não soube o que fazer, já que o evento não se encaixava nos moldes de uma feira comum. De qualquer forma, a organização e fiscalização foi transferida para o Anhembi, um apêndice do poder municipal que dedicava-se às atrações culturais na cidade.

A presença do Anhembi na República não durou muito. No início dos anos 80, a Secretaria Municipal de Abastecimento, a SEMAB como todos a conhecem, responsável por todas as feiras livres -

¹¹⁴ Extraído do depoimento de um artesão que não quis identificar-se, em outubro de 1994.

frutas, legumes, verduras, enfim, gêneros alimentícios - que acontecem nas ruas da cidade, passou a coordenar a Feira de Arte e Artesanto.

Apesar do movimento espontâneo que marca a origem da Feira, o evento sempre sofreu com a ausência de uma organização entre os próprios expositores, participantes diretamente interessados na continuidade da mostra.

Observando a falta de identidade entre os expositores, certa descaracterização dos artigos expostos e, ao mesmo tempo, a decadência do espaço público, expresso no desinteresse do poder municipal pela praça, um grupo de artistas formou-se no sentido de reativar a Associação de Artistas da Praça da República que parece ter funcionado nos anos 70 e 80. Tinham por objetivo implantar um projeto de reavaliação dos trabalhos dos expositores e, paralelamente, tentar revitalizar a praça, tomando-a mais atraente aos cidadãos. Dentre estes artistas, destaca-se M'Anna que trabalhou no sentido de retomar a proposta original da Feira de Arte e Artesanato, além de incentivar a participação dos expositores de artesanato e pedras no projeto.

Quando Luisa Erundina assumiu a Prefeitura de São Paulo em 1989, a gestão do Partido dos Trabalhadores, veio com um ideal: a participação do cidadão na administração pública. Neste empreendimento, vários líderes de comunidades e associações, por exemplo, foram convidados a contribuir com este processo de democratização da máquina estatal. M'Anna, como expositora, participante ativa e profunda conhecedora dos problemas da praça, foi convidada a trabalhar na Secretaria Municipal de Abastecimento, a SEMAB, para coordenar a feira na República.

Já na SEMAB, formou um grupo com representantes das cinco categorias de expositores: Filatelia e Numismática, Artesanato, Artes Plásticas, Pedras e Plantas Ornamentais ¹¹⁵.

A partir daí, foi realizado um estudo da Feira de Arte e Artesanato onde foram apontados os principais problemas e indicado um diagnóstico que privilegiou a revitalização da praça da República e a recuperação da arte e do artesanato. Contudo, para que estes dois objetivos fossem atingidos, a primeira providência tomada foi forçar a mudança da administração, isto é, a Feira passaria a ser coordenada pela Secretaria Municipal da Cultura e não mais pela SEMAB.

O grupo conseguiu enviar o projeto ao Gabinete de Luisa Erundina e logo depois uma "portaria" com a resolução de mudança foi publicada no Diário Oficial do Município, mas o decreto que deveria ser votado pela Câmara dos Vereadores convalidando a ação nunca foi assinado: a Prefeitura ficou devendo uma resposta aos expositores da República.

¹¹⁵ Entre os anos que estivemos na República (1992-98) não encontramos nenhum expositor de "Plantas Ornamentais" como consta oficialmente.

Segundo M'Anna, há interesses públicos, empresariais, comerciais e fiscais, entre outros, que envolvem a praça, daí qualquer projeto acaba sendo inviabilizado por barrar em instâncias burocráticas municipais até então desconhecidas.

Durante a coordenação do grupo houveram várias iniciativas no sentido de recuperar a arte e o artesanato. A primeira foi lançar mão de um teste com o objetivo de avaliar o expositor da República, visto que, o número de vendedores de produtos industrializados aumentava a cada dia. A intenção não era colocar um problema para o artesão ou o artista que produz manualmente o seu artigo, mas impedir que os industrializados fossem comercializados na praça.

A segunda ação foi fazer um mapeamento dos expositores no espaço da praça, tendo em vista o controle das credenciais para evitar a possibilidade da duplicação da licença oficial. Despontava assim, responder a uma questão básica: quem são os expositores da praça?

A terceira foi fazer uma divisão para diferenciar as feiras: aos sábados e domingos, a Feira de Arte e Artesanato; às quartas, quintas e sextas-feiras, a Feira de Artesanato. Assim, a credencial só seria válida para uma das feiras, pois segundo um outro artesão: “... quem faz artesanato não tem tempo para estar todos os dias na praça”¹¹⁶.

Foi constatado que apenas mil expositores portavam a licença oficial, todavia o número de barracas entre todas as modalidades e as de Comida Típica, que não são de responsabilidade do grupo, aos domingos chegava a duas mil, sem contar os ambulantes que disputavam o espaço com os expositores e visitantes.

O grupo concluiu que algo estava errado...

Os filatelistas e os expositores de moedas nunca causaram qualquer problema. Apenas expunham aos domingos pela manhã. O mesmo não acontecia com os expositores de pedras. Segundo os artesãos, eles são os ricos da praça, nunca são encontrados, contratam funcionários para suas bancas e fazem inúmeras cópias das credenciais, “... são os incentivadores das bancas cabritas...”¹¹⁷.

A maioria dos artesãos, além de exporem artigos manuais, também mostram produtos industrializados, o que torna duvidosa a sua produção artesanal. Enquanto isso, os pintores produzem em série a mesma paisagem, por exemplo. Assim, o preço final apresentado é inferior aos dos outros que trazem um exemplar de cada tema trabalhado.

¹¹⁶ Extraído do depoimento de um artesão que não quis identificar-se, em outubro de 1994.

¹¹⁷ Idem.

A situação colocada fez com que vários expositores que não correspondiam às propostas desejadas rebelassem-se com relação ao grupo organizador, que durante o decorrer dos quatro anos foi bastante pressionado através de ameaças recebidas.

Apesar do esforço do grupo, a praça não foi recuperada enquanto espaço exclusivo à exposição e comercialização de trabalhos manuais e artísticos, pois, além dos próprios expositores, a “cultura da fiscalização” desenvolvida e cristalizada ao longo de anos, formou uma condição de privilégios, troca de favores, um toma-lá-dá-cá, que seria diretamente afetada caso as propostas elaboradas fossem de fato concretizadas.

Mas, o que seria exatamente esta “cultura da fiscalização”?

Popularmente chamado por “rapa”, a fiscalização municipal, isto é, fiscais coordenados pelas Secretarias de Administração Regional - as Regionais - têm a responsabilidade de retirar das ruas, no caso as do centro da cidade, todos aqueles considerados ilegais (ou sem licença); a saber, camelôs, marreteiros e ambulantes; na República, a Regional da Sé fiscaliza todas as bancas, carrinhos e ambulantes de produtos comestíveis, refrigerantes, cervejas, sucos naturais e água.

À priori, o rapa tem uma ação devastadora: faz uma relação de todos os equipamentos e produtos apreendidos, desmonta a barraca, coloca tudo no caminhão da prefeitura e transporta para um depósito municipal. Só é possível reaver os artigos mediante o pagamento de uma taxa referente a multa por ocupar a via pública.

Acontece que estes fiscais acabam levando tudo o que encontram pela frente. Não há quase distinção. Se um pintor com suas telas está casualmente entre um marreteiro de frutas e outro de pipocas, todos acabam tendo os seus produtos apreendidos. Não há espaço para argumentação.

Geralmente, o rapa começa a fiscalização no início da avenida Ipiranga e avança para a República levando tudo o que encontra. Às vezes, a notícia espalha-se e o expositor de rua passa a informação adiante não só por meio da palavra mas, principalmente, por sons que são ouvidos a distância. Assim, os trabalhadores destas economias informais encontram tempo para esconderem-se e/ou deixarem o lugar até que os fiscais desapareçam da região.

No caso das Feiras: Arte e Artesanato e Artesanato, há os fiscais da própria SEMAB que trabalham junto ao assessor nomeado. Agem no sentido de identificar aqueles que não tem a credencial e também verificar se os artigos que expõem são por eles produzidos. No primeiro caso, são convocados para regularizar a situação e receberem, se possível, uma licença provisória; no segundo, há possibilidade de perder definitivamente a credencial. Consta que nas administrações municipais de Paulo Maluf e Celso Pitta,

ambos candidatos eleitos do Partido Progressista Brasileiro, foram emitidas aleatoriamente, não observando-se a produção manual dos artigos, um número de credenciais provisórias que superou o limite espacial da República.

Num primeiro momento, não observamos nenhuma arbitrariedade nas formas das fiscalizações, a exceção do modo pouco democrático.

No centro da cidade tem se verificado o crescimento considerável da violência - roubos, furtos e muitas agressões físicas -, e a própria praça da República é identificada como um local violento, onde há registros de assaltos com armas de fogo e com cacos de vidros. O fato faz o visitante e mesmo os expositores sentirem-se bastante vulneráveis diante do cenário e também de uma polícia nem sempre presente e eficaz. Procurando de certa forma conter, mesmo que psicologicamente, a possibilidade de ameaça, os artesãos e os artistas contrataram seguranças particulares para garantir um clima menos “perigoso”.

Os primeiros seguranças a aparecerem foram os próprios fiscais da Prefeitura, entre aposentados e ativos. Aos domingos, principalmente, eles passavam de barraca em barraca recolhendo entre três a dez reais pelo serviço prestado, que incluía “os conhecimentos municipais” adquiridos ao longo dos anos e necessários para facilitar possíveis problemas junto à Administração, bem como, o próprio movimento do expositor pela praça pública.

“... é algo complicado de falar, é a questão da corrupção, a prefeitura tem os seus fiscais que trabalham na rua e muitas vezes acabam explorando as pessoas, deixam as pessoas trabalharem onde não é permitido mediante um pagamento, e isso gera um círculo vicioso e pode se alastrar para a feira e eu não sei até que ponto isso já está acontecendo, mas se comenta, é um problema...”¹¹⁸.

Estes fiscais formam diferentes grupos e os expositores podem ser visitados por mais de um segurança no mesmo dia. Caso o artista, por exemplo, dissesse que já havia pago, o fiscal, sem exitar, argumentava que o recebedor não fazia parte do seu grupo, então o expositor teria que pagar novamente.

Como eles eram os próprios fiscais da Prefeitura, não podiam ser desautorizados: seria conveniente o expositor manter a política da “boa vizinhança”, uma vez que o funcionário municipal teoricamente não só estava aos domingos, sábados e feriados, mas fazia parte do rapa. Ainda foi observado que depois do fiscal

¹¹⁸ Idem.

recolher a taxa diária, praticamente, desaparecia. Assim, o expositor continuaria com a segurança descoberta.

Paralelamente, visto a real ausência de proteção, os expositores contrataram um outro tipo de segurança informal: homens e mulheres experientes e que conheciam a República e os seus personagens. A tarefa resumia-se em afastar qualquer pessoa que representasse perigo: crianças, moradores de rua, drogados e pessoas prontas para levar os artigos sem pagar. Diante de uma circunstância parecida a ordem era: pegá-la e levá-la à polícia e/ou chamar imediatamente os policiais. ...

Em 1992, quando começamos a frequentar a praça, já percebemos a ação dos seguranças particulares e também certo desconforto por parte principalmente dos artistas com relação aos fiscais. Mas tudo ainda era nebuloso e confuso neste cenário, onde as relações sociais não são nenhum pouco transparentes.

Nas gestões seguintes, Paulo Maluf (1993-96) e Celso Pitta (1997-2000), o grupo de expositores na SEMAB deixou de existir e como nas administrações anteriores foi nomeado para o cargo de coordenador da Feira de Arte e Artesanato e da Feira de Artesanato um assessor de confiança do poder público municipal. Por inúmeras vezes tentamos fazer contato com este coordenador que está no cargo desde 93, uma vez que os candidatos do Partido Progressista Brasileiro foram eleitos consecutivamente, contudo em todas as nossas tentativas fomos informados de que ele estava de férias.

3.4 a) Os Filatelistas

Aos domingos, podemos encontrar no coração da praça da República um grupo de *negociantes de selos*, como definiu o Sr. Pedro Lanzoni. Aliás, a Feira de Arte e Artesanato tem sua origem marcada pela Filatelia. Hoje, umas das modalidades do evento.

Pela manhã, os expositores e/ou negociantes de selos armam suas bancas e dispõem os álbuns recheados com preciosidades artisticamente coloridas e de todas as partes do mundo. As pinças, instrumento indispensável para um legítimo filatelista - colecionador e especialista em selos - são colocadas estrategicamente sobre as mesas. E dezenas de envelopes embalados em plásticos transparentes trazem selos de diferentes países e são pendurados nas extremidades das bancas. Ao mesmo tempo que chamam a atenção do visitante, delimitam o espaço de cada negociante.

Pedro Lanzoni chegou ao Brasil em 1922. Veio de Bolonha na Itália com uma coleção de moedas italianas e também com selos de diversas nacionalidades.

“... sou o mais antigo e o mais velho, os da minha época morreram todos...” ¹¹⁹.

No Brasil, a partir de 1948, começou a dividir o trabalho entre a barbearia no bairro de Perdizes e as moedas na praça da República, no centro da cidade.

“... comecei brincando, vi que tinha uma banca vazia. Encostei e abri as moedas e comecei a vender...” ¹²⁰.

Na época, não havia nenhum outro expositor de moedas. Pedro Lanzoni foi o fundador da Numismática na República. Permaneceu com as moedas por dez anos, mas devido a dificuldade de encontrar espécies raras que valem muito dinheiro, pois segundo ele, *“... estão nas mãos dos ricos e não são vendidas nem em situação de crise ...”* ¹²¹, resolveu liquidar com as que ainda possuía, e, assim, mudar o artigo: passou a negociar selos, uma vez que esteve também colecionando desde a Itália.

Relatou que a República aos domingos de manhã, no final da década de 40, era um espaço de colecionadores e negociantes ligados à Sociedade Filatélica Paulista, no largo do Paissandú, e ao Clube

¹¹⁹ Extraído do depoimento de Pedro Lanzoni, 95 anos, expositor filatélico, em dezembro de 1994.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Idem.

Filatélico ¹²², à avenida São João. Era um ponto de encontro, fundamentalmente, para conversar e trocar idéias sobre coleções e filatelia. Destas instituições formavam-se comissões responsáveis pela organização dos expositores na praça.

A praça da República era o local ideal: localizada na região central da cidade e com um fluxo intenso de pessoas de todos os lugares. Além disso, estava próxima à Sociedade Filatélica Paulista e ao Clube Filatélico, e, principalmente, do Correio Central.

O Correio Central tem um setor específico para a Filatelia. Enquanto envia selos básicos e pequenos para as “filiais” nos bairros da cidade, os comemorativos, grandes e coloridos só são encontrados lá, o que o faz muito frequentado por colecionadores, e, principalmente, por negociantes de selos brasileiros.

Segundo o Sr. Pedro Lanzoni, o selo “... é mais comerciável, têm mais baratos e raros nas mãos do trabalhador e da classe média, e em momentos de crise, por exemplo, querem vender, mesmo os mais valiosos” ¹²³.

O selo tem uma vantagem de compra e venda com relação à moeda: existe a figura do “atacadista”, um profissional especializado em comprar grandes coleções que são desmontadas, retalhadas e vendidas para o negociante varejista, como por exemplo, os da praça da República. Com o atacadista é possível encontrar qualquer selo, de qualquer época e lugar. Apenas o comerciante tem acesso, pois o atacadista não faz negócio pequeno, só vende em quantidade. O verdadeiro colecionador só compra o que precisa, o que falta à sua coleção. Quando finaliza um “tema”, logo inicia outro.

Ao contrário do que o público leigo pensa, o selo novo, sem uso e sem carimbo, é mais caro e valioso. Entretanto, o selo usado e carimbado, só perde o seu valor monetário e não o valor para uma coleção. Há coleções só de selos novos e outras apenas de selos carimbados.

O expositor da praça da República, além dos selos, vende também álbuns/livros industrializados, especiais para um perfeito acondicionamento. E, ainda, produz envelopes temáticos e/ou sortidos, principalmente, com selos muito coloridos para um público mais curioso, não colecionador, a um preço acessível.

Estes envelopes, segundo os filatelistas, também estimulam o interesse de pessoas que desconhecem a área e são potencialmente futuros colecionadores. Os jovens adolescentes, principal alvo, sentem-se atraídos pelos envelopes que contêm selos grandes de cores vivas.

¹²² Segundo o Sr. Lanzoni, o Clube Filatélico deixou de existir há muito tempo.

¹²³ Extraído do depoimento de Pedro Lanzoni, expositor filatélico, em dezembro de 1994.

Para o Sr. José, colecionador de selos brasileiros, atualmente com a disponibilidade do fax e do computador, as pessoas estão escrevendo menos, assim há uma tendência dos correios passarem a emitir um número menor de selos. E além disso, *“... o selo puxa para dentro de casa, é um lado introspectivo, a juventude quer outra coisa ...”* ¹²⁴.

Já o Sr. Pedro Lanzoni frisa que o correio estragou a filatelia, além de emitir um número menor, deixou de fazer a propaganda necessária à divulgação, o que implica em menor demanda e, conseqüentemente, os selos são vendidos a um preço alto.

A maior parte dos filatelistas/negociantes da República divide o tempo entre uma atividade profissional durante a semana e a praça aos domingos pela manhã. Fora este período, não há qualquer ligação com aquele espaço público. Mesmo durante o evento, não há circulação deste público pela extensão da praça. O núcleo da filatelia funciona de forma singular. Os colecionadores/clientes têm um perfil muito próprio: são homens, geralmente, da terceira idade. Raramente aparece algum jovem.

Dona Zinda, esposa do Sr. Pedro Lanzoni, é a única mulher que encontramos entre os filatelistas ¹²⁵. Aos domingos, vai à praça para ajudar o marido. E, mesmo assim, disse que só vende os envelopes que estão com os preços marcados. Apesar de acompanhar a rotina de um negociante de selos, disse entender pouco do assunto.

A praça para ela tem uma outra função: o lazer. É a única a deslocar-se do “triângulo da filatelia” para outros pontos da Feira de Arte e Artesanato.

Ao contrário de Dona Zinda, Sr. Pedro disse que sempre gostou de ficar na banca, não anda pela praça e não conhece os outros expositores, mas afirma que:

“... acho a praça bonita, é distração para o povo inteiro, é um divertimento...” ¹²⁶.

Apesar da sua postura bastante concentrada, revela conhecer certas regras de sociabilidade. Quando foi perguntado sobre o aumento da violência na praça, logo afirmou:

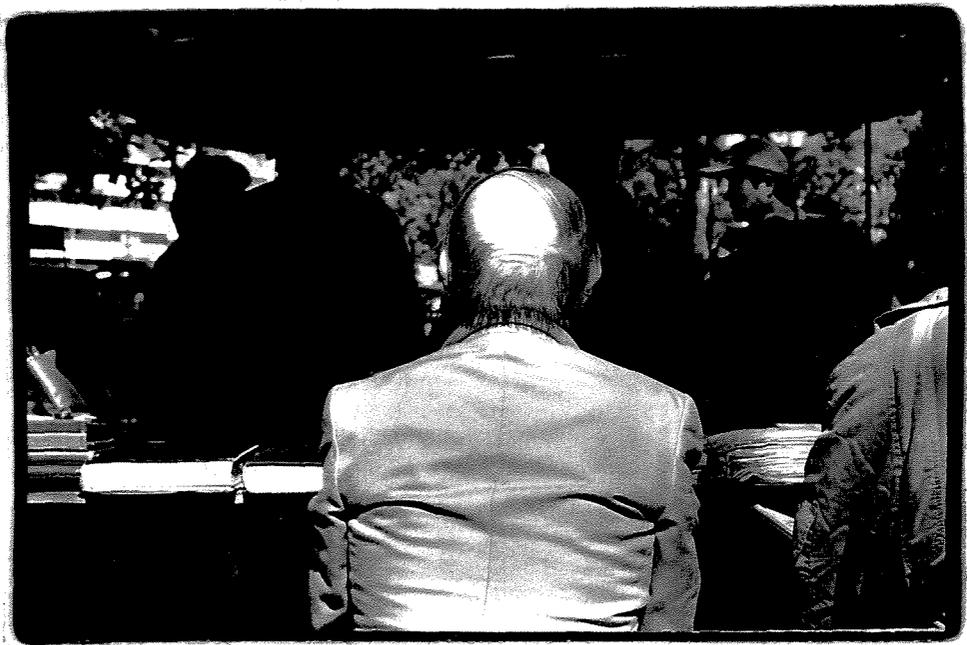
¹²⁴ Extraído do depoimento de José, filatelista, em março de 1995.

¹²⁵ Dona Zinda Lanzoni, 70 anos aproximadamente, dona-de-casa, recebeu-nos em sua residência em dezembro de 1994, na zona norte de São Paulo, para conversármos e entrevistármos o Sr. Pedro Lanzoni, já que a estada na praça é sempre rápida e tumultuada.

¹²⁶ Extraído do depoimento de Pedro Lanzoni, expositor filatélico, em dezembro de 1994.

“... sabia quando um ladrão chegava, não dizia vai embora porque você é ladrão, eu só o acompanhava com os olhos...” ¹²⁷.

¹²⁷ Idem.



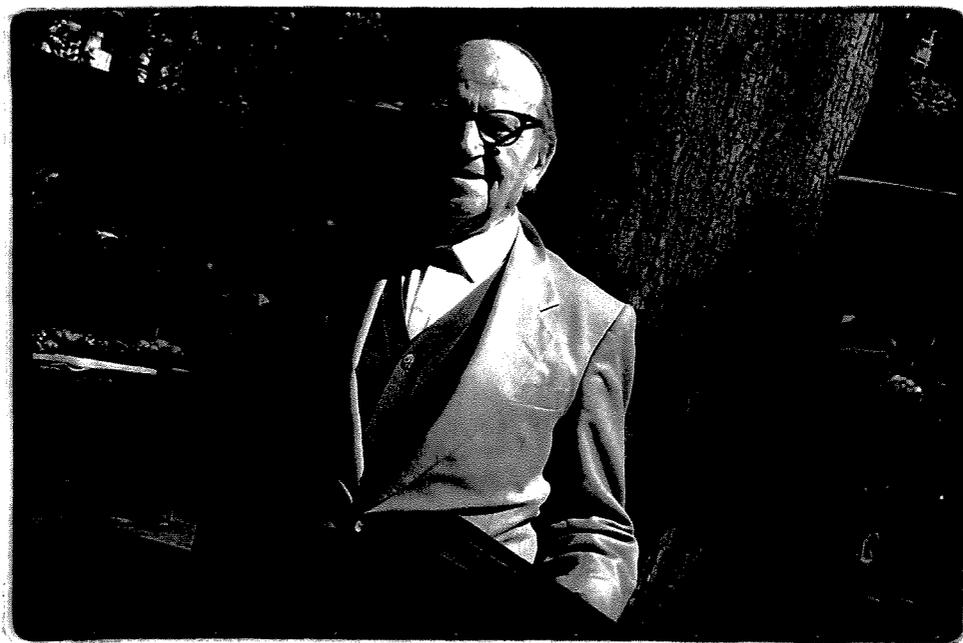












3.4 b) Os Expositores de Moedas

A Numismática é uma modalidade da Feira de Arte e Artesanato que está inserida na Filatelia. Apesar dos expositores de moedas não trabalharem com selos e vice-versa, a organização da feira os colocam juntos: a filatelia e a numismática. São comerciantes que se relacionam com colecionadores desses pequenos objetos.

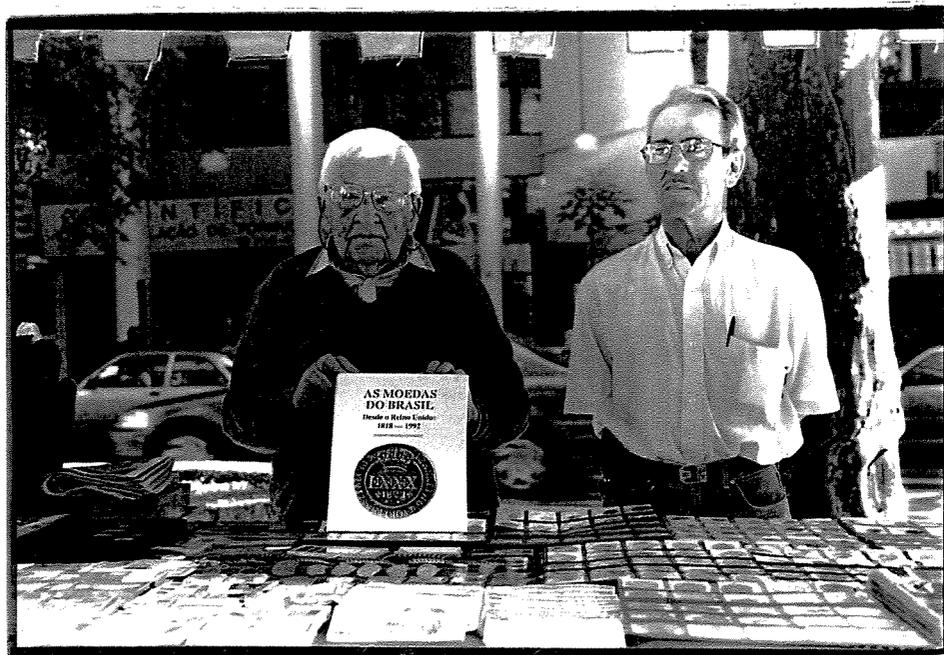
As bancas de moedas estão próximas aos selos, tanto no mapa da feira, quanto espacialmente aos domingos. Entretanto, o número de expositores da numismática é inexpressivo. Também, ao contrário dos colecionadores de selos, o público interessado em moedas que frequenta a República é pequeno.

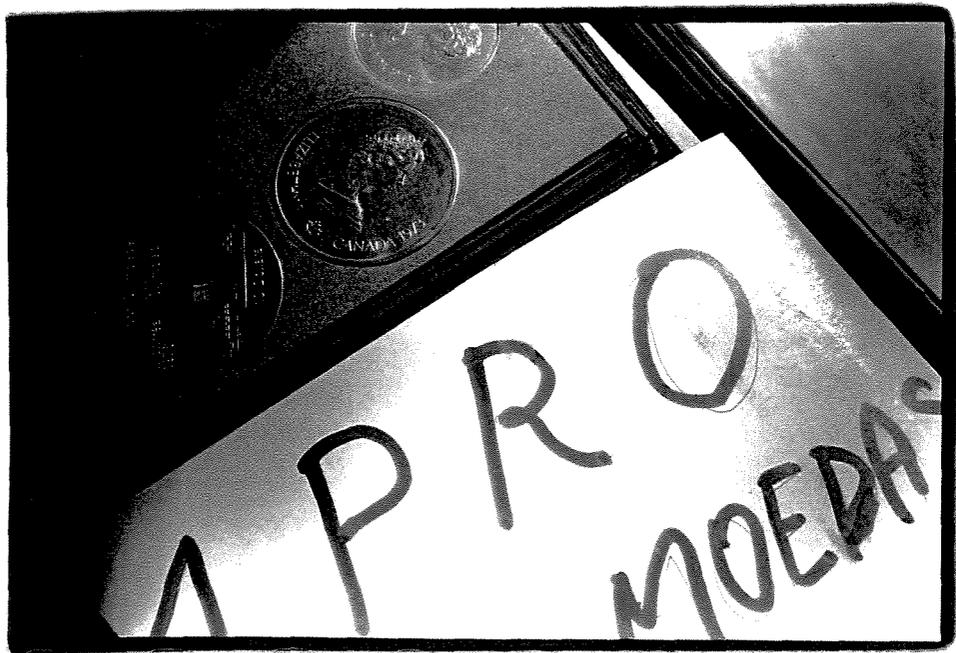
Anteriormente, o Sr. Pedro Lanzoni, ex-expositor de moedas, revelou as dificuldades em trabalhar com o artigo. Assim, migrou para os selos.

Originalmente, a feira iniciou-se com os expositores de moedas. Ainda hoje, a praça é uma referência aos colecionadores, mas parece que o objeto passou a ser classificado como “antiguidade” e enquanto tal, há outras feiras mais específicas ao tema na cidade, tais como a da Bela Vista, do Museu de Arte de São Paulo/MASP e do Shopping Center Iguatemi aos domingos e a da Praça Benedito Calixto aos sábados.

Em nossa última visita à República encontramos o Sr. Eugênio Caffarelli, um ex-colecionador de moedas e estudioso do tema, que escreveu um livro específico sobre as moedas brasileiras. Atualmente, frequenta inúmeros locais para divulgar a obra.







3.4 c) Os Artesãos

Há uma infra-estrutura formada nas proximidades da praça da República que atende diretamente aos interesses dos expositores das feiras. São depósitos que guardam os produtos dos artesãos, principalmente, e as barracas/tendas dos demais. E ainda, conta com uma mão-de-obra geralmente formada por pessoas que vivem de fazer biscates na cidade. Às vezes, os próprios moradores da praça envolvem-se no trabalho anterior e posterior ao acontecimento do evento. Quando o expositor chega à praça, sua barraca já está montada e suas caixas e malas contendo os artigos que serão expostos também já estão lá. Resta-lhes apenas a disposição dos objetos. Quando termina a feira, acontece a operação contrária. Entre os expositores, os artesãos são os que mais utilizam esta infra-estrutura.

Ari e Clara são artesãos que pintam a fauna e flora brasileira sobre couro, essencialmente vendidos a estrangeiros que procuram por artesanato com temas tropicais. Chegaram à praça da República em 1968, onde desde então expõem estes panôs. Nesta época, riscavam o chão com tijolos para demarcar o espaço que seria ocupado com os artigos que produziam manualmente, pois não era permitido qualquer acessório industrializado na confecção do artesanato. Ainda hoje, apesar das dificuldades financeiras, preservam o processo manual e orgulham-se disto. Na contramão da tendência observada na República, onde os artesãos, em sua maioria, deixaram de produzir para revender artigos industrializados, Ari e Clara continuam com uma postura original ligada à filosofia de vida que os levaram à praça: o modo de ser e pensar “hippie”.

Apesar de terem marcado época entre os *hippies* da praça, não fazem parte do grupo que atualmente assim são reconhecidos.

Têm residência fixa na cidade, expõem aos sábados e domingos num lugar definido pela organização municipal da feira, atendem clientes nos hotéis e aceitam encomendas de proprietários de lojas que trabalham com artigos brasileiros da capital e de outras partes do país. Hoje são reconhecidos simplesmente por artesãos, apesar de preservarem “... a busca pela paz, harmonia e encontro...”¹²⁸, como frisou Ari.

O artesanato como uma categoria que compõe as Feiras de Arte e Artesanato e Artesanato não chega a formar exatamente um grupo coeso de artesãos, ao contrário, existem dois grupos distintos, quase que rivais. Um deles expõe artigos confeccionados manualmente, já o outro, expõe objetos industrializados que são disfarçados, sempre que a fiscalização da SEMAB aparece, com produtos manuais colocados

¹²⁸ Extraído do depoimento de Ari, artesão e expositor, em outubro de 1994.

sobre os outros na tentativa de escondê-los. No segundo tipo de produto cabe a denominação de “industriano”, uma soma entre indústria e artesanato, segundo os próprios expositores.

A consequência direta deste fato revela-se na rivalidade latente entre os artesãos. Os verdadeiros artesãos chamam os outros por vendedores e/ou comerciantes e os acusam de promoverem uma concorrência injusta, pois enquanto os primeiros levam algumas horas para manufaturarem os artigos, os segundos restringem-se a comprá-los, quase sempre em centros comerciais de São Paulo e revende-los na praça. O preço final do artesanato acaba superando o do objeto industrializado. Assim, o conflito instala-se.

Há quinze anos atrás, Castro começou a expor na praça, dividindo o tempo entre o departamento de *marketing* de uma empresa multinacional e o artesanato em resina durepoxi na República. No início, frisou a dificuldade em obter informações com os outros artesãos, pois assustava-os aparecendo com um uniforme de executivo: terno e gravata. Disse que estava “... *mais para polícia, do que para maluco...*”¹²⁹. Aos poucos, foi conquistando espaço e definindo o tema dos seus artigos: a capoeira.

Além de vender, por exemplo, berimbau, produzido manualmente por ele, trabalha na divulgação da arte da capoeira, essencialmente, com fotografias de mestres e dos movimentos do jogo, camisetas com desenhos da dança, pulseiras e fitas da Bahia.

Castro, também, diz sobre a concorrência entre o artesanato e a indústria. Segundo ele, os lojistas, atacadistas e comerciantes invadiram a República. E, ainda, passaram a ocupar os melhores pontos: suas barracas estão em espaços de maior movimento, quase sempre no calçadão que liga a avenida Ipiranga e a rua Pedro Américo. Há um “zonzunzum” de que estes lugares são vendidos por um valor alto e que alguns expositores são privilegiados.

Nesta situação, o artesão é praticamente incentivado a parar de produzir. Uma das alternativas colocadas é a aquisição de artesanato em outras cidades para revendê-lo na praça. Há expositores que produzem em quantidade, mas que não negociam diretamente com o cliente. Então, alguns entram nesta lacuna, o que faz da praça um “centro atacadista de artesanato”, principalmente, aos domingos.

Muitos estrangeiros também compram e até encomendam determinados objetos manuais para venderem na Europa durante o verão. E há um movimento contrário: indianos, peruanos, africanos trazem artigos específicos de suas culturas. São roupas, tecidos, colares de sândalo e prata, entre outros, encontrados na República. Não chega a ser um problema, mas o preço final do artesanato local acaba sendo muito menor do que o desejado pelos expositores, pois a concorrência cresce.

¹²⁹ Extraído do depoimento de Castro, artesão e expositor, em abril de 1997.

Para Abdul, não interessa ao poder público, particularmente à Prefeitura da cidade, divulgar a República enquanto um polo artesanal e cultural, um espaço onde promove-se cultura, pois os expositores não pagam nenhum tipo de imposto, nem sobre os artigos vendidos e nem por ocuparem a praça, um local que, aos poucos, tem despertado cobiça, principalmente, por parte dos empresários do centro paulistano que reconhecem o lugar como um excelente ponto comercial. Há ruídos de que franquidores de *fast food*, tais como, *Bob's* e *McDonald's*, apresentaram propostas para abrirem lojas no interior da praça.

Abdul, negro, rastafari e expositor, coloca-se contrário aos interesses exclusivamente privados. Na República, apresenta um diferencial entre os artesãos: além do trabalho comercial reservado ao lado externo à sua tenda, onde coloca os seus objetos, demarcando a relação formal, distante e fria entre ele - vendedor, e o consumidor -, há um lado cultural realizado no interior da banca. Curiosos e simpatizantes do mundo afro-árabe, do islamismo e da cultura rastafari trocam informações, idéias, discutem e, principalmente, ouvem atentamente as experiências e histórias relatadas por Abdul, que viveu por longos quatro anos no norte da África, inclusive na Etiópia, onde esteve por mais tempo.

Assim, a tenda "A Chancelaria de Música" batizada por Abdul oferece não só canções africanas e árabes que são regravadas em fitas cassetes a partir de "compact discs" originais da África, dificilmente encontrados no Brasil, e artigos rastafaris, mas também um "bom papo cultural", capaz de formar um grupo que dirige-se a praça, exclusivamente, para conversar. É comum encontrar muitas pessoas atrás da tenda que foi transformada casualmente num ponto de encontro.

Amizades e inimizadas são produzidas a partir das discussões, às vezes, polêmicas entre os frequentadores assíduos da tenda do Abdul, responsável por inserir doses picantes nos diálogos e fazer afirmações nem sempre facilmente digeridas.

Abdul que define-se como um "dread man" com os seus "dread locks" ¹³⁰ não poupa os negros de críticas, apesar de serem os principais frequentadores da "A Chancelaria de Música". Para ele, o adolescente negro identifica-se com aquilo que é jogado na mídia, há uma certa conformidade cultural e uma vida ideal que reside na periferia das cidades.

"A periferia ensina a fumar e beber. Ensina a usar o Carnaval como forma de expressão popular. Ensina a usar a nudez como adereço. Ensina que o homem negro não é negro é mulato. Ensina que a mulher negra

¹³⁰ *Dread man* e *dread looks* são expressões que não constam oficialmente da língua inglesa. São possivelmente adaptações usadas no cotidiano da "cultura rastafari". *Dread man*, conforme disse Abdul, significa um homem rastafari e *dread looks* o cabelo que nunca é cortado.

*não é negra é crioula. E pra mim isso não é cultura*¹³¹, segundo Abdul numa tentativa de definir a cultura a partir de uma perspectiva ideológica rastafari.

Como “A Chancelaria de Música” não tem lugar fixo na República, Abdul coloca o som num volume audível para que seja localizada sem dificuldades, principalmente, aos sábados e domingos, quando a praça reúne um número maior de expositores e visitantes.

Jairo e Lene é um outro casal de artesãos que participa da Feira de Artesanato. São os proprietários da marca artesanal “Afrolene”, roupas em tecidos coloridos e motivos africanos, idealizada inicialmente para um segmento específico.

De Recife, Jairo chegou à praça para expor a técnica de macramé, roupas tecidas em nó muito procuradas por artistas ligados à música, ao teatro e moda, no início dos anos 80. Em São Paulo, Lene trouxe a proposta de produzir para o público negro já que participava do movimento negro, na tentativa de suprir a carência de artigos de vestuário no mercado, e também oferecer um bom preço, visto o baixo poder aquisitivo dos consumidores.

Desde Pernambuco, Jairo já tinha informações sobre a feira da República, mas em suas primeiras investidas, não animou-se muito, pois o artesanato no local já apresentava sinais de descaracterização e, conseqüente, decadência. Além disso, existia a preocupação em manter os clientes da classe artística, que manifestavam o desejo de exclusividade das roupas em macramé. Desta forma, a exposição na praça mostrava-se mais como um empecilho, do que uma real possibilidade de tomar a técnica manual conhecida e procurada. Assim, o que o levou a expor e participar, não foi a motivação, nem a crença no evento, mas a necessidade e dificuldade financeira.

Do macramé em vestidos e acessórios, atualmente só restaram os turbantes, que são levados somente aos domingos, enquanto nos outros dias, as roupas de Leni são exibidas em toda a extensão da barraca. A pequena confecção Afrolene atende hoje a todos: brancos e negros compram as roupas com estampas coloridas, cortadas e costuradas em máquinas caseiras. Sendo que o artigo mais vendido é uma espécie de boina em estilo africano.

É possível encontrá-los nas duas feiras. Ambos fizeram os testes que permitem expor na República. Daí, as duas credenciais: uma somente vista aos domingos e a outra nos demais dias.

Basicamente, os expositores dividem-se em: o “**maluco da antiga**”, aquele artesão que está na praça quase desde a origem da Feira; o próprio “**expositor de artesanato**” que através de uma técnica

¹³¹ Extraído do depoimento de Abdul, expositor, em agosto de 1994.

manual desenvolve com estilo um artigo; o “**atravessador**” que é praticamente o revendedor que pode abastecer-se na rua 25 de março e/ou trazer objetos típicos do Peru, e/ou artigos eletrônicos comprados no Paraguai. E, ainda, genericamente, os “**hippies**” também expositores, mas com uma outra “performance”.

Apesar dos problemas, Castro afirma que entre a empresa onde trabalhou e a praça “... *prefiro agora, pois estou fora do sistema, não tenho que dar satisfação à ninguém ...*”¹³².

Na República não há mais espaço físico para nenhum tipo de expositor, seja, artesãos, camelôs, marreteiros e ambulantes. Toda a extensão da praça já está ocupada, mas sempre há alguém aventurando-se naquela aparente confusão visual e sonora. Apesar da obrigatoriedade do porte da licença oficial para estar lá, parece sempre existir uma alternativa, o que leva os “aventureiros” a tentarem a sorte na praça frente a constante crise econômica brasileira. A cada dia um novo expositor aparece.

Segundo Abdul, é impossível ser imparcial. Para ele a República é um lugar seguro e perigoso ao mesmo tempo. Seguro porque apesar da forte concorrência, o expositor sempre consegue vender algo, obter algum lucro, mesmo que diga o contrário; e perigoso, porque é um ponto de comercialização de drogas, de usuários que tendem a ser violentos e de uma polícia que coíbi o direito do cidadão.

A droga é um assunto oculto. Poucos expositores falam espontaneamente sobre o problema. Mas todos sabem que a República é um foco de venda e consumo de crack, a droga do momento, e de vendedores também. Antes era a rua Guaianazes e a rua do Triunfo, também no centro da cidade, mas a polícia parece ter agido ostensivamente levando a mudar-se para a praça.

O comércio e o uso do crack concentra-se em uma das alamedas, e também nos jardins. Todos sabem onde encontrá-los, mas evita-se comentários acerca da droga e dos usuários: parece reinar um silêncio comum, principalmente, entre os frequentadores assíduos.

Entretanto, é possível ver pré-adolescentes, jovens e adultos “cachimbando”¹³³ em plena luz do dia. O crack proporciona “uma viagem rápida”, uma euforia com duração marcada: entre cinco a dez minutos. Depois vem uma profunda depressão e a necessidade de fumar mais, como contou-nos um viciado.

Compra-se por cinco, dez, cinquenta reais. O tamanho determina o preço, pois quanto maior for a pedra, maior o número de “viagens” que o usuário poderá fazer.

Segundo Castro, a indiferença da polícia com relação ao crack consiste em: primeiro, não há integração social possível destas pessoas *já que perderam parte dos neurônios*, não há nenhum programa de desintoxicação gratuito, a cadeia e o distrito não tem o que fazer com elas; e, segundo, há interesse por parte

¹³² Extraído do depoimento de Castro, artesão e expositor, em abril de 1997.

¹³³ Cachimbar e pipar têm o mesmo significado na linguagem da “rua”: é o ato de fumar crack.

da Prefeitura em terminar com as Feiras de Arte e Artesanato e Artesanato, então, as drogas no local acabam contribuindo para este fim. Os policiais fazem “vista grossa”. E há quem acredite que alguns deles estão envolvidos, são coniventes e recebem alguma porcentagem do comércio do crack.

Segundo Ari, o artesão vive do turista, um cliente em potencial, que busca objetos novos e criativos. Se a praça deixa de oferecer estes artigos, o turista também deixa de frequentá-la.

A praça da República tomou-se conhecida no cenário nacional e internacional exatamente por abrigar este evento: A Feira de Arte e Artesanato, que promove, de certa forma, a cultura popular. Ao mesmo tempo que mostra cultura, também é um palco a céu aberto onde o cidadão comum pode ver, dizer, conhecer, exhibir-se, enfim, expressar-se, mesmo sendo como um simples consumidor.

Nesta perspectiva, o turista também faz parte da cena, do teatro ao ar livre construído à cada domingo. Entretanto, o estrangeiro de dentro e de fora do país está, cada vez mais, deixando de visitar a praça. Entre as razões por nós ouvidas destacam-se: a descaracterização da feira que vem sendo ocupada por artigos encontrados em qualquer zona comercial; e a violência caracterizada, principalmente, por assaltos e roubos, publicados posteriormente, e até televisionados, pela mídia.

Acredita-se que há um grupo organizado para roubar os estrangeiros. Fala-se em uma “máfia chilena” que age no Aeroporto Internacional de Cumbica em Guarulhos, cidade da Grande São Paulo, e na praça da República. Uma parte atua no aeroporto, principalmente, observando os movimentos do turista: se este troca dinheiro e/ou dirige-se à praça, onde há um ponto de ônibus executivo e de viagem, embarque e desembarque, com destino ao aeroporto, logo comunica-se com os outros que permanecem na região central. Assim, há uma grande probabilidade do estrangeiro ser abordado quando da chegada no centro de São Paulo.

O *gringo*, como é chamado o turista do exterior, é a principal vítima dos roubos que ocorrem naquela região, onde há grande concentração de hotéis. É também conhecido por “discuidista”, aquele que deixa a mala em um lugar e dirige-se a outro para pedir informação. Em poucos segundos, a bagagem desaparece.

Parece que este grupo, “máfia chilena”, atua em pontos turísticos da cidade: avenida Paulista, Parque do Ibirapuera, Instituto Butantã, por exemplo. Observam de longe e como falam espanhol e, às vezes, inglês, passam por turistas, o que desvia a atenção da polícia. Segundo um artesão, este grupo tomou o espaço dos batedores de carteiras, que se não deixaram de existir totalmente, tem seu número hoje muito reduzido em relação ao passado.

Ao estrangeiro cabe informar-se acerca da realidade presente na praça. Quando hospedar-se nos hotéis da região central encontrará panfletos que o alertam quanto à violência, aos marginais, aos desocupados e crianças de rua que estão na República. Segundo Ari, a praça passou de “... *cartão postal internacional para postal negativo...*”¹³⁴ da cidade de São Paulo. Um lugar onde se produz um tipo de violência institucionalizada. Se por um lado, há assaltos e roubos realizados por “ladrões profissionais”, como foi documentado pela TV Cultura, por outro, a violência é produzida por agentes formados e contratados para prestar e garantir segurança à comunidade: a polícia.

Os “malucos beleza”, como eram chamados os expositores da República nos anos 70, já sofriam com a repressão policial que era justificada quase sempre pela suspeita por porte de drogas.

Não é novo na sociedade brasileira que os policiais não exerçam um papel que de fato garanta a segurança. Muitas vezes, a presença desses agentes proporciona mais o sentimento de medo do que de alívio e tranquilidade. E a praça não está livre de certo “abuso de poder”. É quase comum ver crianças de rua serem interrogadas e surradas em público. Os *hippies* também são vítimas de apreensões indevidas. Os desocupados em geral também são indagados. E não faz muito tempo que “andar pela cidade” deixou de ser crime.

Nós mesmos fomos questionados: um policial acompanhado por outro que trazia um cachorro pastor alemão faziam, segundo eles, um tipo de policiamento ostensivo na praça, e perguntou-nos o motivo da nossa presença no local. Dissemos que fazíamos pesquisa. Então eles quiseram ver os nossos documentos e enfaticamente colocaram a necessidade de nós portarmos uma carta da universidade mencionando o trabalho.

Algum tempo depois, quando estávamos acompanhados por uma ex-moradora de rua, pudemos observar de longe o mesmo policial. Daí perguntamos se ela o conhecia e então foi revelado que ele era “amigo” das crianças que vivem nas ruas e de pessoas que fazem pequenos furtos na cidade. Estas pessoas recebiam certa proteção desde que repartissem com ele “os ganhos do dia”. Quando eram pegos publicamente roubando, o policial simulava uma prisão, mas não os levava para o distrito policial e sim para outro lugar para que pudessem fazer a divisão, do dinheiro ou dos artigos roubados.

Além da ausência de segurança e do abuso de poder por parte da Polícia Militar, há visivelmente um total descuido do órgão municipal responsável pela limpeza deste espaço público. A praça além de ser ocupada por frequentadores assíduos, seja os artesãos, os moradores de rua, os funcionários da Secretaria Estadual da Educação, entre outros, é marcadamente um lugar de passagem, e enquanto tal, produz um

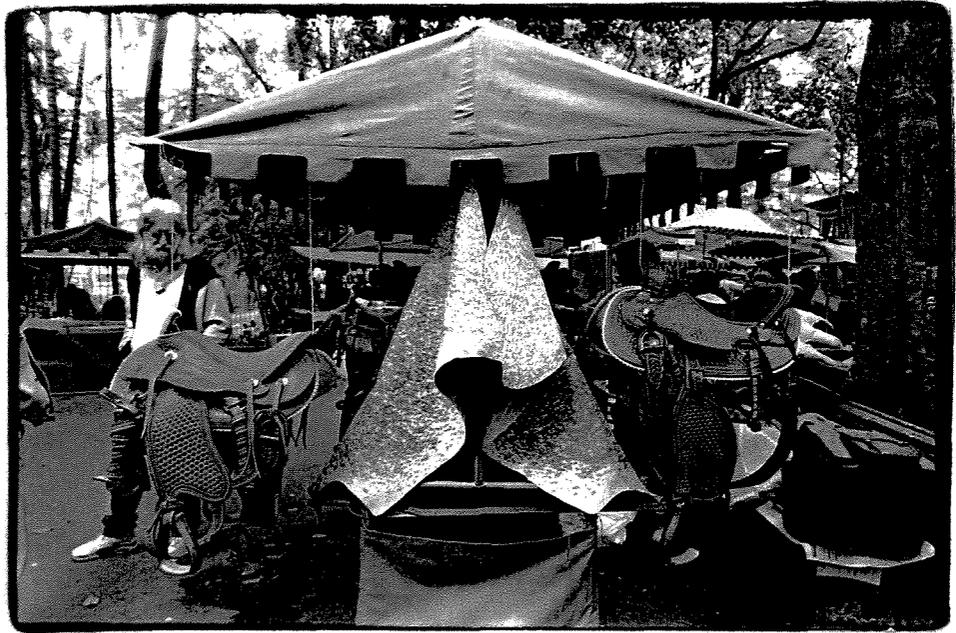
¹³⁴ Extraído do depoimento de Ari, artesão e expositor, em outubro de 1994.

volume de lixo considerável. O material reciclável é coletado, mas o outro, não reciclável, é visto por toda extensão da República. Não há cestos, não há varredores suficientes e o recolhimento do entulho segue uma rotina convencional e ineficiente.

A visão da praça da República num final de domingo é desanimadora. Além do lixo, os sanitários públicos, quando estão abertos, também não são suficientes. Os moradores da praça acabam não tendo outra alternativa além de utilizarem os jardins e alamedas, principalmente, à noite, para poderem satisfazer suas necessidades fisiológicas. O odor inspirado em certas áreas da praça é quase insuportável.

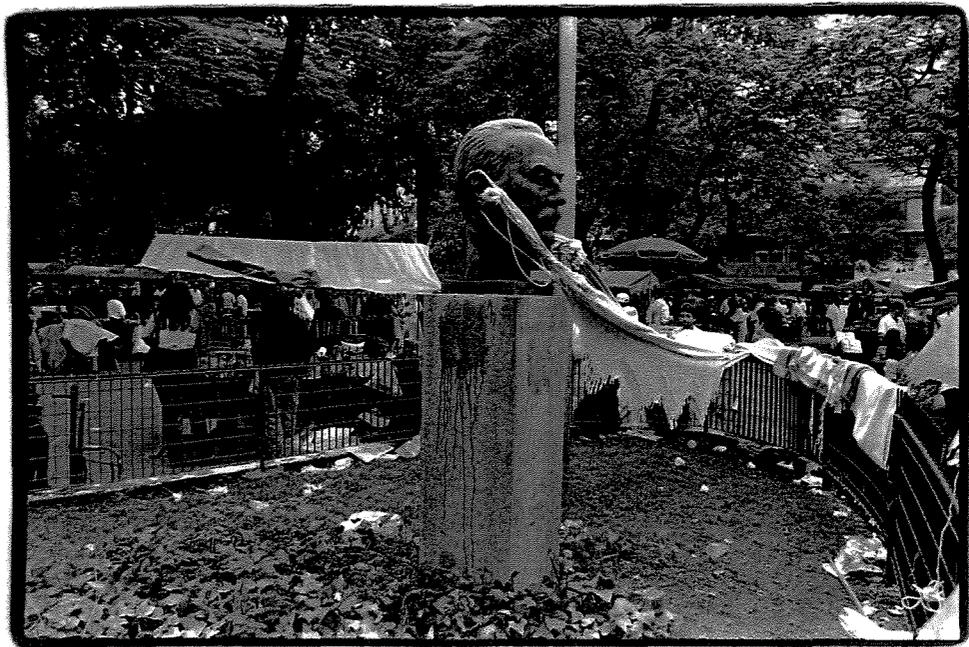
Enfim, o “industrialato”, as drogas, a violência e a própria estrutura da praça são fatores negativos que contribuem para tornar a República menos frequentada pelos cidadãos.

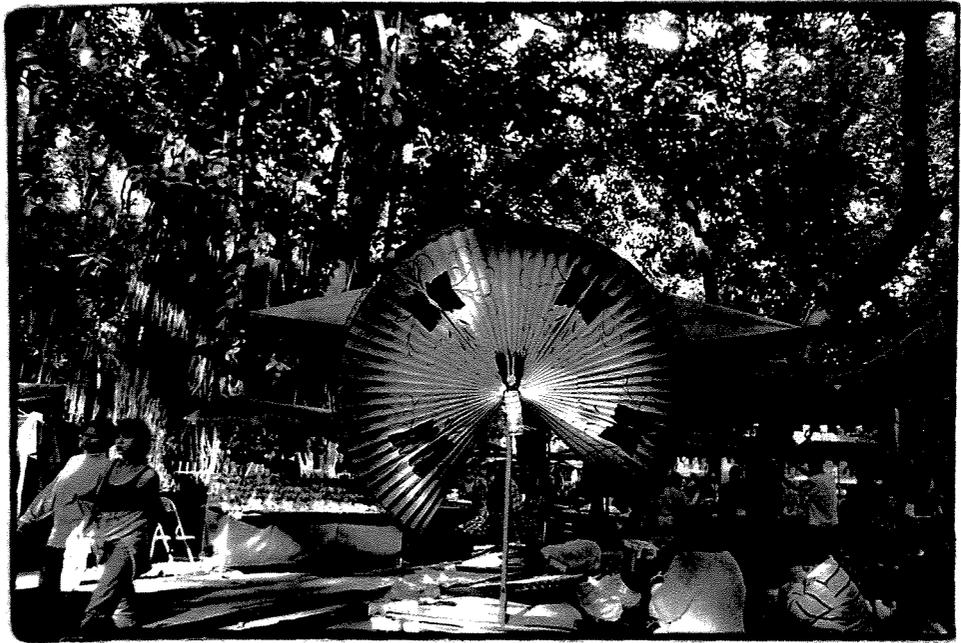


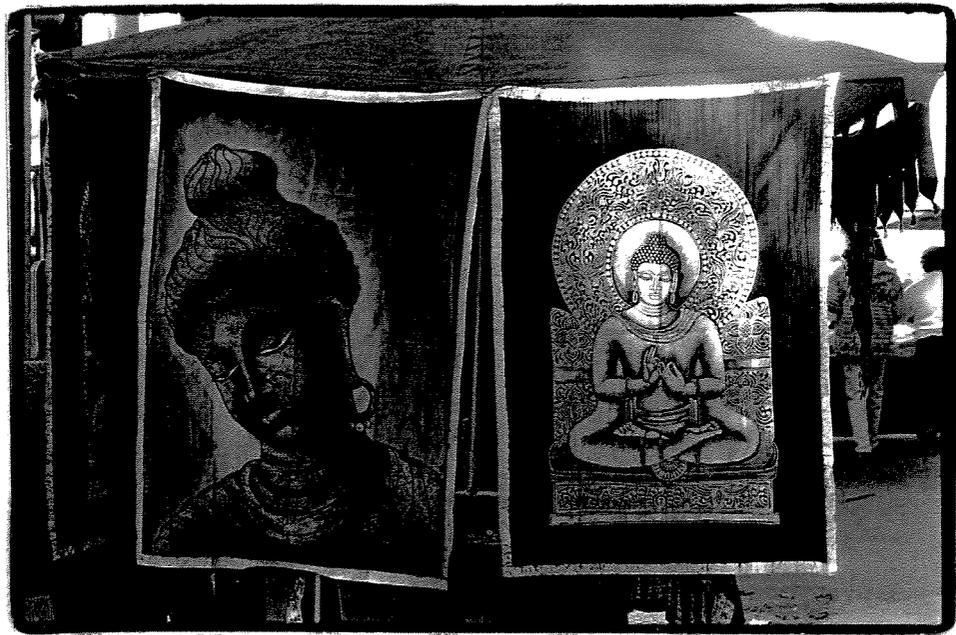










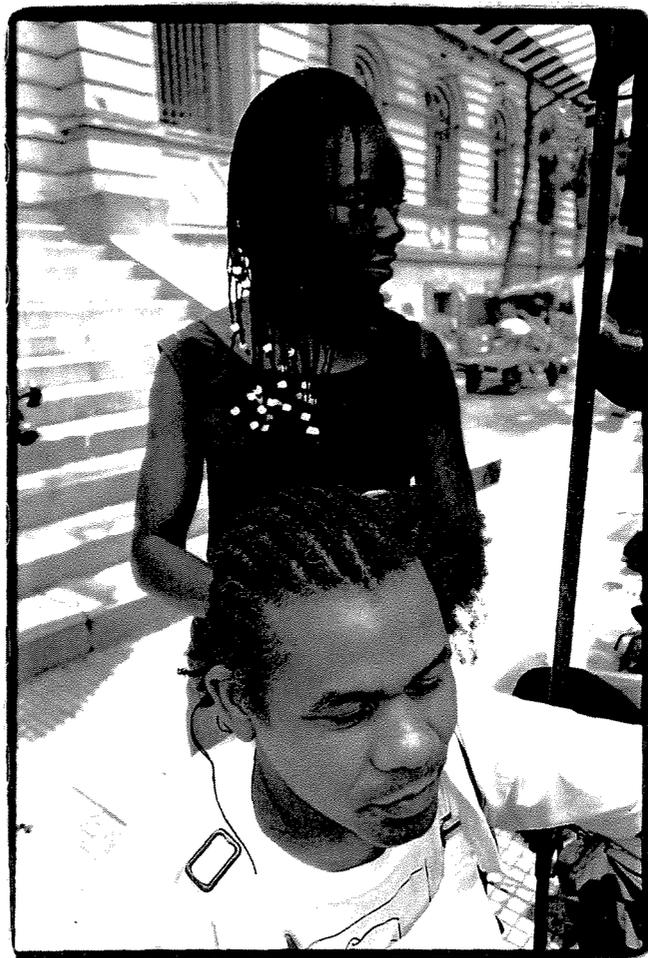




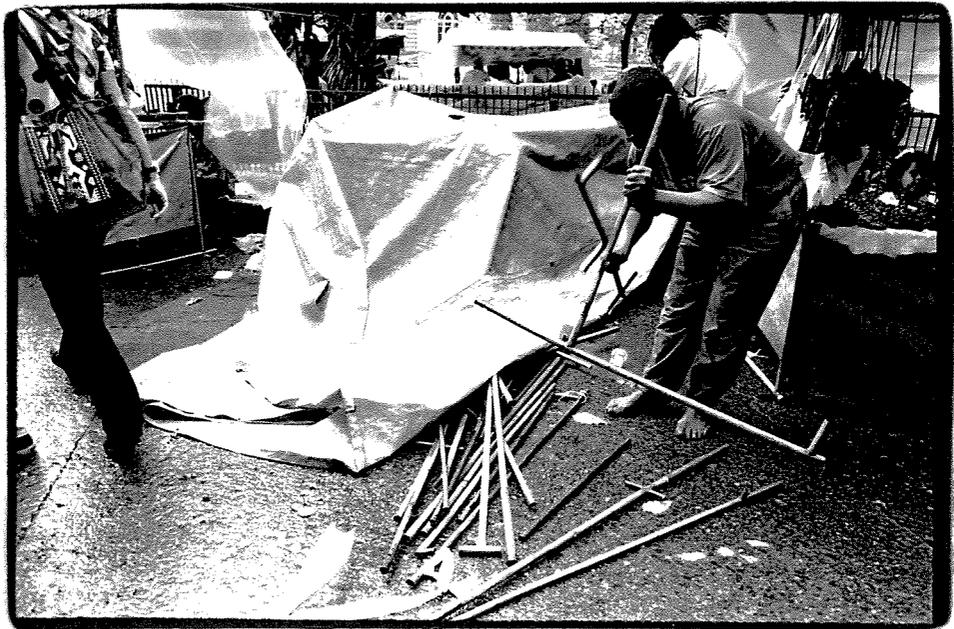


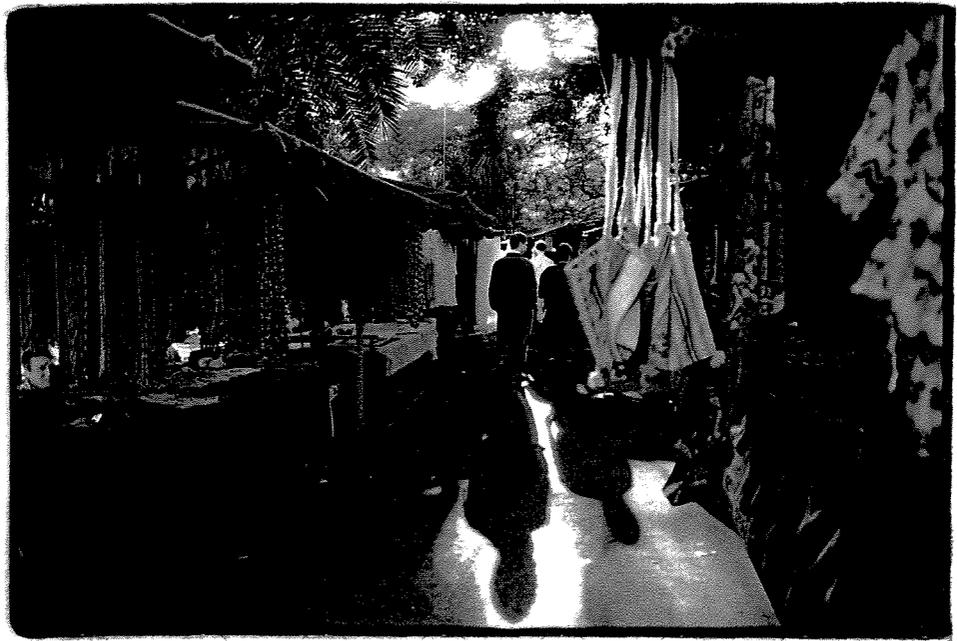














3.4 d) Livros e Discos

O “Xangô de Baker Street” de Jô Soares pode ser encontrado entre livros técnicos de Direito Civil e Penal de autores juristas que fazem parte do universo da Advocacia. Sidney Sheldon, autor norte americano e *bestseller*, também pode estar perdido entre os dicionários Aurélio e o Português-Japonês Romanizado. As “bolachas”, os antigos discos em vinil, desde Ray Conniff, Genival Lacerda, Angela Maria, Nelson Gonçalves e Ivan Lins também estão na República. São os artigos dos expositores de livros, discos e cds, os mais modernos, que estão na rua vendendo por um preço abaixo das livrarias e lojas de música. Parecem ter um público formado e ocupam espaços na lateral do Edifício “Caetano de Campos” na avenida Ipiranga: um local de passagem, onde os transeuntes têm a oportunidade de adquirir a um preço menor do que o praticado pelo mercado convencional, artigos novos e/ou usados.

Não há oficialmente credencial para este tipo de artigo. Quando perguntamos, ninguém soube responder.





3.4 e) Os Hippies

A Feira de Arte e Artesanato por muito tempo foi chamada simplesmente por *Feira Hippie*. O fato deve-se ao final dos anos 60 quando a República foi tomada por jovens que negavam as convenções e instituições sociais estruturadas por um estado essencialmente autoritário. A praça pareceu representar um oásis natural onde podiam fazer os seus trabalhos manuais e ao mesmo tempo vendê-los aos cidadãos que já cruzavam o lugar para irem de um ponto a outro da cidade entre os centros novo e velho.

Ainda hoje, com roupas não usuais, cabelos longos e braços repletos por pulseiras e braceletes de metais, miçangas, sementes e couro, estes *hippies tropicais* continuam colocando-se contrários ao modo de vida estabelecido pela sociedade.

Luis Pesão está na “estrada”¹³⁵ vendendo bijuterias desde quando deixou Santo Amaro da Purificação na Bahia, onde nasceu e viveu até a adolescência.

*“... sai com a roupa do corpo, sem documentos. Não tinha a moral de pedir nada. Troquei o trabalho braçal por comida e dinheiro. Aí comprei alicate e miçanga e comecei a fazer artesanato...”*¹³⁶.

Parece que a história de vida da maioria dos *hippies* da República têm o mesmo enredo e trajetória: andar entre cidades, estados e até países, procurando formar, às vezes, “comunidades alternativas”. As poucas existentes no país que pregam a filosofia “Paz e Amor”, por exemplo, em Arembepe na Bahia, têm os centros urbanos como passagem e local de comprar matéria prima e arrumar alguma “grana”¹³⁷ para dar continuidade ao sonho de viver fora do sistema.

Luis Pesão percorreu todo o país, parte da América do Sul e Central, e quando esteve nas ilhas caribenhas foi deportado por não ter passaporte. Segundo ele, foi um tempo em que não queria nenhum vínculo, mas “... amadureceu...”¹³⁸ e hoje possui todos os documentos, e não deixa de levar o código penal brasileiro: uma forma de defender-se de qualquer situação arbitrária que possa acontecer, pois “... não gosta de dar mole...”¹³⁹.

¹³⁵ Na linguagem *hippie*, segundo os expositores da República, significa viajando.

¹³⁶ Extraído do depoimento de Luis Pesão, artesão, em agosto de 1996.

¹³⁷ Vocabulário popular que define dinheiro.

¹³⁸ Extraído do depoimento de Luis Pesão, artesão, em agosto de 1996.

¹³⁹ Idem.

Já havia estado na República nos anos 80. Afirmou que “os malucos” tinham uma outra consciência, não havia tanta “camelagem” e existia mais artesanato. Atualmente, segundo Luís Pesão, há pouco artesão.

Entre os expositores da República, os *hippies* não formam exatamente uma categoria. Somam-se aos artesãos, mas com o diferencial de não precisarem de licenças, provisórias e/ou credenciais para exporem no chão e/ou muretas. Também não é exigido qualquer barraca ou forma padronizada de exposição. Há um espaço reservado para estas pessoas que estão em constante circulação e têm a praça exclusivamente como passagem quando estão na cidade. Às vezes, alguns ficam por mais tempo, mas não significa uma permanência definitiva. O lugar é bastante concorrido, fazendo com que muitos durmam no local para garantir a exposição no dia seguinte.

A rotatividade destes *hippies* impede qualquer controle de quem entra ou sai da praça. E a intenção, como frisou a organização municipal da feira, não é exatamente controlá-los, mas saber quem são e quais os artigos que produzem.

Castro que afirma que nunca existiu *hippie* no Brasil divide este tipo de expositor em: o **maluco** que expõe no chão, às vezes, num tripé pequeno; o **micróbio** que anda com cinco ou seis pulseirinhas e colares nas mãos e quando consegue ganhar algum dinheiro vai gastá-lo num bar próximo; e, a **bactéria** ou o **fafozeiro** que não é exatamente um artesão, mas por estar no meio dos outros acaba sendo identificado como, sempre sujo e bêbado, dome na rua, usa drogas e, especialmente, pede dinheiro, pede moedinhas: tem cinquenta centavos?

O *hippie* da praça também é conhecido por **maloqueiro**, aquele que não tem nenhum vínculo empregatício, aquele que faz artesanato com metais e resina durepoxi, aquele que viaja no verão para o litoral, período de turistas, com a expectativa de fazer dinheiro para viver melhor por um algum tempo.

No passado, o maloqueiro dirigia-se à uma rodovia e pegava carona. Hoje, dirige-se à rodoviária e compra a passagem: a criminalidade e a violência tomaram a carona proibida.

As praças geralmente são um atrativo em qualquer cidade, mas a República, como afirmaram alguns malucos, é um campo de batalha. A alameda onde há o consumo de crack, chamado por vírus pelos rastafaris, que apenas fumam maconha, é conhecido - como já foi colocado -, por corredor da morte.

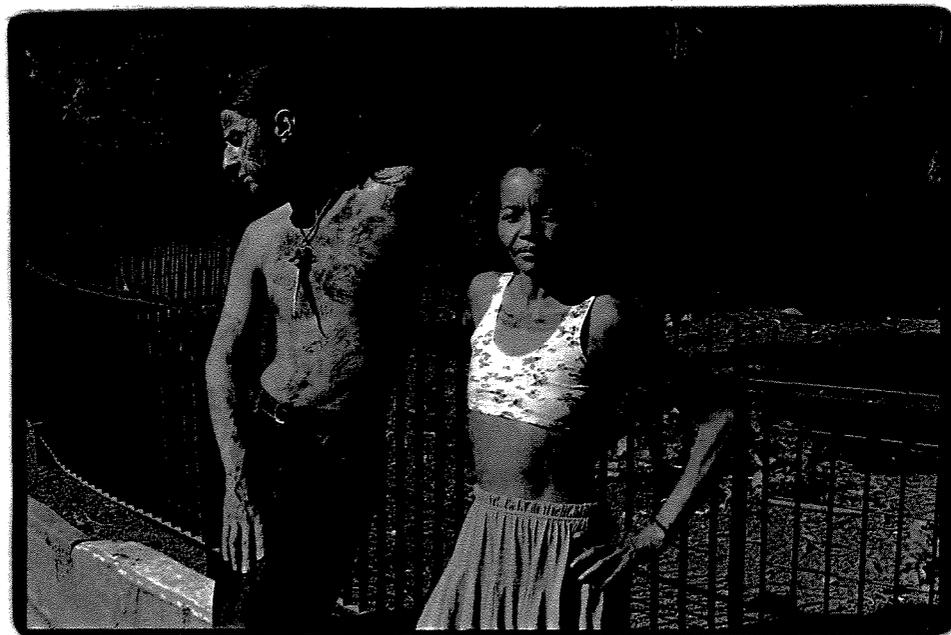
Ave Saba, expositor, ao contrário dos demais, fuma crack e faz questão de não esconder a sua opção: “... quando bebo água, o líquido percorre vários lugares, pois a droga acabou com o meu corpo. Não vou fazer nada porque já tenho cinquenta anos e apenas restam alguns anos de vida...”¹⁴⁰.

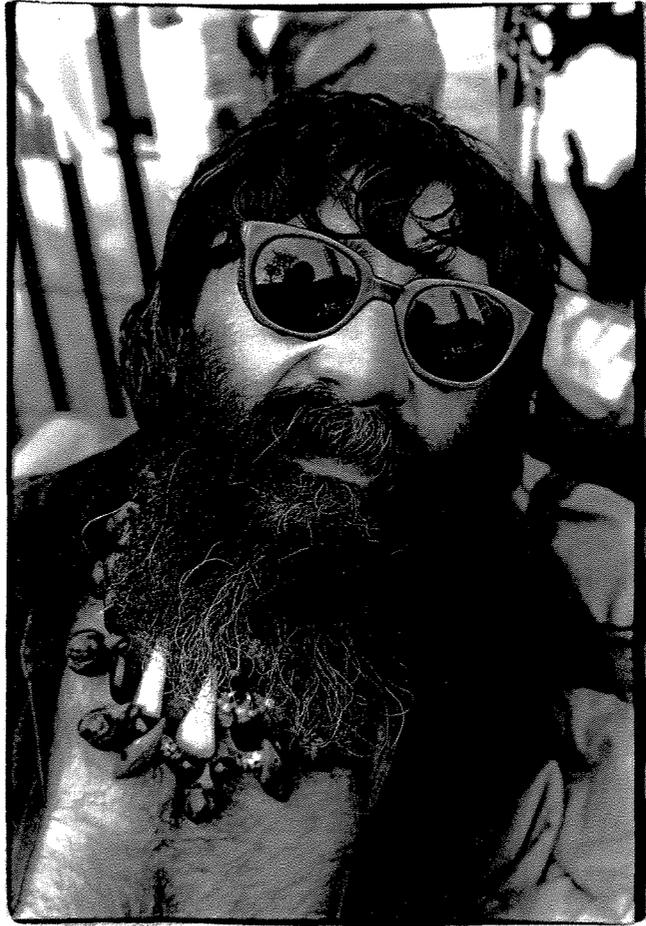
Alguns maloqueiros são confundidos com traficantes, mas há uma distância considerável entre usar e vender. Os que apenas usam algum tipo de droga acabam, de certa forma, sofrendo discriminação. Às vezes, recebem alguma oferta para fazer um “avião”: levar a droga para algum ponto ou alguém. Se são pegos são levados diretamente para o “quadrado”¹⁴¹. Os que vendem impõe regras e o silêncio toma-se imperativo.

Apesar da República apresentar este cenário, ainda é uma referência para quem aprecia o artesanato produzido seja pelos *hippies*, malucos e/ou maloqueiros. Segundo Ari, artesão, a *Feira Hippie* representa uma alternativa de lazer e exposição na praça. E sempre haverá espaço para interagir com estas pessoas, discriminadas ou não, que estão abertas ao diálogo e que adoram relatar as suas aventuras degustadas com forte sabor de heroísmo por terras pouco conhecidas.

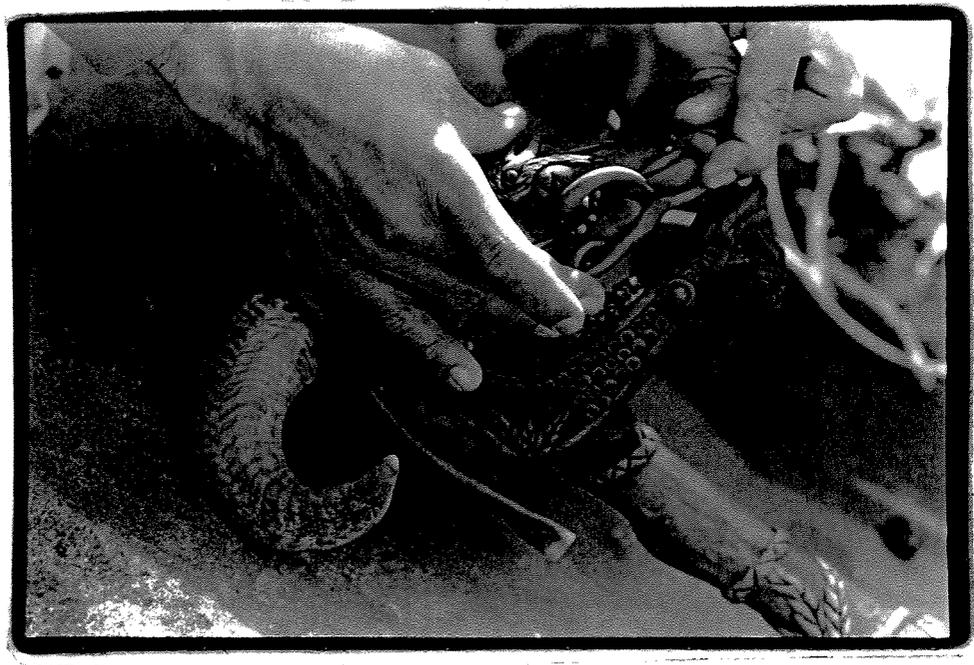
¹⁴⁰ Extraído das conversas informais com Ave Saba, artesão e expositor, em diversos momentos da pesquisa.

¹⁴¹ Na linguagem *hippie* significa prisão.

















3.4 f) Os Artistas

Para M'Anna, pintora, uma verdadeira Feira de Arte faz-se sozinha, isto é, os "artistas" devem sentir interesse em participar depois que conhecerem o lugar e os expositores. A partir deste contato inicial, podem procurar as vias legais para mostrar os seus trabalhos. Tudo de forma bastante espontânea. Assim, segundo a artista, a feira foi estruturando-se e redefinindo-se no tempo e no espaço. Frisa que não deve nascer de uma idéia preconcebida, mas de diferentes tendências capazes de formar um leque versátil e diverso num real "espaço de arte".

Foi desta forma que M'Anna saiu de São Caetano do Sul, sua cidade, e passou a frequentar a praça da República aos domingos, quando os artistas expõem, principalmente, telas e esculturas. A pintora já dedicava-se aos retratos à óleo muito antes de estar na praça. Mas, lá pode de fato ter contato com um tipo específico de público: entendedores de arte, principalmente, estrangeiros que frequentam a praça a procura de algo "novo", "diferente" e "popular". Além de, como salientou, levar sua "arte" para a rua, para as pessoas.

Inicialmente, sem lugar definido no espaço da República, aos domingos expunha as suas telas. Ao mesmo tempo, tentava pintar ali mesmo. Procurava retratar à lápis alguém que estivesse próximo a ela. Assim, M'Anna acabava atraindo a atenção do público e dos expositores em geral, o que a fez muito popular.

Na República, pode, enfim, conhecer outros pintores, conversar e informar-se sobre galeristas e galerias de arte em São Paulo, e contatar *marchands*, já que, São Caetano do Sul não lhe oferecia este universo.

Aos poucos deixou de pintar na República, passando a expor as telas produzidas em seu *atelier*, pois, sentiu necessidade de mais tempo para falar dos quadros com temas religiosos e cores fortes aos possíveis clientes. No término da Feira, quando previamente contatada, dirigia-se aos hotéis do centro paulistano para entregar algum quadro ou receber um pedido de trabalho, como por exemplo, um retrato do próprio cliente.

A praça assim funcionava como um *show room*, como frisou M'Anna, pois além dela, outros pintores nos revelaram que por diversas vezes foram contratados para trabalhos específicos.

A República foi durante algum tempo o lugar para muitos artistas novos mostrarem o seu potencial e sua arte. E ao contrário do que se pensa, a figura do "*marchand*" é muito comum na praça. Estes mercadores de arte aparecem muito cedo, muito antes do visitante comum. Os grandes negócios são feitos antes das dez horas, depois deste horário, o expositor sabe que se não vendeu, não venderá mais. Assim,

contatam o realizador e propõem, quando o trabalho é realmente expressivo e significativo, a sua saída do espaço público, em vista do estigma que o artista que expõe na rua sofre. Ou ainda, as telas são compradas e, posteriormente, revendidas e/ou leiloadas sem que a origem do artista seja revelada. Artistas como M'Anna, Moisés, Léo, Alma, João de Deus, entre outros, não escondem que expõem na praça da República. Mas, há um outro grupo que pretende manter em segredo a sua estada ali. Por exemplo, um casal de desenhistas e pintores que estudaram com Anita Malfatti ¹⁴¹ e não nos permitiu qualquer registro fotográfico, nem nos autorizou a escrever os seus nomes. Sabem que, de certa forma, colaboram com o preconceito formado, mas preferem assim.

Ao contrário de outros expositores, M'Anna não limitou-se à exposição dos quadros, ao interesse individual em mostrar e vender suas telas. Num determinado momento, reativou a Associação de Artistas da Praça da República com a intenção de revitalizar a própria praça, tomando-a assim, um espaço mais atraente à todos: expositores e frequentadores.

A praça da República é um palco para todos os estilos de pintura, para todas as cópias de artistas que fazem parte da "História da Arte Mundial". É possível encontrar, por exemplo, um Vicent Van Gogh, não original, claro. Mas o que vale é a criatividade do expositor, do artista da República.

Moisés é um pintor muito singular. Tem um trabalho plástico incomum. É conhecido e faz o seu próprio *marketing* como pintor de cavalos. É um especialista em cavalos. As pinceladas fortes e coloridas, outras, fracas e claras, delineam cavalos que percorrem o plano branco das telas. Não só isso, fixa nos cantos superiores dos quadros o preço das obras. Não é possível encontrar uma tela com preço inferior a quinhentos dólares. Às vezes, aparece com quadros de trinta, vinte, dez, cinco mil dólares o mais barato. Ninguém sabe exatamente o valor dos seus trabalhos, mas é certo que o preço colocado acaba despertando a curiosidade de todos. O que o torna polêmico, original e o destaca dos demais artistas.

Já foi possível encontrar uma família de pintores na República: Josué, Valdomiro, João e Valdeci de Deus. Segundo Léo, também pintor, Valdomiro de Deus ficou conhecido nos anos 60. Pintor primitivo era convidado a participar de programas de televisão. Sempre aparecia com um camisolão e costumava dar escândalos recheados por palavrões. Mas ficou famoso quando colocou na tela Nossa Senhora Aparecida de minissaia e Jesus Cristo de bermuda. Nesta ocasião, foi convidado a fazer uma exposição em Paris, onde Brigitte Bardot comprou uma tela. Da família, apenas João de Deus continua expondo na praça.

Olinda, Salvador cidade alta e baixa, o Pelorinho e as baianas são os temas construídos plasticamente pelo pintor Léo que auto define-se como expressionista.

¹⁴¹ Anita Malfatti, artista plástica, participou da Semana de Arte Moderna de 1922.

Léo, diferentemente da maioria dos artistas plásticos da República, vive exclusivamente da pintura, o que o faz estar na praça quase todos os dias. Quando está em casa produz para expor e poder vender. Aos sábados e domingos, Léo reserva as telas maiores para os turistas estrangeiros que visitam a feira. Nos outros dias, os quadros menores são adquiridos por brasileiros, turistas ou não, que atravessam a praça pelo calçadão onde o pintor estaciona o cavalete repleto por pequenas telinhas coloridas. Quase sempre é abordado com a pergunta: “... você bebe, fuma maconha ou cheira para pintar deste jeito?”¹⁴².

As edificações da cidade alta e baixa de Salvador não são vistas por Léo de forma vertical, mas diagonal, as linhas pretas e grossas não são retas, mas têm curvas onduladas que são limites para tonalidades de cores muito fortes. São como “geléias coloridas” que movem-se conforme o vento. E sugerem assim a marca do pintor.

Morador do Viaduto Maria Paula, no centro paulistano, já foi confundido por camelô e nesta ocasião suas telas foram capturadas pelo rapa. Para reavê-las foi obrigado a pagar uma multa.

Os pintores e os escultores da praça da República tinham uma ligação muito estreita com o Embú das Artes, cidade próxima a São Paulo, onde acontece também uma feira de arte. Muitos deles expunham em ambos lugares. Alguns artistas moradores daquela cidade levavam os trabalhos para a República quando passou a representar um espaço propício ao fazer artístico. E os que apenas conheciam a praça, passaram a visitar e até expor no Embú. Assim, nasceu um intercâmbio entre a República e o Embú que durou um tempo considerável.

Contudo, quando a República passou a apresentar sinais de descaracterização revelado por certa “invasão” de camelôs disfarçados de expositores e, conseqüentemente, o desaparecimento do turista estrangeiro e do cidadão paulistano que tinha a praça como alternativa de lazer, os artistas, principalmente, os do Embú deixaram de frequentar o lugar.

Atualmente, não há nenhuma ligação entre as duas feiras. Se os artistas do Embú deixaram de expor na República, alguns artistas da praça descobriram um novo lugar de exposição: as feiras alternativas que passaram a acontecer nos *shoppings centers* da cidade.

Centros comerciais tais como Paulista, Eldorado, Ibirapuera e Iguatemi passaram a coordenar um tipo de evento: uma feira alternativa de arte e artesanato que acontece aos domingos quando as lojas estão fechadas, mas o público continua circulando nos espaços dos *shoppings*. Alguns pintores e artesãos da praça da República passaram a frequentar estes lugares.

¹⁴² Extraído do depoimento de Léo, artista plástico e expositor, em agosto de 1994.



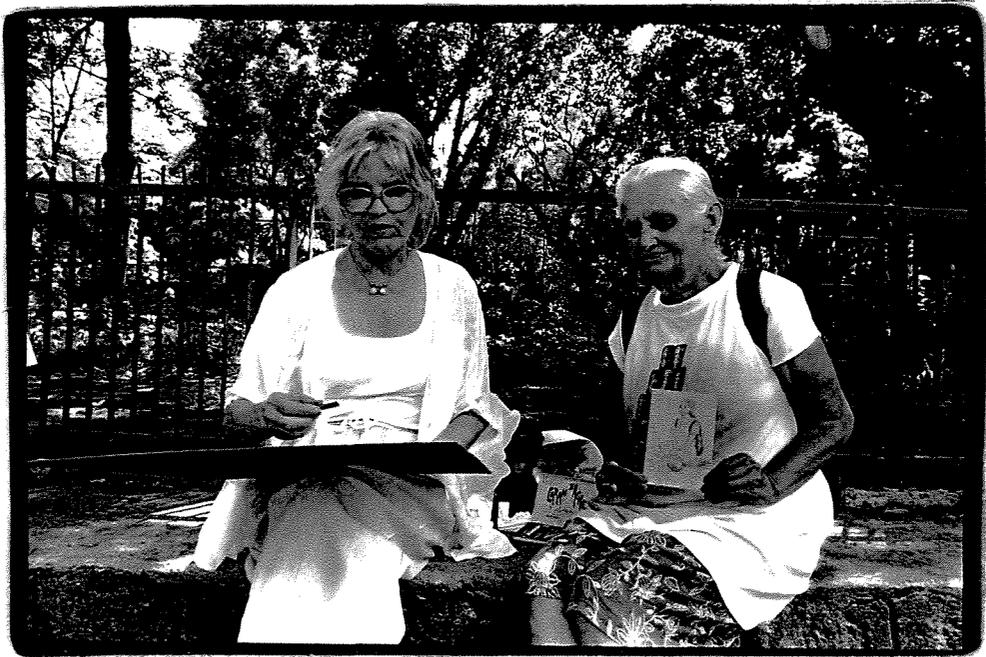




















3.4 g) Os Caricaturistas

Dentre os artistas estão os caricaturistas. São verdadeiros retratistas que reproduzem com fidelidade os traços faciais de qualquer pessoa, mas também são capazes de reforçar algum detalhe e deformá-lo para enfatizar o estilo da caricatura.

Estão na praça somente aos sábados e domingos, visto que são, em sua maioria, professores de desenho e pintura. Nenhum destes artistas apresenta qualquer problema com a credencial: a licença oficial para expor, trabalhar e estar na praça.

Ao contrário dos outros expositores, realizam suas “obras” no local. Não trazem desenhos para serem vendidos na praça, o objetivo é pintar o “cliente” que deve levar consigo a obra. Os que não são vendidos e não foram feitos com esta intenção, são pendurados como uma mostra/exposição para demonstrar a habilidade, a técnica e o estilo do artista.

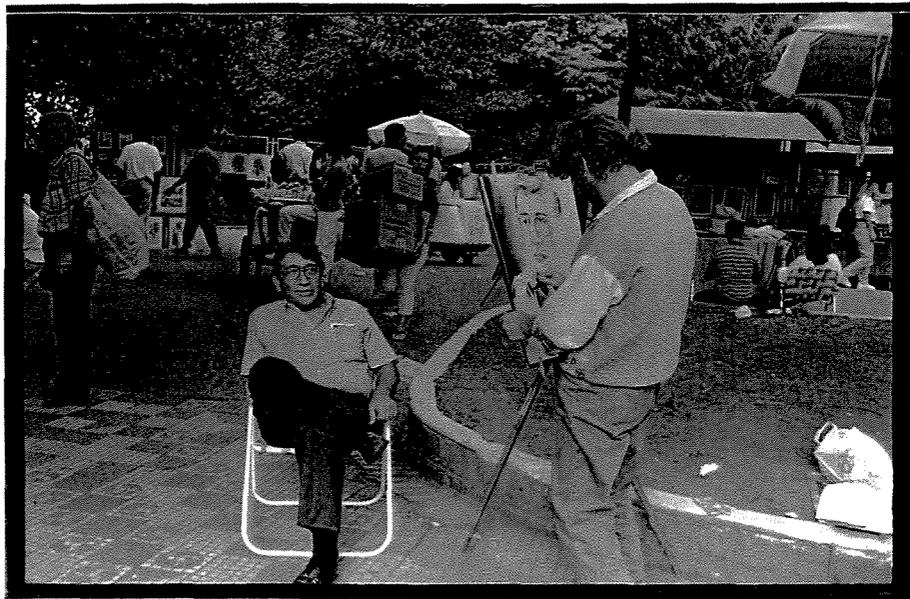
São vários desenhistas, retratistas e caricaturistas que compõem o grupo e que ocupam uma das laterais da praça. A calçada da República ao lado da rua Pedro Américo é o lugar onde encontrá-los. Apesar de estarem juntos, não são vistos conversando, cada um parece dedicar-se exclusivamente ao seu trabalho.

Cada um deles tem uma técnica de divulgação do seu ofício, mas a maioria lança mão de uma fotografia de uma “cara famosa”, geralmente, uma atriz global, que tem a face reproduzida com carvão ou grafite sobre o papel. O artista pode também requisitar alguém da praça, por exemplo, um morador de rua e retratá-lo ali mesmo.

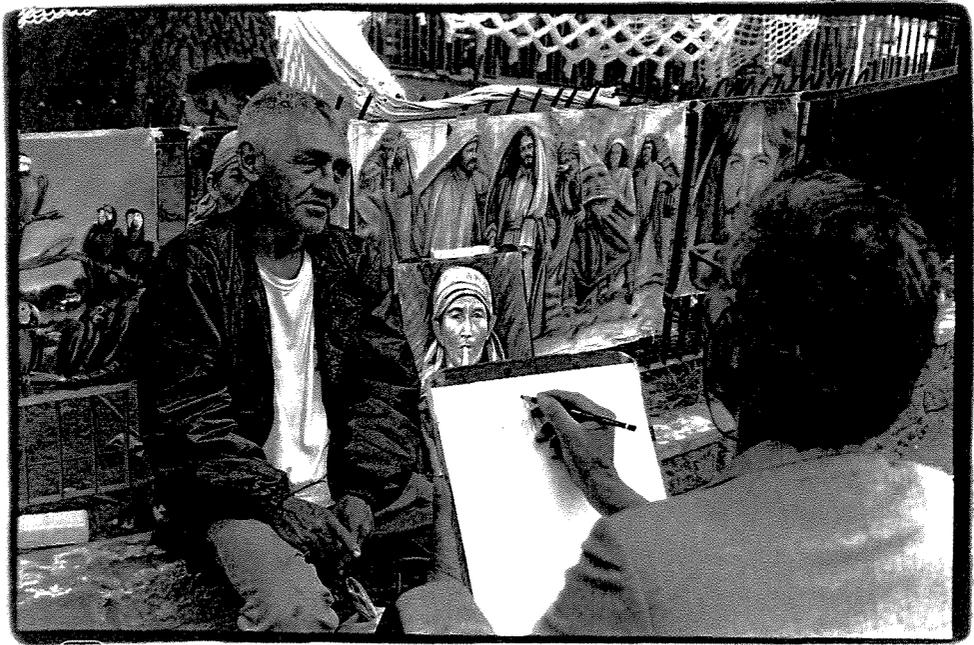
São formas de atrair o olhar do visitante e quem sabe despertar o desejo de ver-se num desenho. Por vinte reais, o valor do trabalho, é possível ter o seu retrato, a sua caricatura.

Além de realizar e demonstrar os desenhos na praça, é comum ver um anúncio de: aulas com o Profº Ricardo, por exemplo. A maioria deles utiliza esta forma de divulgação.

Não há oficialmente um espaço reservado na Feira para artistas estrangeiros que viajam trabalhando e mostrando sua arte em diferentes cidades e países. Quando aparece alguém, comumente portenhos de Buenos Aires onde existe uma tradição nesta área, são obrigados a expor em algum lugar vago, quase sempre nas muretas. Estes estrangeiros não criam qualquer concorrência, já que cada desenhista tem um traço distinto.











3.4 h) Os Estrangeiros

A Feira de Arte e Artesanato na praça da República representa o maior evento do gênero em todo o país. Apesar dos inúmeros problemas, consegue abrigar uma mostra de proporções cosmopolitas: os diferentes artesanatos, as comidas típicas, *shows musicais*, as rodas de capoeira, o espaço homossexual da cidade, os artigos industrializados e a presença de visitantes e turistas das mais diversas origens.

Entretanto, em seu projeto não há qualquer previsão de participação de artistas, artesãos e expositores de outros “cantos” do país e do mundo. O expositor estrangeiro chega à República e não encontra nenhum lugar oficial reservado para ele, mas há uma possibilidade informal quando da ausência de algum expositor cadastrado, o que implica diretamente em negociar com os vizinhos do espaço vazio. O sucesso do diálogo pode significar a ocupação do lugar por um dia ou mais dependendo do retorno do “proprietário” do local.

A permanência por algumas semanas em 1997 de um grupo de artesãos de Santa Lúcia, uma ilha tropical caribenha nas Pequenas Antilhas, onde fala-se um dialeto oriundo do francês, dependeu exclusivamente da habilidade política do representante da família.

Pai e filhos adolescentes partiram de Santa Lúcia, passando pelas Guianas, Venezuela, Colômbia, Equador, Peru, Bolívia, e finalmente chegaram no Brasil. A viagem até São Paulo já durava sete meses. Em todos os países, eles expuseram e venderam esculturas em madeira. Vivem do dinheiro destas peças que começaram a ser produzidas lá mesmo na ilha. São esculturas que parecem representar as caras e formas do povo negro de Santa Lúcia. Apesar de terem trazido várias esculturas, vão produzindo outras ao longo da viagem, o que lhes garante especialmente a mobilidade de um país a outro. Quando não conseguem vender, as peças são trocadas por comida e hospedagem.

O pai, segundo a filha mais velha, é um hábil artesão que aprendeu esta arte e técnica com o seu pai. E agora ensina aos filhos o que sabe. Além de responsável por todas as negociações necessárias à manutenção da família e à exposição e produção das peças. É ele quem faz, essencialmente, o contato com os “estranhos”. Parece que os filhos não estão autorizados a conversarem, mesmo porque há dificuldade com a língua. Apenas o pai e a filha mais velha sabem falar um pouco de espanhol e inglês.

Nós fizemos contato num momento em que o pai não estava, daí conversamos com a filha mais velha. Enquanto ela retocava uma das esculturas com uma espécie de pasta preta e orientava os irmãos, nos contou um pouco sobre a odisséia da viagem e o sonho de completá-la no Japão. Não há dia, mês ou

ano previsto, dependerá do tempo que ficarão em cada lugar. Da praça irão ao litoral e iniciarão uma incursão até a Bahia, onde tentarão cruzar o Atlântico em direção à África.

A filha mais velha demonstrou total entusiasmo e crença no sonho empreendido pelo pai. E nós também ficamos surpresos com o projeto da viagem. Combinamos de nos correspondermos. Todavia, quando o pai retornou, nossa conversa foi encerrada. Numa língua incompreensível, o pai expressou-se e os filhos continuaram a retocar as esculturas, a filha mais velha silenciou. Nunca recebemos qualquer bilhete...

Entre os estrangeiros, há os brasileiros também: Índios Kaigang do sul do país.

Aos domingos, expõem um tipo de artesanato produzido especialmente para o turista. São cestos, arcos e flechas para decoração, canetas enroladas em linhas coloridas, leques de palha, entre outros, colocados sobre um tecido no chão.

Pai e filho chegam muito cedo e procuram um espaço eventualmente vago. Se o artesão oficial não chegar até às dez da manhã, significa que o lugar não será ocupado. Nesse meio tempo, como já são conhecidos dos artesãos da República, instalam-se e dispõem os artigos.

De fato, nunca conversamos. Não pareciam dispostos ao diálogo...

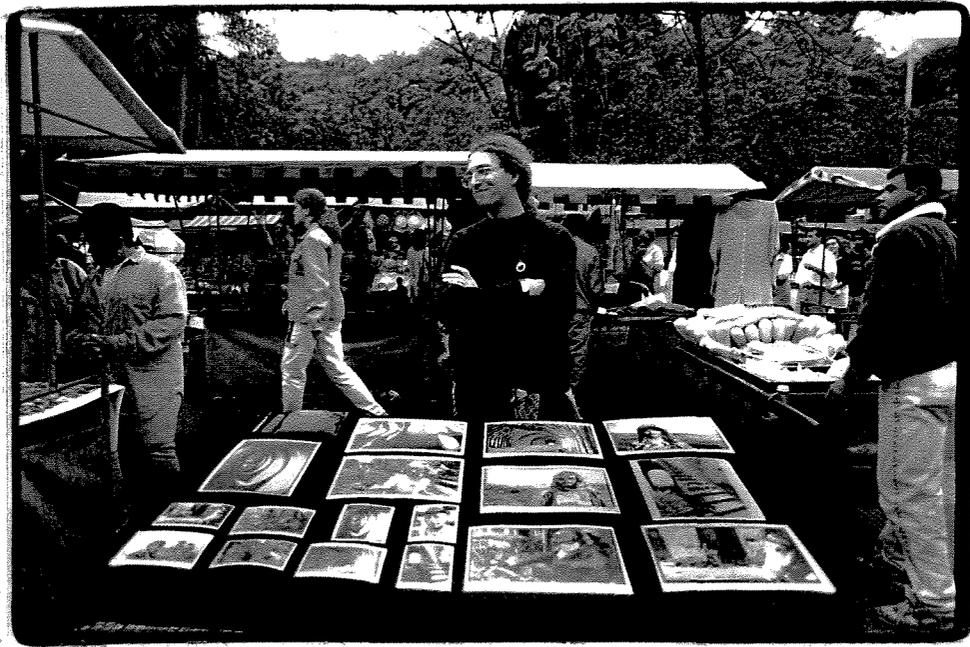
Há outros expositores da Jamaica, Senegal, Índia... Cada um com suas histórias...

A ausência de espaço físico para os estrangeiros acaba ofuscando o espírito cosmopolita da República.









3.4 i) Os Expositores de Pedras

Os expositores de pedras lapidadas e brutas, fósseis ¹⁴³, jóias preciosas e/ou semi-preciosas, estão na República desde os anos 70 defendendo a categoria dos minerais tipicamente nacionais: são os expositores de pedras brasileiras.

Dentre pássaros da fauna brasileira e árvores da fortuna, feitos de quartzos e ágatas, entre os mais procurados, estão os citrinos, as ametistas, as turmalinas, os topázios e até as esmeraldas, as águas-marinhas e os rubis, que não são encontrados nas jazidas do país: as pedras parecem movimentar o maior volume de dinheiro entre os expositores da praça.

Além de exporem na República, estes vendedores têm lojas com os mesmos artigos em diferentes pontos da cidade. As barracas na praça funcionam como uma extensão do negócio. Um “*shom room*” procurado quase que exclusivamente pelo turista estrangeiro que sabe o valor da pedra brasileira no mercado externo.

O primeiro contato entre o comprador e o expositor sempre é realizado na feira. Depois num segundo momento, numa segunda compra, principalmente se for no “atacado”, várias peças de um único modelo/artigo, o turista em posse de um cartão com nome e endereço sempre exposto junto às pedras dirige-se à loja. Há rumores de que a joalheria *H. Stern* teria uma tenda de pedras brasileiras na República.

Segundo os artesãos, são famílias que estão na praça há mais de vinte anos. Geralmente, o núcleo familiar inicia a exibição dos artigos em uma única barraca, e quando um filho casa-se, por exemplo, há expansão do negócio e, assim, sucessivamente. A mesma família chega a ter várias tendas ao mesmo tempo e, às vezes, até a mesma credencial geralmente xerocopiada. Quando a família não é grande ou o negócio apresenta crescimento, há contratação de funcionários que não têm permissão para falar da sua condição de assalariado.

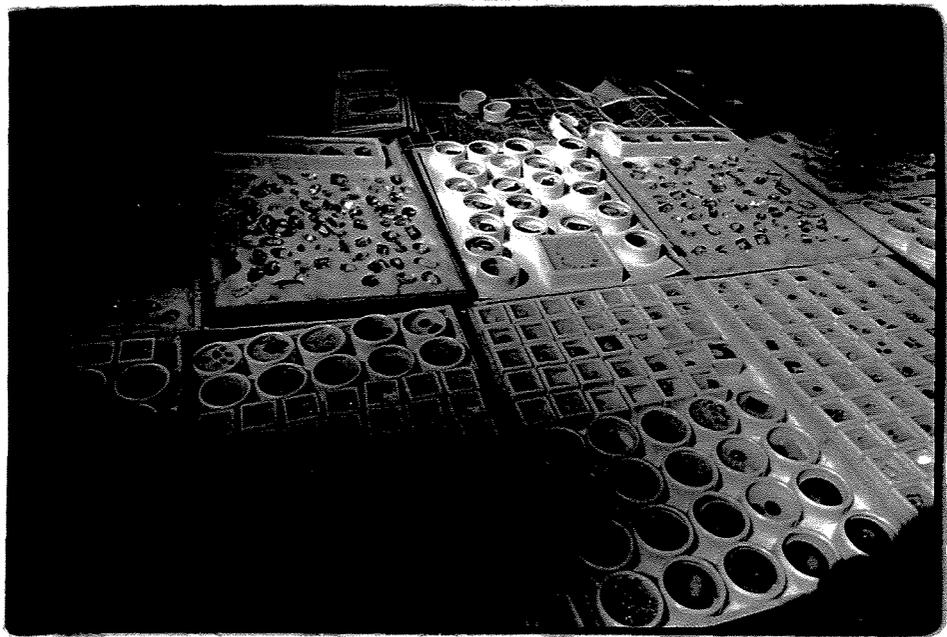
Estes expositores, muito bem sucedidos, estão em quase todas as feiras. De quarta-feira a domingo, marcam a sua presença.

Ao contrário dos demais, nunca estiveram abertos as conversas. Sempre esquivaram-se, sem exceção, das tentativas de aproximação da pesquisadora/fotógrafa. Com uma postura extremamente profissional, os expositores de pedras apresentam uma diferença: são os únicos vendedores organizados.

¹⁴³ Frequentemente, algumas instituições, entre elas o Instituto Brasileiro de Apoio ao Meio Ambiente/IBAMA, são responsáveis pelas *blitz* que apreendem os fósseis irregulares.

Nada interessa a este expositor, além da atraente localização da República. Os pintores, os artesãos, os *hippies*, as crianças e os moradores de rua, e todos os demais são completamente desprezados por eles, pois não oferecem nada, além de ameaçar o desenvolvimento do negócio. Assim, os expositores de pedras organizaram-se e contrataram várias seguranças particulares para manter distante os imprevistos e todos os indesejados. Entretanto, quando a Feira de Arte e Artesanato foi desativada, eles foram os primeiros a convocar uma reunião com todos os expositores da praça na tentativa de recuperar o espaço perdido.

Por tudo o que foi dito e pelo o que não foi, os expositores de pedras, os que de fato não produzem nada, além de revende-las, são “odiados” por todos os demais.





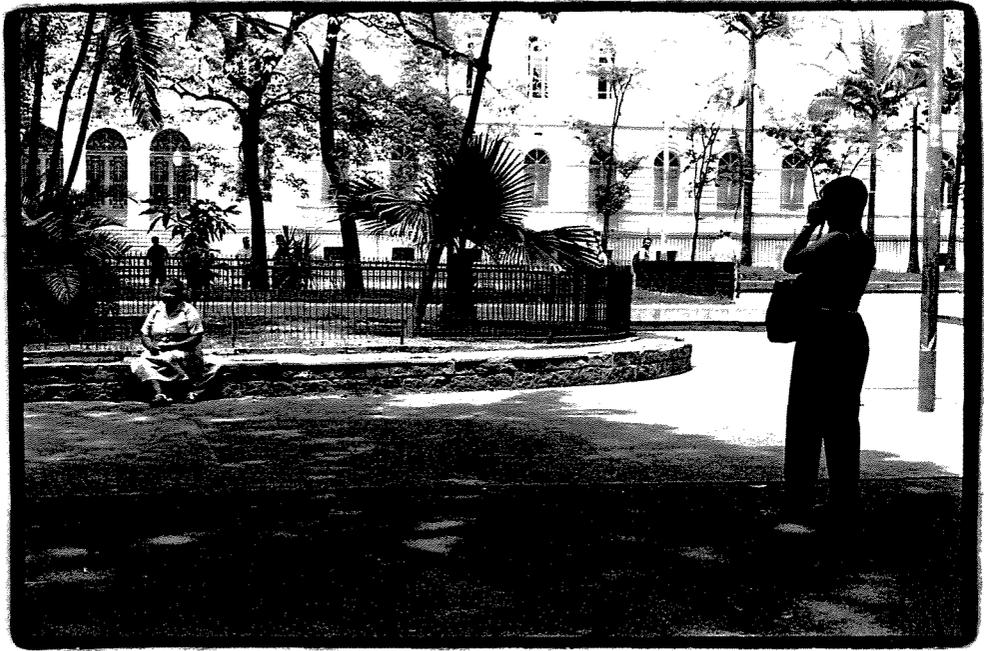


3.4 j) Os Visitantes

A primeira pergunta que nos fizemos no início da nossa pesquisa foi: quem são os frequentadores das Feiras de “Arte e Artesanato” e “Artesanato” da praça da República?

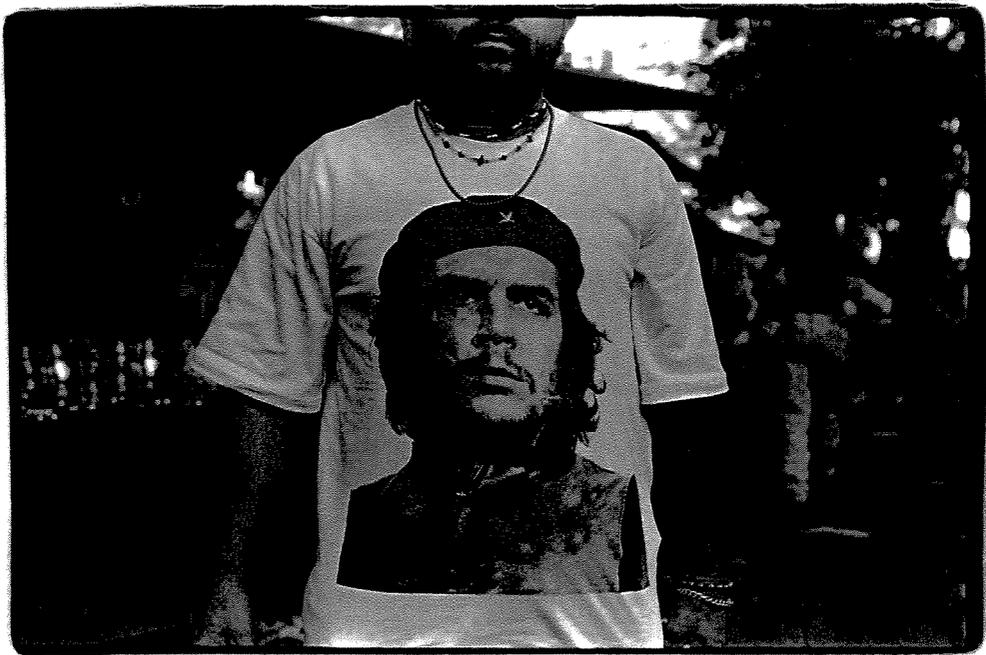
A resposta que chegamos, depois da nossa longa permanência na praça: não há um perfil definido, são desde pedestres que cruzam a praça aos domingos sem a menor intenção de ficar, mas se encontram “algo” no caminho param, analisam e, se gostam, compram; é o morador de bairros próximos ao centro, por exemplo, o “judeu ortodoxo” que leva o filho para passear; o turista estrangeiro hospedado em um dos vários hotéis do centro novo da cidade que está acostumado a este tipo de evento em seu país; o “militante” que sempre encontra algum item que condiz com sua ideologia; os moradores do centro que, de fato, sentam nos bancos da República; os “amigos” dos expositores que têm o lugar como um espaço de lazer; os habitantes da periferia que chegam de ônibus ou metrô; enfim, inúmeras pessoas que vivenciam a praça através das Feiras de “Arte e Artesanato” e “Artesanato”.

Entretanto, é importante ressaltar que há uma diferença fundamental entre o público que está na praça nos finais de semana daquele que passa por lá nos dias comuns. O primeiro, geralmente, vai “dar um passeio”, fazer lazer gratuito no espaço público, sabe que dá para divertir-se no sábado e no domingo. O segundo, tem a praça como “lugar de passagem”, assim as feiras de quarta a sexta-feira não têm *à priori* um público fixo, mas um transeunte que está na cidade.















3.4 I) O Fim das Feiras: “Arte e Artesanato” e “Artesanato”

Por muito tempo falou-se no possível fim das Feiras na praça da República. Às vezes, corria um boato de que o início das obras do estacionamento subterrâneo de carros no Metrô República contribuiria com o deslocamento do evento para outro ponto da cidade. Em outras, por conta das inúmeras matérias jornalísticas, naquele ano de 97, acerca do tráfico de drogas, especialmente o crack na praça, também seria motivo para o seu encerramento. Contudo, quase nenhum expositor acreditava que uma ordem municipal fosse capaz de colocar um fim na Feira de Arte e Artesanato, em vista dos quase quarenta anos de sua história.

Alguns artesãos e expositores de pedras mais céticos tentaram mobilizar os demais no sentido de no mínimo averiguarem a veracidade destes ruídos. Não conseguiram ir muito longe. Nada aconteceu.

O 23 de novembro de 1997 marca o fim das Feiras na República. Por meio de uma decisão burocrática e das vias legais, a Prefeitura Municipal de São Paulo encerrou estas mostras culturais.

A Polícia Militar e a Guarda Municipal Metropolitana foram acionadas num plantão de 24 horas durante alguns meses para impedir qualquer expositor, qualquer atividade, qualquer vestígio de feira, qualquer manifestação na praça. Tinham autorização para prender qualquer pessoa que insistisse em permanecer no local.

Abdul, artesão, chegou a fazer greve de fome na praça, pois segundo ele, “... *os artistas devem se manifestar, estes caras são impostores da arte...*”¹⁴⁴.

Apesar dos expositores não terem sido comunicados, a própria SEMAB tentou rearranjar a Feira de Arte e Artesanato na avenida Tiradentes e praça Roosevelt aos domingos. Entretanto, ambos os endereços foram praticamente recusados, em vista dos lugares propostos não oferecerem infra-estrutura suficiente e, também, porque não são locais tradicionalmente frequentados pelos cidadãos paulistanos e, especialmente, pelos turistas.

Nos meses seguintes ao término das feiras, os expositores passaram a expor diariamente no entorno da República, nas calçadas da avenida Ipiranga e ao longo da avenida Vieira de Carvalho, contudo a frequência dependia da ação do rapa. Para contornar o problema com a fiscalização, um estacionamento em frente a praça foi alugado para os expositores, somente aos domingos.

¹⁴⁴ Extraído do depoimento de Abdul, expositor, em fevereiro de 1998.

Em fevereiro de 1998, aconteceu em São Paulo uma grande manifestação de camelôs, marreteiros e ambulantes que contou com os expositores da República. Numa caminhada que iniciou-se na praça, percorreram todo o centro da cidade até alcançarem o Palácio das Indústrias, onde está a Prefeitura Municipal de São Paulo, e tentaram ser recebidos pelo prefeito Celso Pitta: reivindicavam a volta das feiras ao espaço da praça, e além disso, a própria democratização da República.



3.5. Outros Eventos...

a) O Salgado e o Doce

Aos sábados e domingos podemos contar com odores que exalam dos diferentes alimentos presentes nas barracas de comidas típicas e de doces.

Os Yakisobas, tempuras, sukiakis, pastéis misturam-se com acarajés, cuzcuz, camarões fritos, tapiocas. São os “japoneses” e as “bahianas” dividindo o espaço amigavelmente, pois há cliente garantido para todos.

A feira de comidas típicas divide-se basicamente neste dois grupos: japonesa e bahiana. As outras barracas oferecem sanduíches clássicos: os *hamburgueres* e suas variações, as calabrezas em pães franceses e os mais baratos e recheados *hot dog* vendidos pelos “dogueiros”¹⁴⁵.

Há ainda os docinhos das “vovós”, ativas representantes da Feira Doce que acontecia anteriormente no largo do Arouche, durante a nossa pesquisa instalaram-se na República.

Os bolos com coberturas coloridas, bolachinhas, balinhas e chocolates caseiros embalados em papel celofane não exercem nenhum poder olfativo, contudo o “visual” destes doces acabam despertando no visitante um desejo quase irresistível.

Ambas as feiras - Comidas Típicas e Doce - têm uma organização independente das Feiras de Arte e Artesanato e Artesanato. Apesar da SEMAB também responder oficialmente por todas elas.

Estas feiras oferecem mais uma alternativa de lazer, aqui o degustativo e também acessível: não só o preço, mas a forma de exposição, pois não há nenhuma “barreira” aparente que impeça a pessoa humilde de pelo menos visualizar o que há.

Não só os turistas estrangeiros, mas o cidadão comum é atraído por estas comidas que fazem a fama destes eventos de cheiros, cores e sabores.

¹⁴⁵ À noite, há algumas barracas de sanduíches localizadas na praça ao lado da avenida Ipiranga. Consta que todas são irregulares, isto é, funcionam sem permissão oficial.

b) A Capoeira

Quem quiser assistir uma autêntica roda de capoeira basta ir à República aos domingos para encontrar mestres de várias “casas” da cidade e também “atletas” deste jogo tipicamente brasileiro.

Aos poucos, a praça tornou-se uma referência dos capoeiristas de São Paulo, isto é, os admiradores da capoeira sabem que aos domingos podem não só observar, mas participar das rodas com pessoas que já deixaram suas marcas.

A capoeira, contudo, não é um simples jogo ou dança. É, segundo os próprios capoeiristas, uma linguagem construída, um jeito de andar, de falar, de escolher as palavras para transmitir um pensamento singular, às vezes, traduzido por “malícia”. É ainda certa “vadiagem”¹⁴⁶, segundo Castro, artesão que também trabalha divulgando a arte da capoeira.

Historicamente, a capoeira foi um modo de defesa, uma luta desenvolvida nas senzalas pelos escravos, guardada no próprio corpo como única arma que possibilitaria, um dia, a liberdade.

Hoje, principalmente após inúmeras demonstrações das modalidades: angola - o jogo mais rasteiro apoiado nos braços; e o regional - a dança da luta, do combate, onde usa-se mais as pernas; a capoeira passou a ser procurada e cultuada pelos filhos das classes média e alta. Segundo Castro, “... agora é mais moda...”¹⁴⁷.

Aproveitando a tendência, há artesãos que confeccionam berimbaus - instrumento musical típico do jogo, camisetas e fotografias de mestres -, e vários outros artigos que são vendidos na Feira de Artesanato.

Na República, o encontro entre os capoeiristas acontece quase que espontaneamente, pois são motivados pela presença dos turistas estrangeiros que após cada apresentação comparecem com ricas contribuições oferecidas diretamente aos mestres. Ao mesmo tempo que divulgam a capoeira, ajudam na manutenção material destes “professores” quase sempre muito pobres.

O berimbau e as cantigas podem ser ouvidas de longe. O visitante é levado por estes sons até as rodas que acontecem nas tardes dos domingos.

¹⁴⁶ Extraído do depoimento de Castro, artesão e expositor, em abril de 1997.

¹⁴⁷ Idem.

c) Índio Chiquinha: um artista “mambembe”

De Belém do Pará para São Paulo, Índio Chiquinha percorre o centro da capital paulistana apresentando o seu espetáculo mambembe ¹⁴⁸.

Munido com uma bateria de automóvel responsável pelo funcionamento de um aparelho de som, Índio Chiquinha interpreta um cantor/dublador de músicas mexicanas, *rock in roll*, entre outras canções.

Não há um espaço privilegiado na cidade, ao contrário, qualquer lugar com um público numericamente expressivo torna-se palco, cenário e platéia para a apresentação do *show* com duração de trinta minutos.

Diz faturar doze reais por espetáculo, fato que, mudou a sua condição social, pois deixou de ser um “sem teto”. Nestes *shows*, deixa um saco de pano à vista do público que deposita ali a sua contribuição. Chiquinha diz não receber moedas com valor inferior a cinquenta centavos. Como artista “... *é ofensivo alguém dar cinco, dez ou vinte e cinco centavos. Se fazem é porque necessitam mais do que eu. Se sei quem foi, faço questão de devolver*” ¹⁴⁹.

A praça da República já foi palco para vários espetáculos deste artista, o que o tomou bastante conhecido no “pedaço”.

d) Os Ciganos

O grupo Kaluns é formado por ciganos brasileiros e argentinos que viajam por cidades e países latinos apresentando um espetáculo com músicas e danças típicas.

O Kaluns esteve na praça da República por alguns meses onde trouxe não só o *show*, mas as ciganas que paralelamente às suas participações no espetáculo faziam “leitura de mão”. O que motivou certa intriga entre os pais de santo que estão na praça mais permanentemente, pois o público destes “leitores de sorte” sentiram-se atraídos pelo “trabalho original” destas mulheres.

Além das ciganas, no fim dos *shows*, as crianças ciganas que participam ativamente no trabalho apareciam oferecendo fitas cassetes das canções musicais interpretadas pelo grupo. O que também causou certo atrito entre os vendedores de música. Entretanto, estes pequenos conflitos não são suficientes para impedir o desenvolvimento destes trabalhos na praça, pois a diferença é marca do lugar.

¹⁴⁸ O termo mambembe não foi usado no sentido pejorativo. Aqui significa não ter lugar fixo para acontecer.

O grupo Kaluns tem uma característica distinta se comparado, por exemplo, ao Índio Chiquinha. Estes ciganos têm uma estrutura que permite um constante deslocamento entre cidades e até países. Assim, os espaços de apresentação são tratados somente para este fim, o que impede qualquer aproximação com as pessoas que são e estão no lugar, neste caso, na República. O que não acontece com Chiquinha, que já faz parte deste cenário urbano, enquanto o Kaluns passa pela cidade e assim não pertence a ela. A cidade aqui, para os ciganos, é um lugar exclusivamente de passagem.

e) A Agenda Oficial

Simultaneamente a estes shows espontâneos, completamente inusitados e inesperados para as pessoas, há outros que são programados pela Secretaria Municipal de Cultura.

Estes espetáculos “oficiais” acontecem em diferentes espaços públicos da cidade e fazem parte de um projeto cultural municipal que visa essencialmente mostrar a “preocupação” da prefeitura com relação a cultura. No entanto, a agenda de *shows* e/ou peças teatrais ao ar livre não está vinculada a nenhuma proposta de valorização do espaço público, pois, entre outras razões, podem acontecer em qualquer lugar independente do tipo de espetáculo e do perfil da platéia, tampouco há um compromisso com a diversidade cultural existente na cidade.

Há um componente que diferencia o público destes eventos ¹⁴⁹ e dos *shows mambembes*: as pessoas podem programar-se para assisti-los, ao contrário, dos outros para os quais não há qualquer possibilidade de programação. Daí, observamos que há um público específico que não se dirige ao espetáculo motivado pelo espaço público. O lugar aqui é o que menos conta. Enquanto, nos “acontecimentos casuais”, as pessoas estão na praça ou no parque, locais privilegiados, independentemente do que pode ocorrer.

Assim, estes espetáculos acabam, de certa forma, legitimando a intenção municipal: a prefeitura faz! Por fim, a instituição pública torna-se e é tratada como um produto publicitário que necessita veicular a sua propaganda, neste caso, nas praças e parques paulistanos.

¹⁴⁹ Extraído das conversas informais com Índio Chiquinha, cantor e dublador, em 1997.

¹⁵⁰ Os shows e outras atividades culturais são publicadas mensalmente na Agenda Cultural editada pela Assessoria de Imprensa da Secretaria Municipal de Cultura.

f) A Copa do Mundo na praça

Nesta direção, em 1994, ano de “Copa do Mundo”, a Rede Globo instalou um telão na praça da República para transmitir os jogos, principalmente, aqueles em que o Brasil participava.

Naquele momento, o centro da cidade foi totalmente loteado entre as emissoras de televisão de São Paulo. O Vale do Anhangabaú ficou para uma, a praça da Sé para outra e a República para a Rede Globo de Televisão.

A praça foi invadida por um outro público. Os artesãos, os *hippies*, os “velinhos”, os visitantes assíduos não participaram do *show*, mas pessoas residentes em regiões periféricas e a população das ruas próximas à República assistiram aos gols da seleção brasileira pelo telão da Globo. Os moradores dos prédios da avenida Ipiranga puderam acompanhar os jogos das suas janelas, com a distância que marca a diferença social.

O momento foi propício ao comércio dos ambulantes. A venda de refrigerantes, churrascos, águas, pipocas, batidinhas caseiras, bandeiras do país, camisetas, entre outros, foi disputada no grito e no espaço. No início de cada partida a impressão era: há mais vendedores do que torcedores. No entanto, o cenário modificava-se com o passar do tempo: as pessoas chegavam e ocupavam um lugar em frente ao telão.

Logo, a praça estava tomada por pessoas que expressavam o desejo de vitória.

g) O encontro político

A praça da Sé, o marco zero da capital paulistana, entre todos os espaços públicos, sempre foi o lugar privilegiado para as “manifestações políticas e sociais” na cidade.

Opostamente, a República quase nunca foi escolhida para este fim, a exceção dos professores da Rede Pública de Ensino Estadual que têm a praça como símbolo da educação, uma vez que o Edifício Caetano de Campos abrigou os cursos fundamental e médio, desde a primeira década do século até aproximadamente os anos 70, e atualmente a Secretaria Estadual da Educação.

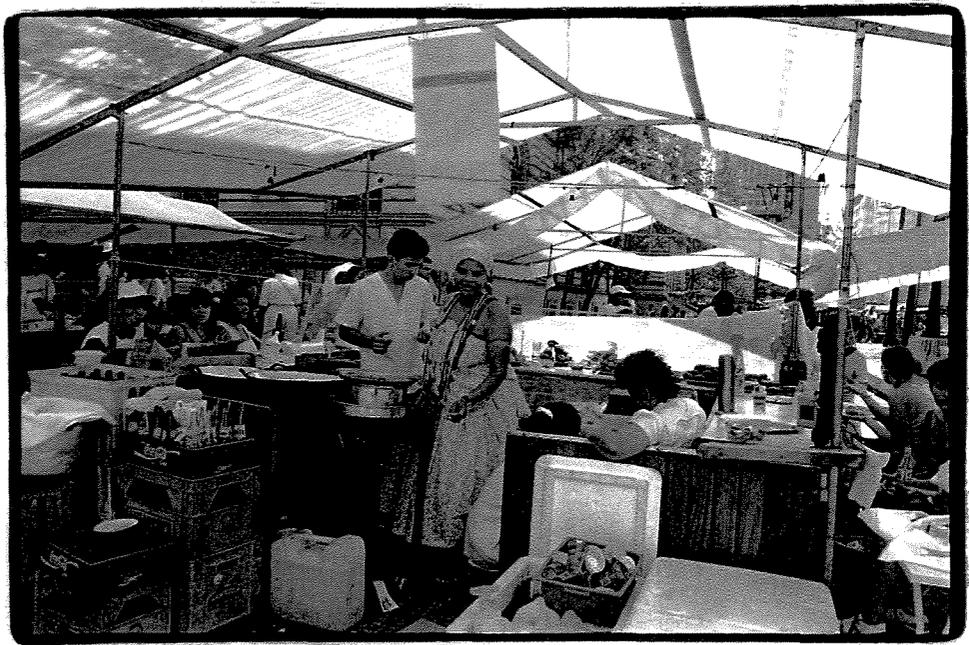
Em 1994, por volta das eleições para presidente, senador e deputados federais, o Partido dos Trabalhadores representado através dos seus dirigentes, candidatos, militantes e simpatizantes estiveram na República. Entretanto, não aconteceu exatamente um comício, mas a praça marcou o encontro e posterior

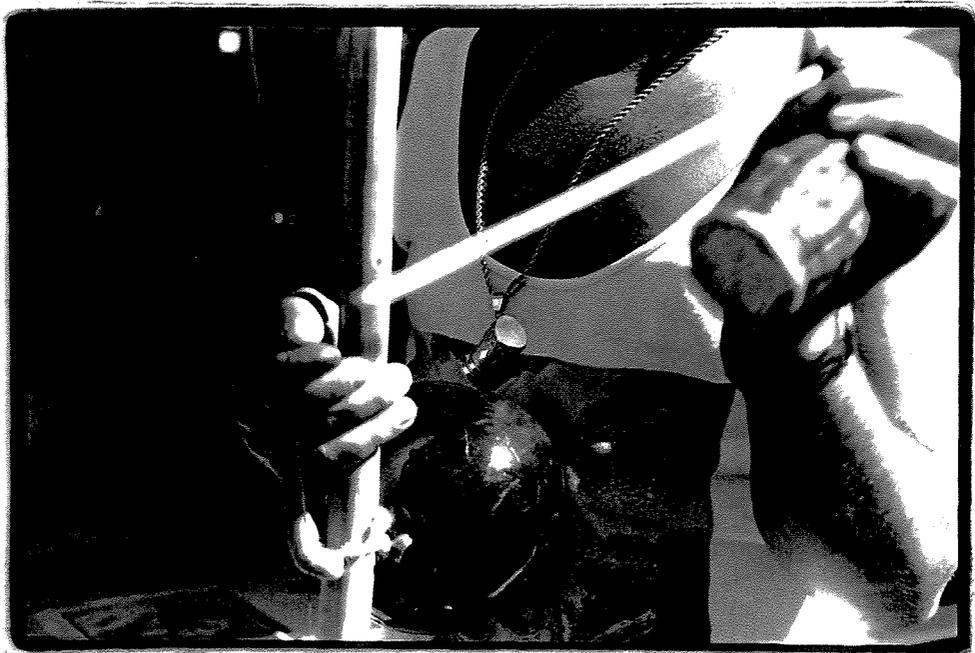
“caminhada” política. Começaram na República, seguiram para a rua da Consolação, avenida Angélica e alcançaram a avenida Paulista, também um dos símbolos da cidade.

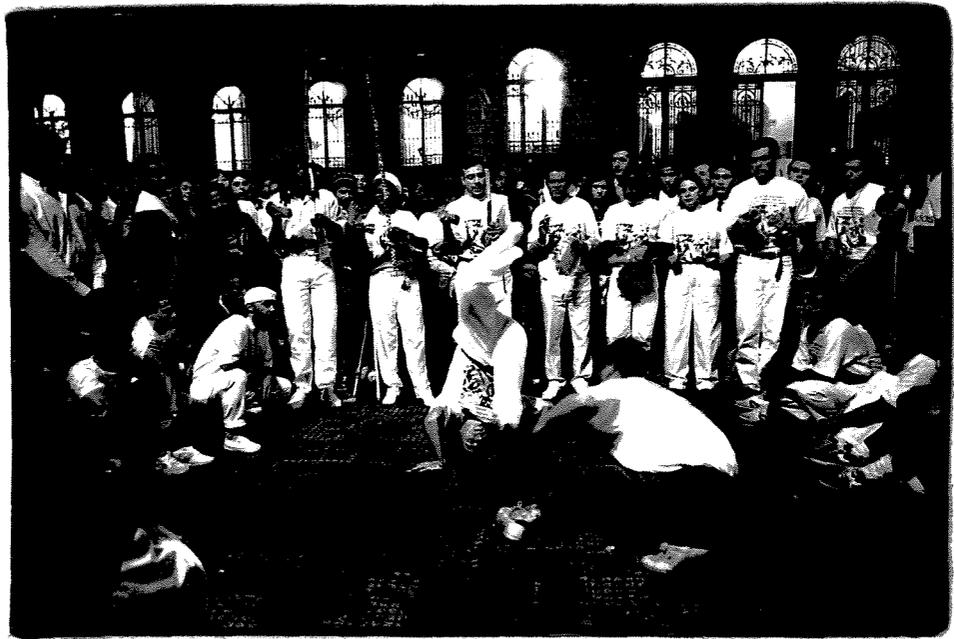
Em abril de 2000, estivemos na República para registrar a greve dos professores da rede pública de ensino...





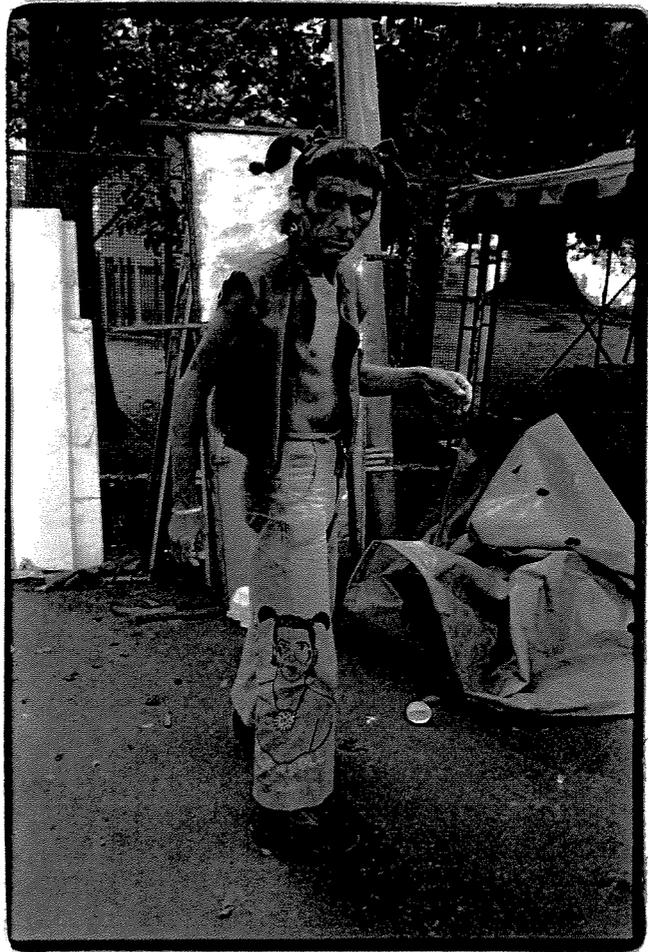




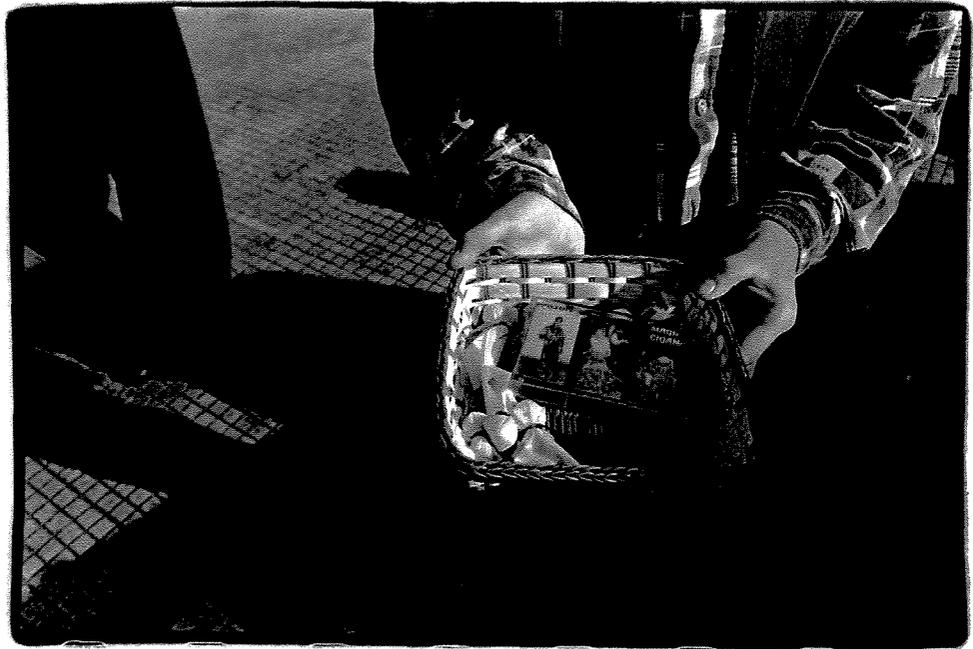


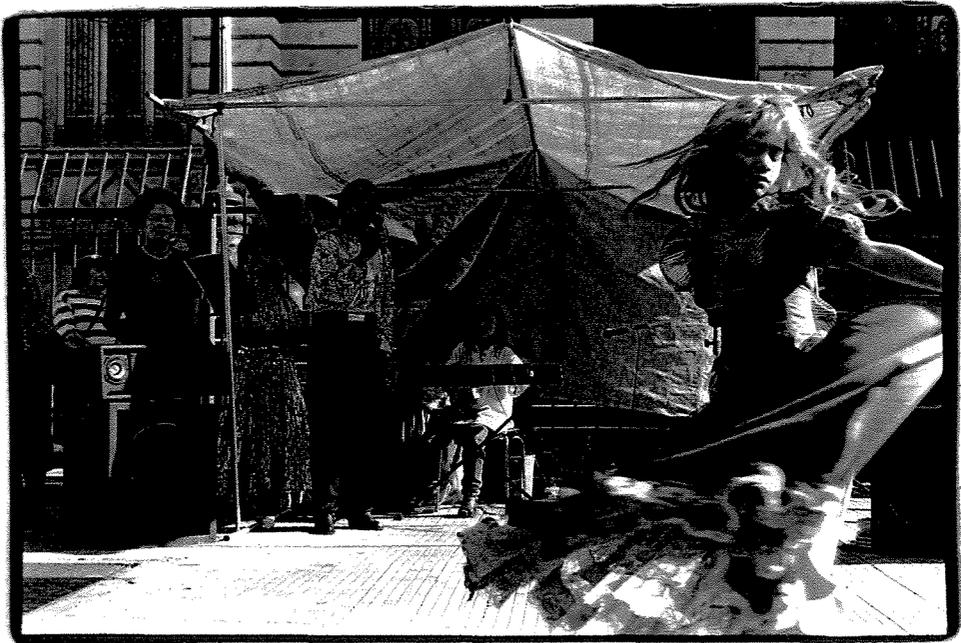










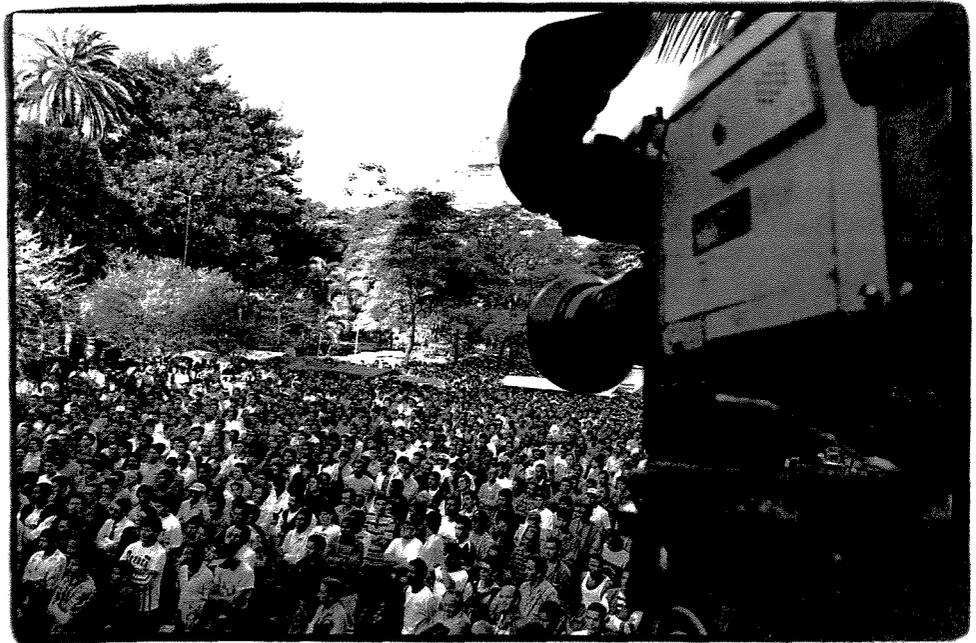
























3.6. O legal X O ilegal

Estávamos na área “profana” da República, onde há maior concentração de travestis, *michês*, *boys*, homossexuais enrustidos e desocupados em geral. Procurávamos o melhor ângulo para fotografar um carrinho de cachorro quente que, segundo informações de expositores de comida, promove certa concorrência desleal ao cobrar apenas cinquenta centavos por um *hot dog* e um refrigerante. Quando, neste momento, fomos surpreendidos:

“... olha o ganço!”¹⁵¹

Sabíamos que estávamos numa área onde só o “cidadão do babado” ousa penetrar. E, assim, sabíamos que estávamos sendo observados.

Não demorou muito para dois homens virem perguntar o que eu queria ali. Após responder, dizendo que fazia pesquisa na praça, eles colocaram: “... só pagando para nós falarmos o que se passa aqui”¹⁵².

Assim, fomos embora. Não havia naquele dia a menor possibilidade de permanecer no “corredor das bichas”, como é chamado aquele espaço. Todos eram desconhecidos e, de certa forma, havíamos sido pressionados por aqueles homens que não fazem parte do grupo “*gay*”, mas dos “malandros” que aguardam a melhor oportunidade para aplicar um “truque”, popularmente 71, como afirmou um ex-detento que “bateu piano”¹⁵³ por oito meses numa delegacia da cidade e que atualmente trabalha como vigia do “Baú da Felicidade”¹⁵⁴.

“... na praça todo mundo mente...”¹⁵⁵.

Numa outra ocasião, após ter sido apresentada a um “profissional”¹⁵⁶ que faz ponto no Viaduto do Chá e aos domingos é cliente das barracas de comidas típicas na praça, fui literalmente convidada a participar de um assalto a banco.

¹⁵¹ Extraído de uma exclamação de um dos frequentadores da República, em 1996.

¹⁵² Extraído de uma conversa informal com um frequentador que não quis identificar-se, em 1996.

¹⁵³ Bater piano faz parte de uma linguagem comum aos detentos e significa ficar preso.

¹⁵⁴ É uma empresa do Grupo Silvio Santos.

¹⁵⁵ Extraído de uma conversa informal com um frequentador que não quis identificar-se, em 1997.

¹⁵⁶ Profissional faz parte de uma linguagem comum aos detentos e ao “mundo do crime”, e significa um excelente ladrão.

Este homem que disse trabalhar como vendedor de “bichos de pelúcia” fez questão de mostrar a imensa cicatriz no abdome como prova do que sofreu na prisão e, ao mesmo tempo, representar a coragem em voltar ao “mundo do crime”. Entre as mordidas nos pastéis e na expressiva fatia de bolo de chocolate, ele lembrou dos tempos dos grandes roubos e assaltos. Sempre num tom de vantagem narrou sobre os carros roubados, os relógios de ouro, preferencialmente, os “rolex” que foram subtraídos dos pulsos dos homens de negócios que transitam na cidade paulistana.

O *clímax* da conversa informal foi o assalto a um banco na rua 24 de Maio realizado por ele e uma amiga. Os dois entraram numa agência bancária e executaram o roubo, entretanto quando saíram ouviram o som da sirene de uma viatura policial, e assim começaram a correr: como no centro da cidade quem corre é suspeito, logo foram detidos. Ele, que portava o dinheiro, confessou o roubo que o levou a detenção. Como réu primário, apenas com algumas passagens pela Fundação Estadual do Bem Estar do Menor/FEBEM, havia passado os últimos três anos num “quadrado”. Agora nas ruas, mesmo estando em condicional, planejava formar um grupo para “trabalhar” exclusivamente com bancos.

No convite, argumentou que eu apenas emprestaria a minha aparência para a ação da equipe. Ninguém desconfiaria, uma vez que no plano a “moça do assalto” seria responsável por facilitar a entrada do grupo na agência bancária, não pegaria em armas e não precisaria falar. Enfim, eu entraria com a aparência e ele com a experiência.

Apesar da solicitação inesperada, a resposta só poderia ser um sonoro não, pois as razões, uma de caráter ético e outra metodológico, impõem certo limite à observação participante aplicada em determinadas pesquisas antropológicas, assim proibiam qualquer receptividade à ação. Entretanto, não poderia manifestar a decisão tomada de forma incisiva, pois poderia atrapalhar todo o processo de aproximação já estabelecido e futuras conversas.

Fui dialogando no sentido de afirmar que apenas pesquisava a praça da República e não havia qualquer outra intenção. E ainda desconversei como forma de tomar o convite pouco expressivo.

Nunca mais o encontrei na República.

Na praça existe certa reciprocidade a produtos que são furtados. Vendedoras de lingerie que abastecem-se nas lojas de departamentos, como por exemplo o Mappin, e têm como compradores os usuários da praça; vendedores de livros que vestem-se com terno e gravata, e portam pasta tipo executiva circulam pelas principais livrarias da cidade com o objetivo de atender a pedidos específicos de seus clientes; o vendedor de múltiplos produtos, ora batata frita importada, ora latas de cerveja são oferecidas por um valor

menor do que nas lojas. Enfim, sempre encontra-se alguma demanda na República para estas ofertas ocasionais.

Os artigos do Código Penal Brasileiro 155, 157, 12 e 16, furto, roubo, tráfico de drogas e porte de drogas, respectivamente, são os “crimes” mais comuns entre a população de “profissionais” que frequentam a República.

“Lá foi uma carteira. É dramático... As pessoas fazem as coisas mais bizarras do mundo para tentar sobreviver. Não fazem planos de vida, vivem hoje e de pequenos expedientes amanhã. Infelizmente, não consigo ver por outro ângulo, depende da compreensão”¹⁵⁷.

Estas pessoas que “tomam” sem pedir, isto é, sacam algum objeto, como por exemplo uma bolsa, uma carteira de um pedestre, encontram-se na praça onde trocam informações sobre as “firmas” que atuam na cidade. E muitas vezes, avaliam que um determinado dia não é possível formar nenhum novo grupo porque há muita gente para pouca vítima. Nesta circunstância, comentam os últimos golpes, as passagens pelos distritos policiais, sobre os policiais civis que também frequentam a praça e a qualidade das “palhas”¹⁵⁸ que estão sendo vendidas.

“... vai uma palha, uma pitilha aí...”¹⁵⁹.

São os vendedores de drogas, essencialmente maconha, crack e mesclado¹⁶⁰ que percorrem os corredores da morte, do mijo, da briga e das bichas oferecendo seus produtos. E ainda: a “rocinha” e o “canta galo”, os espaços onde as pessoas dormem; o “borel”, o coreto; e o “pavilhão 9”, lugar de muitos conflitos, também são visitados¹⁶¹.

Não limitam-se à “crackolândia”, o corredor da morte, onde é comum ver crianças usando drogas, “... pipando crack...”¹⁶². Percorrem toda a extensão dos jardins da República, contudo é necessário saber decifrar os códigos para entender o que se diz e o que se quer.

¹⁵⁷ Extraído do depoimento de Abdul, expositor, em setembro de 1996.

¹⁵⁸ Palha significa erva, maconha.

¹⁵⁹ Extraído de uma exclamação de um vendedor de drogas na praça, em 1997. E pitilha é sinônimo de palha.

¹⁶⁰ Mesclado é uma droga que traz em sua composição maconha e crack.

¹⁶¹ Para identificar os espaços profanos da República, os seguranças fazem alusão as favelas e pontos de tráfico de drogas da cidade do Rio de Janeiro e a Detenção do Carandiru em São Paulo.

¹⁶² Extraído do depoimento de Ivan, segurança particular, em julho de 1996.

“... a República é um desafio...”¹⁶³, disse Gilliard.

Neste cenário, o cidadão comum conta com a suposta segurança e proteção de quatro esferas públicas: a Guarda Metropolitana Municipal, a Polícia Militar, a Polícia Civil e o Alto Comando da Polícia, o CONSEG/Conselho de Segurança em atuação na cidade.

A praça da República contava ainda com um posto da Guarda Metropolitana que foi desativado na administração malufista, em 1993. Atualmente, esta polícia municipal tem uma “performance” semelhante à polícia militar: fazem uma espécie de ronda ostensiva e plantão em algumas áreas consideradas mais críticas, ou seja, com um maior número de assaltos e furtos na cidade.

Neste universo, a polícia criou uma linguagem de identificação. Por exemplo, um morador de rua que também é considerado indigente é para a segurança oficial um **61**. Um **nóia** pode ser um louco de rua, também identificado pelo número **13**, ou um usuário de droga, que quase nunca é detido, porque a polícia e a delegacia não tem o que fazer com ele, quando muito é encaminhado a um posto de saúde pública que toma alguma providência. Um malandro, um **miliante**, no vocabulário policial, é aquele que não trabalha, mas também não é “bandido”. Um **mala** é usado para identificar um bandido, um ladrão, alguém que age fora da lei. E se usa uma arma e/ou é violento, é alguém que **mete os canos**.

A polícia movimenta-se segundo denominações construídas no dia-a-dia, quase folclóricas, que parecem ser usadas como uma forma de “catalogar” as pessoas que estão na rua e até o simples pedestre que caminha pela cidade.

Apesar dos policiais utilizarem os números dos artigos do Código Penal referente a uma determinada situação social, também trabalham com estereótipos humanos que nem sempre correspondem ao que aparentam.

Neste sentido, por inúmeras vezes, são cometidas certas arbitrariedades à proteção da pessoa humana. São ações que ultrapassam os limites colocados pela lei e que revelam muito “abuso de poder”. Daí, o senso comum afirmar que a polícia parece não exercer a função que lhe é devida: a segurança. A própria presença dos policiais inspira um sentido oposto: parece criar um clima de “não saber o que pode acontecer”, assim, a insegurança instala-se não só na esfera mental, mas também concretamente.

Certa vez, a cavalaria da Polícia Militar fazia uma típica operação ostensiva no centro da cidade. Pararam na República um grupo de crianças e adolescentes de rua para uma súbita revista, pois, como foi revelado posteriormente, eram suspeitos por porte de drogas.

¹⁶³ Extraído das conversas informais com Gilliard, místico e artesão, durante todo o período da pesquisa de campo.

De longe, observamos que aquelas pessoas quase despiram-se na presença dos policiais que gritavam para que elas lhes entregassem a droga. Entretanto, só encontraram alguns cachimbos de crack. O grupo depois de humilhado em praça pública foi liberado.

Após o acontecimento, dirigi-me a um dos policiais para perguntar o que havia ocorrido. Esperava por alguma resposta que só apareceu depois do mesmo policial ter me interrogado: você é jornalista? você tem passagem pela polícia? se tiver, vou levá-la para averiguação na delegacia, você tem documento? o que você quer saber?

De fato, diante deste interrogatório inesperado, o policial conseguiu o que queria: inibir-me.

“... o maior número de policiais na rua não garante segurança...” ¹⁶⁴.

Para quem está distante do universo policial é difícil identificar os policiais civis que visitam a República com alguma frequência. Os ex-detentos e os futuros candidatos ao “quadrado” são os beneficiados neste aspecto, uma vez que não só os conhecem como também parecem participar de uma certa cumplicidade entre ambas as partes.

Entre cumprimentos - Bom Dia!; Boa Tarde! -, e troca de olhares, parece existir alguma comunicação só compreensível a quem faz parte do meio.

Alguns expositores, principalmente os de pedras, participaram de várias reuniões promovidas pelo Alto Comando da Polícia/Conseg com o objetivo de encontrar respostas aos problemas da praça da República. O duplo interesse, por um lado, a manutenção da Feira de Arte e Artesanato, e do outro, a repressão à violência urbana, parece não ter alcançado sucesso.

Os expositores “perderam” a praça e o Conseg continua planejando estratégias de segurança para um centro urbano cada vez mais caótico.

O Metrô também tem os seus próprios seguranças: são os “urubus” ¹⁶⁵, apelidados pelas crianças de rua que são os mais atingidos por estes agentes. Trabalham no sentido de proibir, basicamente, qualquer tentativa de permanência nas escadas e em todas as passagens que levam às catracas do metrô. As saídas também são vigiadas e demarcadas por linhas amarelas no chão. Estas áreas são quase sempre invadidas pelo comércio ambulante, que é drasticamente coibido.

¹⁶⁴ Extraído de uma conversa informal com um frequentador que não quis identificar-se, em 1996.

¹⁶⁵ Os seguranças do metrô são chamados por urubus, porque vestem um uniforme preto.

Os seguranças cruzam a República quando estão trabalhando principalmente nas entradas/saídas do metrô. Neste momento, caminham em grupo pela praça e são alvejados com sonoros: URUBUS!, pois se encontram alguém nos seus territórios, a pessoa é tirada à força.

*“... nós sabemos como conduzir, já estamos acostumados..., não é crime uma criança pedir, não há lei que impeça, por isso nós existimos para fazer este joguinho de cintura com eles e nós conseguimos levar, de uma forma ou de outra; um ou outro faz um carnaval ali, uma palhaçada aqui, a gente acaba não se envolvendo naquilo que ele quer, a gente tem experiência suficiente para saber onde ele quer chegar, então nós, não o deixamos chegar naquele ponto...”*¹⁶⁶.

Paralelamente à segurança oficial, há a particular. Aquela contratada especialmente pelos expositores das feiras para garantir certa proteção e impedir principalmente as crianças de rua de aproximarem-se das barracas.

O cenário e os personagens são os mesmos: após o meio-dia, quando o sol já está muito forte, crianças e adolescentes moradores de ruas do centro da cidade, envolvidos em cobertores, percorrem a praça em busca de comida. Os **“morcegos”**, como são chamados, acabam assustando os frequentadores da República e, principalmente, os clientes das Feiras de Comidas Típicas e Doce.

Tal situação levou os organizadores a contratarem seguranças particulares para agirem entre a população não cliente, mas frequentadora de espaços públicos e que, de certa forma, representa uma “ameaça aos negócios” e aos próprios expositores de comidas em geral.

Estes seguranças particulares, geralmente ex-vigias e já conhecidos dos expositores, formaram alguns grupos para atuarem em áreas distintas da República, já que o modelo de “proteção” foi também implantado entre os artesãos.

Como frisou Ivan, segurança particular, não há lei que impeça o menor de pedir comida, então *“...com conversa e tapinhas nas costas...”*¹⁶⁷, o adolescente é afastado e deve esperar pelos “vigias” que arrumam alguns doces e salgados.

¹⁶⁶ Extraído do depoimento de Ivan, segurança particular, em julho de 1996.

¹⁶⁷ Idem.

A Polícia Militar e a Guarda Metropolitana não agem neste sentido. Parecem não poder breçar o movimento do menor, a exceção das circunstâncias em que há uso de drogas e algum furto. Os artesãos também contam com estas seguranças que inibem essencialmente a ação dos batedores de carteiras.

A “firma” formada por três ou quatro pessoas observa o frequentador/cliente que compra algum artigo de um expositor de artesanato. Quando ele deixa a barraca, passa a ser seguido até tornar-se vítima de um “churro”¹⁶⁸, ou seja, ser roubado.

Além, destas situações típicas, a segurança particular também dissolve brigas entre clientes, artesãos e crianças de rua. Contudo, os seguranças afirmam que atuam no sentido da prevenção. Diante de circunstâncias dramáticas, como nunca estão armados, chamam a polícia. Aliás, parecem trabalhar paralelamente à ação oficial, nas lacunas onde os policiais não “podem” agir diretamente.

O expositor que contrata esta segurança paga uma pequena taxa por dia. Há aqueles que não aceitam a condição colocada, mas acabam beneficiados, uma vez que há sempre um expositor vizinho que paga pelo serviço, pois a segurança atua na área e não apenas para um artesão.

*“... a praça é o ganha pão de muita gente...”*¹⁶⁹, afirmou o segurança Ivan.

Mesmo que não tenha sido previsto, as feiras indiretamente acabam recrutando o trabalho de muitas pessoas. Os seguranças particulares, especificamente, para alcançarem algum sucesso no desenvolvimento do trabalho, como afirmou Marcelo, *“... devem usar muito da psicologia de rua”*¹⁷⁰.

Há um outro tipo de segurança, já relatado aqui, desenvolvido por fiscais e/ou ex-fiscais da Prefeitura Municipal. Contudo, estes homens só aparecem quando querem e, praticamente, impõem o serviço prestado no dia.

Como afirmou um artista plástico *“... não deixam espaço para o expositor escolher se aceita ou não. Só resta pagar, pois, caso contrário, se acontece alguma coisa com o artista eles não tomam conhecimento. E há até quem desconfie que eles mesmos proporcionem certos atos sobre aqueles que não colaboram”*¹⁷¹.

As mulheres expositoras acabam sendo mais pressionadas, pois, estes seguranças argumentam que elas necessitam de maior proteção.

¹⁶⁸ Churro também define aquele que num grupo de ladrões tira o dinheiro ou a carteira da vítima.

¹⁶⁹ Idem.

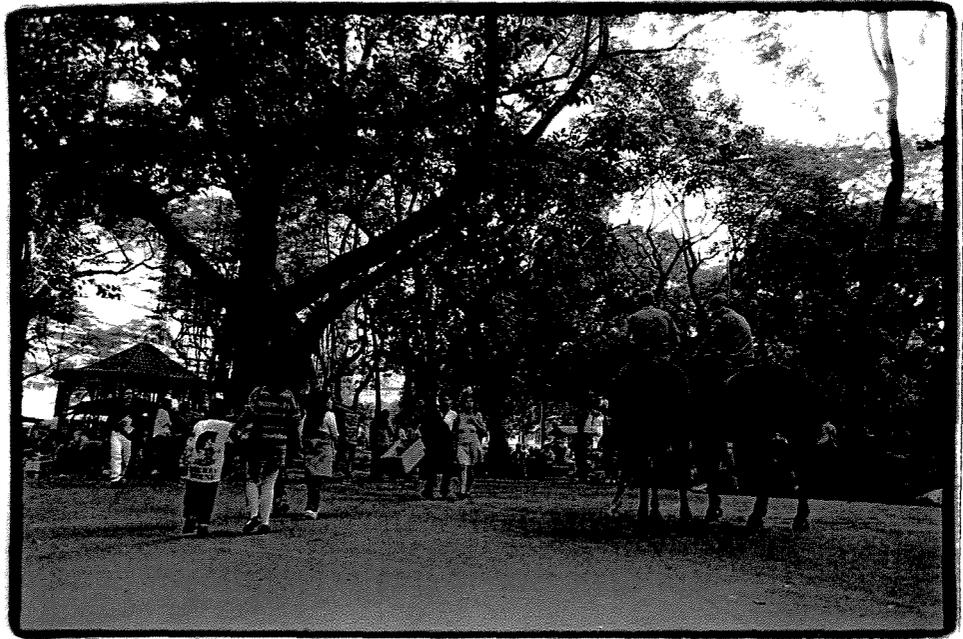
¹⁷⁰ Extraído do depoimento de Marcelo, segurança particular, em julho de 1996.

¹⁷¹ Extraído do depoimento de um artista plástico que não quis identificar-se, em 1996.

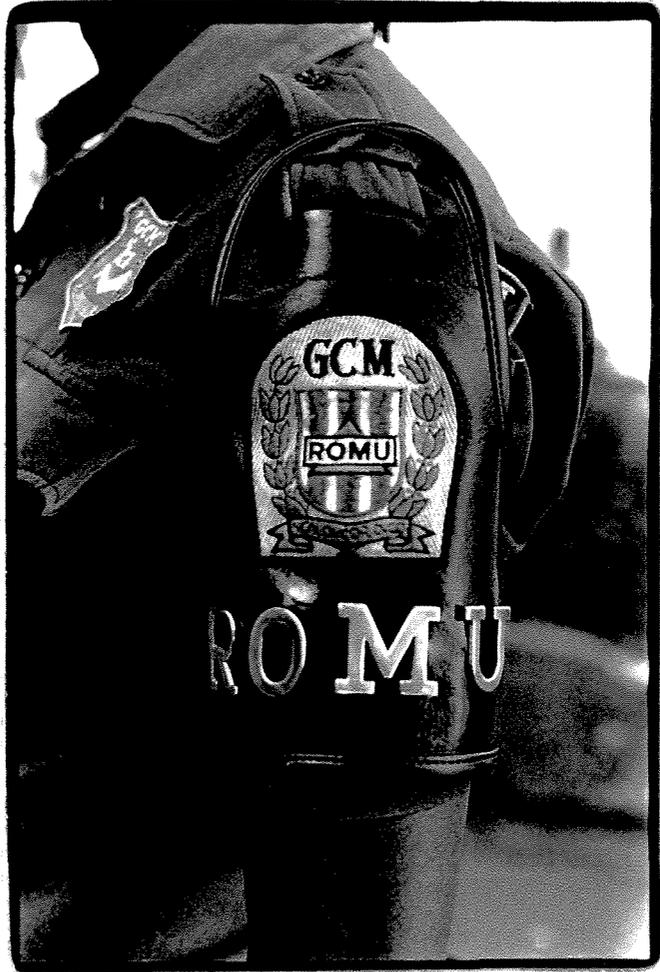
“A praça da República nada mais é do que o retrato da nossa situação. Consegue representar tudo que há no país. Cada um ganha a vida de um jeito” ¹⁷².

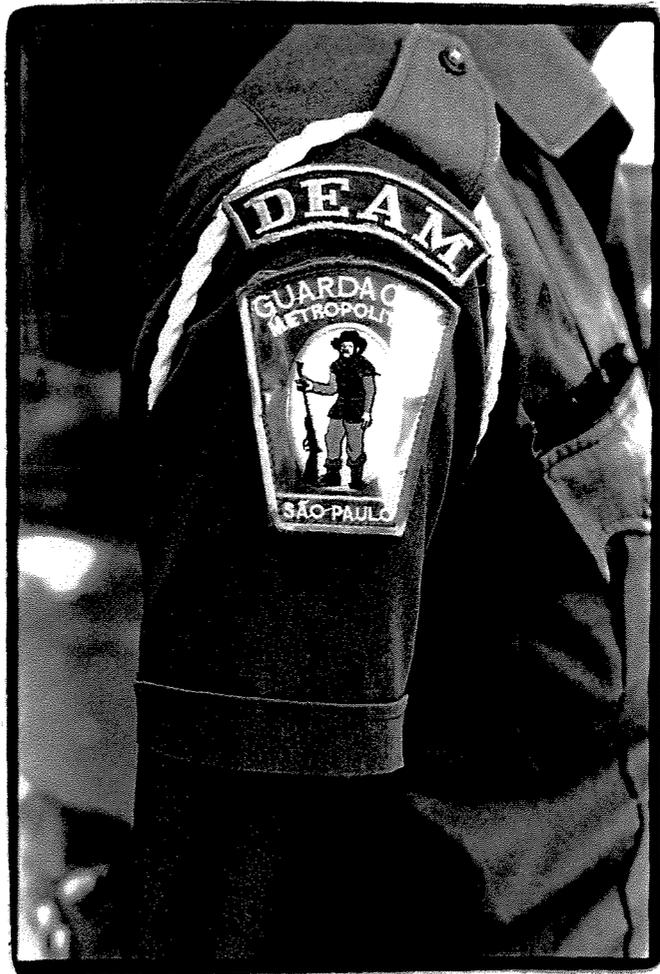
¹⁷² Extraído do depoimento de Abdul, expositor, em agosto de 1994.













3.7. As Grades do Caetano de Campos

Por algum tempo, os expositores, especialmente, os artistas plásticos e os artesãos foram a favor da colocação de grades de ferro no entorno da República. Defendiam a idéia de que a praça necessitava de maior proteção, e que esta poderia ser conseguida através de futuros portões que seriam fechados à noite e abertos durante o dia. Simultaneamente, impediriam o fluxo de pedestres que não fazem parte do grupo dos frequentadores/clientes.

O “Parque da Luz” foi apontado como exemplo. Diziam que com as grades a frequência do público havia melhorado, apesar de continuar sendo um local de “putas velhas”, isto é, de baixa prostituição.

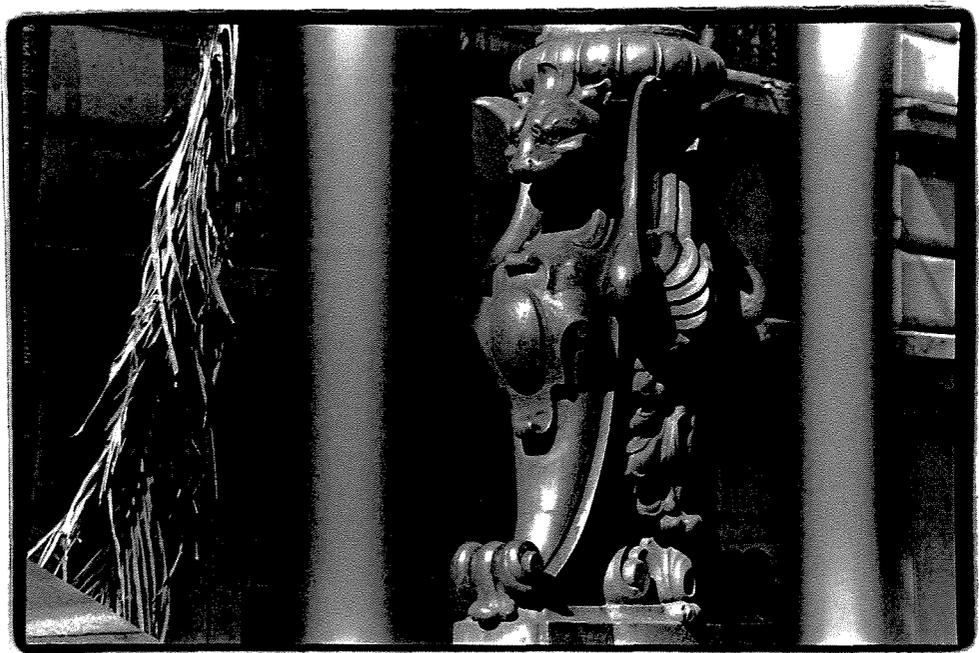
Diante da argumentação de que as cercas restringiriam o acesso do cidadão comum, M’Anna, pintora, afirmava a existência de grades invisíveis que há muito tempo proibiam as pessoas de circularem livremente. O “perigo” instalado nos jardins da República afastava o frequentador.

“... a praça já tem uma cerca, à noite ninguém passa, todo mundo tem medo, então ela já existe... é imaginária... a grade não é para prender, apenas para proteção...”¹⁷³.

Apesar dos boatos e do apoio dos expositores, as grades não foram colocadas. Apenas o Caetano de Campos foi cercado tendo em vista a conservação do edifício.

¹⁷³ Extraído do depoimento de M’Anna, artista plástica, em dezembro de 1994.









3.8. O Entorno

O entorno da praça da República traz a marca da história do desenvolvimento urbano da cidade, com edifícios que fazem parte da arquitetura moderna, ícones registrados em cartões postais, e que sugerem um passado recente influenciado pelo mundo europeu: os edifícios projetados por Oscar Niemeyer: o Eiffel na praça da República e o Copan na avenida Ipiranga; o Esther em 1938 por Álvaro Vital Brazil e Ademar Marinho, arquitetos cariocas; e o Itália, o mais conhecido das construções desenhado por Franz Heep, em 1956. E, ainda, uma concentração populacional representada pelo intenso fluxo de transporte coletivo que faz a ligação com áreas próximas e distantes desta São Paulo, com os seus quase vinte milhões de habitantes.

Em seus quatro lados, nota-se a presença de um ritmo metropolitano em constante transformação. São edifícios demolidos que deixam os espaços livres para estacionamentos de veículos cada vez mais essenciais e lucrativos. Botequins, bares e restaurantes são fechados, e suas casas são modificadas e ambientadas para outros tipos de comércio. As lojas também sofrem mudanças orientadas por planos de *marketing* ávidos por um número maior de consumidores. Os bancos constroem prédios espelhados capazes de refletir a própria cidade. Mas, ainda encontramos edifícios residenciais resistentes à própria história, como também moradores que continuam vivendo e convivendo na área central da metrópole.

Assim, a República assiste às transformações econômicas e sociais ocorridas nesta paisagem urbana que influenciam diretamente a dinâmica cultural da própria praça.

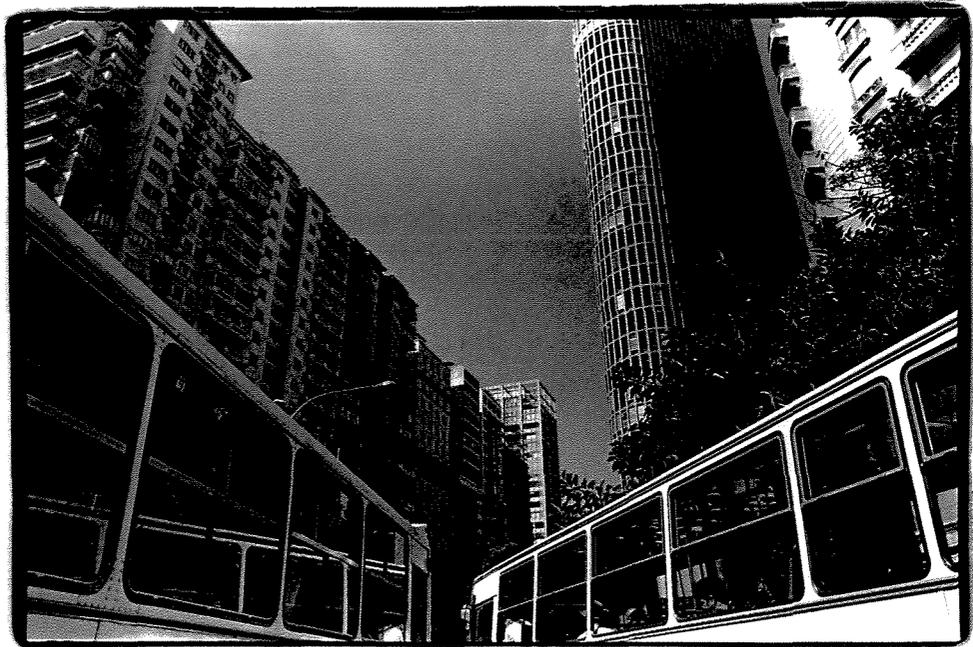














3.9. A Noite

A República tem dois cenários distintos: o dia e a noite. Habitualmente quem frequenta a praça durante o dia, não aparece à noite. E a noite começa após às dezenove horas. Geralmente os expositores mais assíduos, nesse horário, já foram ou estão indo embora. Os personagens à noite são outros.

“A noite na praça da República tem um outro cenário. O ar do dia é mais pictorial do que da noite. A noite tem um aspecto sinistro” ¹⁷⁴, disse Abdul.

O dia na praça é muito agitado, dinâmico e violentamente sonoro. O barulho produzido e ouvido revela um excesso de pessoas que se comunicam sob diferentes formas.

À noite, a praça é violentamente silenciosa. O que não significa a ausência de convivência social. Entretanto, o silêncio é imperativo às atividades desenvolvidas.

À noite, a praça é um “ponto de pegação” como afirmou um morador de rua. Atrás do coreto, entre as pontes dos jardins, a área mais escura, é comum os michês oferecerem serviços sexuais. Apesar de ser o mesmo espaço ocupado pelos homossexuais durante o dia, não são os mesmos que trabalham à noite. À noite tem um outro público/cliente para um outro grupo de *bichas*, *travestis*, *boys* que se prostituem.

A iluminação fraca ou quase inexistente torna o espaço propício às carícias sexuais. Ir a um hotel de alta rotatividade só depende do desejo e do poder aquisitivo do cliente. Pois, os jardins gramados favorecem algum mistério à “relação amorosa” recém estabelecida. É comum o jardineiro da República encontrar um número razoável de preservativos usados.

Há um outro público frequentador da praça à noite: são os traficantes e usuários de drogas. Em meio à escuridão, os cachimbos de crack acessos nas mãos de crianças, adolescentes e adultos de rua são como pontos de luzes que demarcam a área. Nem os sem teto e os mendigos permanecem nestes lugares. Procuram espaços mais protegidos para passarem as noites. O calçadão em frente ao Caetano de Campos entre a avenida Ipiranga e a rua Pedro Américo é o local privilegiado por eles, uma vez que há maior circulação de pedestres e ainda por ser mais iluminado.

Quem não procura por nenhum tipo de aventura não passa pelos jardins da República. Só o cidadão menos avisado e/ou totalmente desinformado cruza a praça por esta zona “proibida” e “profana”.

¹⁷⁴ Extraído do depoimento de Abdul, expositor, em agosto de 1994.

*“... quem vai à República à noite, está pedindo para ser assaltado...”*¹⁷⁵, disse um policial.

A República à noite é um lugar para os “entendidos” e aqueles que já fazem parte deste cenário, como o engraxate que tem sua cadeira e acessórios na praça, ao lado da rua Joaquim Gustavo. Trabalhando só à noite, disse que não há concorrência, pois a maioria dos engraxates só trabalha durante o dia. Todavia, está mais perto das “coisas ruins”, como sussurou.

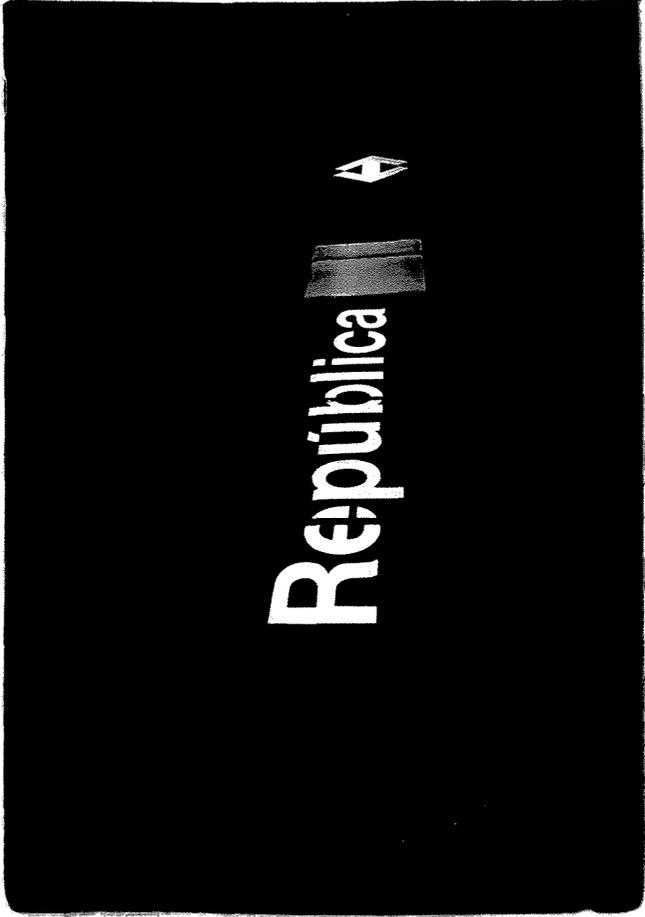
*“... você pode fotografar a minha cadeira, mas eu não posso e não quero sair na fotografia...”*¹⁷⁶, disse ele.

Enfim, *“O mundo é uma praça universal franqueada à todos para negociar o céu”*¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Extraído das conversas informais com um policial que não quis identificar-se, em 1997.

¹⁷⁶ Extraído de uma conversa informal com um engraxate que não quis identificar-se, em agosto de 1997.

¹⁷⁷ Esta frase foi extraída de uma placa em bronze colocada no jardim do Largo do Rosário em São Luís do Paraitinga, pequena cidade do interior paulista.













Concluindo: uma leitura possível

Concluindo: uma leitura possível

Diante da dificuldade colocada nos primeiros tempos do trabalho - como tratar a fotografia -, isto é, quando tentávamos nos inserir no campo de pesquisa acompanhados pela câmera fotográfica ¹, especificamente na Praça da República - o nosso objeto de estudo -, e ainda crentes na absoluta autonomia deste meio plástico, analogamente recuperaríamos a afirmação “bartheana” (1990) - a fotografia enquanto uma mensagem sem código -, e elaboraríamos, a princípio mesmo que imaginariamente para num segundo momento concretizá-la, uma construção narrativa entre texto e fotografia, ante o caráter antropológico da pesquisa e visto as inúmeras entrevistas e histórias relatadas pelos atores sociais encontrados naquele lugar público.

Longe de um sentido dogmático, acreditamos que a associação entre o texto escrito e a fotografia - as palavras e as imagens intercaladas por temas e idéias - contemplaria não só a proposta genérica da Antropologia Visual, como também uma possível leitura da República enquanto um lugar público com características urbanas e sociais que marcam e definem uma identidade singular. Como Ferrara (1997) escreve, o conceito de lugar é diferente do de espaço, uma vez que enquanto ambiente social coloca e toma-se uma fonte de informação para a interpretação de uma cidade, aqui a de São Paulo, contrariamente, aos aspectos espacial, físico e funcional. Mesmo não fazendo um estudo semiótico da praça, reconhecemos que o diálogo ultrapassa a expressão social, neste caso o não-verbal se impõe, como por exemplo, as cores, os gestos, a organização do lugar, os sons, os cheiros, enfim a *proxêmica* que também determina a comunicação. Para a autora, a cidade urbana é um espaço privilegiado do não-verbal que acaba por impor, assim, um estilo e uma percepção de vida, sem matar de fato as redes de sociabilidades.

Nesta perspectiva, especialmente, lembrando Canevacci quando afirma que “*compreender uma cidade significa colher fragmentos*” (1993: 35), fomos coletando histórias e imagens e, simultaneamente, construindo uma postura que destaca e diferencia, no nosso trabalho, a fotógrafa/pesquisadora. Sontag (1981), quase afirma que o fotógrafo é um auxiliar do antropólogo. Aqui, não há dois profissionais distintos, a fotógrafa é a pesquisadora. Assim, a definimos na pesquisa como a fotógrafa/pesquisadora.

¹ Saímos à campo de pesquisa munidos com uma câmera 35mm (Canon AE-1 Program), lentes 28, 50 e 135 mm, filtros amarelo e vermelho, filmes preto e branco ISO 125 (Plu-X- Pan), ISO 400 (Tri-X-Pan e HP-5-Ilford), ISO 1600 (Neopan 1600) e ISO 3200 (TMAX 3200). A princípio, escolhemos o filme preto e branco, visto a ausência de orçamento para o trabalho de revelação e ampliação dos negativos. Aqui, também atuaria como laboratorista. Apesar de contornarmos as dificuldades financeiras, a película preto e branco revelou-se mais apropriada para a pesquisa ante a discreção dos tons e da quebra com o “fator realidade”.

De um lado a fotógrafa/pesquisadora, de outro os “atores sociais”. A princípio, apenas observamos para logo após nos inserimos naquele contexto e dinâmica urbana que marca a República.

Contudo, notamos que, apesar da fotografia já introduzida no lugar, portanto, entre os informantes, a fotógrafa/pesquisadora não conseguia realizar as atividades ao mesmo tempo: **pesquisar**, que compreende neste caso “conversar” com as pessoas, e **fotografar**, ou seja, os trabalhos a serem desenvolvidos no campo de pesquisa, parecem ser duas atitudes/tarefas absolutamente distintas. O ato fotográfico, por exemplo, parece compreender uma forma de organizar a realidade totalmente diferenciada do coletar informações verbais. Por mais que soubessemos da praça, se impôs à nossa razão um ato, o *click fotográfico*, extremamente não-racional. Parecem dois tempos mentais e intelectuais diferentes. Parece que o conhecimento daquele lugar público analisado pode “facilitar” uma abordagem antropológica, contudo não é condição essencial para captar “a boa fotografia”. Pode-se sim, registrar com um saber prévio um conteúdo social necessário à compreensão do objeto estudado, mas, uma fotografia não é somente tema/assunto, é também, ou essencialmente, composição plástica: uma forma específica de escrever com a luz. Nesta escrita, outros elementos - linha, ângulo, contraste, textura, equilíbrio, etc. - interferem, interagem e determinam a imagem fotográfica, criada e estruturada por um “pensamento visual”.

Desta forma, a fotografia foi pouco a pouco demarcando a pesquisa, determinando suas etapas e impondo rigidamente conteúdos anteriormente só observados.

Os **negativos** revelados apontavam imagens semelhantes e distintas. Os **contatos** reforçavam essas diferenças e também determinavam uma seleção prévia. A partir das **ampliações** impôs-se a tematização e simultaneamente a edição final das fotografias.

Se por um lado, as fotografias quase discorriam acerca de temas e personagens por meio de formas, objetos e luzes, enfim a sua própria visualidade, por outro as histórias das vidas privadas coletadas complementariam as imagens, ou pelo menos, observamos no nosso trabalho, diziam daquilo que não se vê plasticamente.

A fotografia foi de certa forma ordenando e pontuando o texto escrito e, paralelamente, a própria narrativa visual, construindo, assim, o diário proposto: **A República das Mil Faces**.

À luz de Becker (1996), talvez a verdade científica, ou seja, a busca obsessiva da ciência pela verdade, confunde-se no nosso trabalho com a arte, enquanto uma expressão estética por excelência. Pois, ao mesmo tempo que corremos atrás de uma metodologia, especificamente antropológica, que trata a fotografia como método e técnica de pesquisa, também reconhecemos o meio como uma expressão estética autônoma e pessoal, contemplando assim, a ciência contemporânea que julga a subjetividade tão importante

quanto a objetividade. Para Becker, Mead e Bateson tentaram compreender a sociedade balinesa e ao mesmo tempo expressaram-se artisticamente, uma vez que para o autor, a ciência e a arte são complementares.

“A história é uma espécie de moeda. Se você der uma, geralmente recebe outra de volta”

(Harrison 1998: 220).

Em virtude de um quase fracasso diante dos métodos introduzidos: pesquisar fotografias e usá-las nas foto-entrevistas ², e oferecer filmes para os informantes fotografarem a praça para uma posterior análise, nós resolvemos mudar as técnicas frente à ausência de resultado. Como já escrevemos, tanto um método quanto outro não apresentaram respostas concretas às nossas expectativas. Daí, concluímos que o sucesso da introdução de uma determinada metodologia numa pesquisa depende quase que exclusivamente do objeto de estudo, como também a abordagem teórica ser relativa ao tema e/ou hipótese do autor.

Contudo, fomos felizes quando passamos a oferecer as fotografias aos próprios retratados. Se a imagem não fora usada aqui como uma forma de aproximação ³, posto que não chegamos à República fotografando e sim só observando - a tradicional observação direta -, num primeiro momento, fomos conhecendo as pessoas para depois retratá-las. Uma vez com as imagens já ampliadas só nos restava aplicar a técnica sugerida por Collier (1973). A foto-entrevista agora não seria com uma fotografia de arquivo, mas sim com a própria imagem do depoente. Notamos que a confiança se estreitaria entre a fotógrafa/pesquisadora (eu) e o informante. Neste momento, a fotografia foi um motivo essencial para elucidar a história de vida do frequentador e/ou expositor da República, por exemplo. A imagem funcionou como um “*can-opener*” na narrativa, relatando e acrescentando dados à história pessoal e também coletiva. Aqui passaríamos a comungar o repertório subjetivo do próprio informante. À medida que oferecíamos uma fotografia, o grau de empatia crescia, e, simultaneamente, o vivido revelava-se.

² As fotografias foram pesquisadas no Acervo Fotográfico da Divisão de Iconografia e Museus do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo e no Arquivo Fotográfico do Museu da Imagem e do Som da Secretaria Estadual da Cultura de São Paulo. As imagens selecionadas foram as do início do século e parecem representar uma cidade que não existe mais. Um tempo que só está nos livros. Por exemplo em Fotografia e Cidade (1997), as pesquisadoras trazem uma praça da República paradisíaca, com os seus jardins, lago, pontes e monumentos organizados espacialmente. Os fotógrafos da época, entre eles Guilherme Gaensly, tinham a República como cartão postal da cidade. Talvez, o fracasso da introdução destas imagens na nossa pesquisa deva-se ao conteúdo figurativo exposto, pois não reflete e representa a praça que observamos atualmente, pois nelas o tempo e o espaço foi descontextualizado pela metáfora fotográfica.

³ A fotografia em algumas pesquisas não é o meio mais indicado para a inserção do pesquisador no campo de trabalho, pois o estudioso pode ser identificado, por exemplo, com a polícia, como um jornalista, entre outros, que parecem não ser bem vindos no lugar.

Aqui, lembraríamos de Marcel Mauss (1974) quando diz do “toma-lá-dá-cá”, a troca que ultrapassa séculos e permanece quase eternamente nas relações humanas e, ao mesmo tempo, traduz a confiança depositada na fotógrafa/pesquisadora, nesta pesquisa específica.

A fotografia enquanto “registro da realidade” pouco disse, contrariamente, acabou por apontar o invisível motivado pelo visível. E, paralelamente, reforçou a sensação de subjetividade contida num objeto estético, como também a escolha por um assunto antropológico.

O diário narrativo e fotográfico tomou-se a alternativa à nossa proposta inicial: conjugar e associar o texto verbal/escrito/coletado e as fotografias registradas do objeto de estudo, num discurso estruturado através de palavras e imagens.

Em *Another Way of Telling* (1995), Berger e Mohr também associam imagens e diálogos. Nem sempre as fotografias são acompanhadas com os discursos dos retratados, mas o conteúdo escrito faz uma certa analogia à visualidade. A fotografia aqui parece apontar o que não se pode escrever. E, paralelamente, o texto traz algum tipo de informação que não se pode ver num objeto plástico e figurativo. Assim, os autores propõem uma outra forma de dizer a partir de imagens e textos dispostos lado a lado e análogos.

Achutti (1997), fotógrafo e pesquisador, também coloca uma narrativa visual quase exclusivamente com fotografias, se não fosse o texto introdutório que faz referência ao campo de pesquisa, especificamente, a Vila Dique em Porto Alegre onde os moradores trabalham essencialmente como “catadores” de materiais recicláveis, isto é, com o lixo da cidade. As fotografias foram tematizadas e não trazem qualquer legenda acerca do conteúdo retratado.

Longe da academia, encontramos o fotógrafo Emidio Luisi e o seu trabalho *Ue' Paesà*, onde empreendeu um resgate etnofotográfico da imigração italiana no Brasil. O livro traz fotografias antigas, parecem que coletadas de álbuns de famílias, e pequenos textos/legendas construídos com histórias e diálogos, para depois Luisi introduzir as suas imagens que anunciam um grupo cultural bastante distinto. Entre fotografias e histórias privadas que alcançam um interesse nacional, o fotógrafo elaborou uma narrativa associando a estética visual e a escrita.

Aqui, a fotografia parece também ter sido lançada não só como método e técnica de pesquisa, mas também como produto do próprio trabalho.

Na “**República das Mil Faces**” construímos um diário com fotografias captadas pela própria fotógrafa/pesquisadora e com informações fornecidas pelos frequentadores da praça. Poderíamos classificar o trabalho como sendo uma etnofotografia de um lugar urbano e público, contudo preferimos aproximá-lo do

sentido de uma bricolagem, como “uma colcha de retalhos em preto e branco”, onde encontramos, no nosso trabalho, a diversidade cultural que define uma cidade cosmopolita.

Um mundo real e/ou ficcional, lembrando Boris Kossoy (1999), formado por um mapa do cotidiano daquela praça da República em São Paulo, onde estivemos e, de certa forma, exercitamos a prática etnográfica, principalmente, os instrumentais do “*saber ver*” e “*saber estar com*” (Winkin 1998).

No nosso inquérito, desvendamos um lugar público e ao mesmo tempo privado, posto que os frequentadores, apesar de interesses comuns, desenvolvem práticas absolutamente particulares e quando referem-se à República não o fazem, em sua maioria, sem mencionar as suas próprias histórias de vida, como se estivessem tomando público o que é concretamente da esfera pessoal. Assim, o coletivo, concluímos, aquilo que é de e para muitos, é colorido por inúmeros fragmentos individuais, visto que os informantes “falam” do lugar, a praça especificamente, a partir de suas vidas. A República apresenta-se como uma representação constituída por um mosaico de histórias privadas. Afinal, os lugares não são nada sem as pessoas, caso contrário seriam só espaços.

O nosso objetivo inicial foi conhecer a praça da República a partir de seus atores sociais, isto é, dos seus frequentadores, e inserir nesta busca a fotografia não só como método e técnica, mas essencialmente o próprio produto da pesquisa, ante sua autonomia e tradução figurativa. Acreditamos que conseguimos, entre erros e acertos, como já escrevemos, não só desenvolver a nossa tarefa antropológica visual, como também contribuir com os trabalhos da área de pesquisa.

Bibliografia

Capítulo Um - Da Fotografia...

ARBUS, Diane. Diane Arbus: Aperture Monograph. New York: Aperture Foundation, 1972.

ATGET, Eugène. Eugène Atget. Paris: Centre National de la Photographie, 1984. (Photo Poche, v. 16).

AUMONT, Jacques. A Imagem. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1993. (Ofício de Arte e Forma).

BARTHES, Roland. A Câmara Clara: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castinõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. A Mensagem Fotográfica. In: O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 301-314.

_____. A Retórica da Imagem. In: O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-41.

BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. In: A Experiência do Cinema. São Paulo: Editora Graal; Embrafilme, 1983, p. 121-128. (Coleção Arte e Cultura, v. 5).

BECEYRO, Raul. Ensayos sobre fotografia. México: Arte e Libro Editorial S. A., 1978.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: Magia e técnica, arte e política - Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 91-107. (Obras Escolhidas, v. 1)

_____. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 165-196. (Obras Escolhidas, v.1).

BERGER, John. Modos de Ver. Tradução de Ana Maria Alves. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1987. (Arte e Comunicação, v.3).

BOSWORTH, Patricia. Diane Arbus. A Biography. New York: Norton, 1984.

CARTIER-BRESSON, Henri. Henri Cartier-Bresson. Paris: Centre National de la Photographie, 1982. (Photo Poche, v. 2).

CHAGAS, Tonica. Nas paisagens de Watkins, a grandeza do Oeste. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 06 de dezembro de 1999. Caderno Dois, p. 4.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994. (Ofício de Arte e Forma).

ESSUS, Ana Maria Maud de Sousa Andrade. O Olho da História. Análise da imagem fotográfica na construção de uma memória sobre o conflito de Canudos. Fotografia. Acervo. Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v. 6, n. 01/02, p. 25-39, jan./dez. 1993.

FERNANDES Jr., Rubens. História da fotografia no Brasil: panorama geral e referências básicas. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. Leitura sem Palavras. São Paulo: Ed. Ática, 1997. (Série Princípios, v. 100).

FLUSSER, Vilém. Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica. Lisboa, PT: Relógio D'Água, 1998. (Coleção Mediações, v. 4).

FRADE, Pedro Miguel. Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura. Porto, PT: Edições ASA, 1992. (Coleção Argumentos).

FRANK, Robert. The Americans. New York: SCALO Publishers, 1994.

_____. Robert Frank. Paris: Centre National de la Photographie, 1983. (Photo Poche, v. 10).

FREUND, Gisèle. La fotografia como documento social. Tradução de Josep Elias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976. (Colección Punto y Línea).

FRIZOT, Michel, DUCROS, Françoise. Du bon usage de la photographie. Une Anthologie de Textes. Paris: Centre National de la Photographie, 1987. (Photo Poche, v. 27).

GOMBRICH, E. H. A História da Arte. Tradução de Álvaro Cabral. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

GURAN, Milton. Linguagem fotográfica e informação. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

HINE, Lewis W. Lewis W. Hine. Paris: Centre National de la Photographie, 1992. (Photo poche, v. 50).

IMAGENS. Fotografia. Revista Imagens. Campinas, SP: Editora Unicamp, n. 7, 1996.

JANSON, H. W.; Janson, Anthony F. Iniciação à história da arte. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____. Fotografia e História. São Paulo: Editora Ática, 1989. (Série Princípios, v. 176).

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Relações Imaginárias: A Fotografia e o Real. Paper apresentado ao Grupo Usos da Imagem no XX Reunião Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciências Sociais/ANPOCS. Caxambú/MG, 1996.

KUBRUSLY, Cláudio. O que é fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos, v. 82).

LIFE LIBRARY OF PHOTOGRAPHY. Fotografia - Manual Completo de Arte e Técnica. Tradução de Cláudio Kubrusly et al. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

LIMA, Ivan. A fotografia é a sua linguagem. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. (Coleção Antes, aqui e além).

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. Introdução à Fotografia. São Paulo: Brasiliense; MEC; Secretaria da Cultura; FUNARTE, 1984. (Primeiros Vãos, v. 25).

MELLO, Márcia. O Daguerreótipo nas Coleções Cariocas. Rio de Janeiro: Centro de Conservação e Preservação Fotográfica; FUNARTE, 1998. (Folder).

MUSEUM LUDWIG DE COLÓNIA. Fotografia do Século XX. Museum Ludwig de Colónia. Tradução de Sandra Oliveira. Lisboa, PT: Taschen, 1998.

NAEF, Weston. The J. Paul Getty Museum Handbook of the photographs collection. California: J. Paul Getty Museum, 1995.

NEWHALL, Beaumont. The History of Photography. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

NIÉPCE, Joseph-Nicéphore. Nicéphore Niépce. Paris: Centre National de la Photographie, 1983. (Photo Poche, v. 8).

OLIVEIRA JR., Antônio Ribeiro de. História, Fotografia e Semiótica numa Perspectiva Grande Angular. In: O Indivíduo e as Mídias. Ensaios sobre Comunicação, Política, Arte e Sociedade no Mundo Contemporâneo. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996, p. 280-87.

PAIVA, Joaquim. Olhares Refletidos. Rio de Janeiro: Dazibao, 1989.

PASTORE, Vincenzo. São Paulo de Vincenzo Pastore. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

RIPOLL, Frédéric; ROUX, Dominique. La Photographie. Toulouse: Éditions Milan, 1995. (Les Essentiels Milan, v. 31).

ROSENTHAL, Hildegard. Cenas Urbanas. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

SAMAIN, Etienne. A Caverna Obscura: Topografias da Fotografia. Fotografia. Revista Imagens. Campinas/SP, n. 1, p. 50-61, 1994.

SANDER, August. August Sander. Paris: Centre National de la Photographie, 1995. (Photo Poche, v. 64).

SANTAELLA, Lúcia. O que é Semiótica. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Primeiros Passos, v. 103).

SALGADO, Sebastião. Êxodos. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Retratos de Crianças do Êxodo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Terra. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Programa Roda Viva. São Paulo: TV Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1996. 1 videocassete 8120 mim): VHS, son., color.

_____. Trabalhadores. Uma Arqueologia da Era Industrial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Sebastião Salgado. Paris: Centre National de la Photographie, 1993. (Photo Poche, v. 55).

SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária. Sobre o dispositivo fotográfico. Tradução de Eleonora Bottman. Campinas/SP: Papyrus, 1996. (Coleção Campo Imagético).

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-Postais, Álbuns de Família e Ícones da Intimidade. In: República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (História da Vida Privada no Brasil, v. 3).

SMITH, W. Eugene. W. Eugene Smith. Aperture Masters of Photography. Koln: Konemann, 1999.

SONTAG, Susan. Ensaio sobre a Fotografia. Tradução de Joaquim Paiva. 2. ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SUBIRATS, Eduardo. Vanguarda, Mídia, Metrópolis. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Studio Noberl, 1993. (Cidade Aberta).

SZARKOWSKI, John. Modos de Olhar - 100 Fotografias do Acervo do Museu of Modern Art, New York. Tradução de Clifford E. Landers e Victoria Murat. São Paulo: The Museum of Modern Art, New York, 1999.

TACCA, Fernando de. Narrativa Fotográfica: O Prazer da Cumplicidade Voyer e o Olhar Totalitário. Osaka: Osaka University of Foreign Studies, 1997. (Bulletin of the Language Laboratory, n. 20).

TRIGO, Thales, LEPÍSCOPO, Marcos. CD-ROM. História da Fotografia. 1840-1960. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1997.

VASQUEZ, Pedro. Fotografia. Reflexos e Reflexões. São Paulo: L&PM Editores, 1986. (Coleção Universidade Livre).

VIRILIO, Paul. A Máquina de Visão. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

Capítulo Dois - A Antropologia e a Fotografia: nos passos da visualidade

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

ADAM, Hans Christian. Edward Sheriff Curtis. 1868-1952. Koln: Taschen, 1999.

ARAGO, François. Rapport sur le Daquéotype. In: Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes. Paris: Centre National de la Photographie, 1987. (Photo Poche, v. 27).

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. Balinese Character: A Photographic Analysis. New York: New York Academy of Sciences, 1942.

BECKER, Howard S. Balinese Character: uma análise fotográfica de Gregory Bateson e Margaret Mead. Tradução de Patrícia Monte-Mór. Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 137-143, 1996.

_____. Explorando a Sociedade Fotograficamente. Tradução de Patrícia Monte-Mór. Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 95-97, 1996.

BERGER, John; MOHR, Jean. Another Way of Telling. New York: Vintage International, 1995.

BERTILLON, Alphonse. Comment doit-on faire un portrait judiciaire. In: Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes. Paris: Centre National de la Photographie, 1987. (Photo Poche, v. 27).

CALDAROLA, Victor J. Visual Contexts: A Photographic Research Method in Anthropology. Studies in Visual Communication. Philadelphia, PA, v. 11, n. 3, p. 33-53, 1985.

CAMPOS, Sandra Maria C. T. Lacerda. A imagem como método de pesquisa antropológica: um ensaio de antropologia visual. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia/Universidade de São Paulo. São Paulo, n. 6, p: 275-286, 1996.

CARVALHO, Ruy Duarte de. O Camarada e a Câmera. Cinema e Antropologia para além do filme etnográfico. Luanda: Inald, 1984.

COLLEYN, Jean-Paul. Jean Rouch, 54 anos sem tripé. Entrevista. Tradução Anônima. Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 65-74, 1995.

COLLIER, John Jr. Photography in Anthropology: A Report on Two Experiments. American Anthropologist. St. Louis, MO, v. 59, n. 5, p. 843-859, 1957.

_____. Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa. Tradução Anônima. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais SA, 1973.

_____. Visual Anthropology: Photography as a Research Method. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.

COPANS, Jean. A Profissão de Antropólogo. In: Críticas e Políticas da Antropologia. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 47-74. (Perspectivas do Homem, v. 15).

EDWARDS, Elizabeth. Anthropology and Photography 1860-1920. Londres: Royal Anthropological Institute, 1992.

_____. Antropologia e Fotografia. Tradução de Ricardo Quintana. Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 11-28, 1996.

FARIA, Luis de Castro. O antropólogo e a fotografia: um depoimento. In: Fotografia. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Ministério da Cultura, n. 27, p. 164-169, 1998.

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (Orgs.). Desafios da Imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

GAUTHEROT, Marcel. Retratos da Bahia. Apresentação de Emanuel Araújo. Texto de Lélia Coelho Frota. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

JACKNIS, Ira. Franz Boas and Photography. Studies in Visual Communication. Philadelphia/PA, v. 10, n. 1, p. 02-60, 1984.

_____. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. Cultural Anthropology. New York, NY, v. 3, n. 2, 1988.

_____. George Hunt, Kwakiutl Photographer. In: Anthropology and Photography. London: Royal Anthropological Institute, 1992.

JEHEL, Pierre-Jerôme. Fotografia e Antropologia na França no século XIX. Tradução Anônima. Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 123-137, 1998.

KOTHE, Flávio R. (org.). Walter Benjamin. Sociologia. São Paulo: Ed. Ática, 1991. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, v. 50).

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). Imagens & Ciências Sociais. João Pessoa, Paraíba: Editora Universitária/UFPB, 1998.

_____. Estado das Artes nas Ciências Sociais do Visual no Brasil. Revista Política & Trabalho. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, n. 14, p. 91-110, setembro/1998.

LEITE, Miriam Moreira. Retratos de Família. Leitura da Fotografia Histórica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. (Texto & Arte, v. 9).

LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes Trópicos. Tradução de Jorge Constante Pereira. Lisboa: Edições 70, 1981. (Perspectivas do Homem, v. 7).

_____. O futuro da etnologia (ano letivo 1959-1960). In: Minhas Palavras. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 19-35.

_____. Saudades do Brasil. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Saudades de São Paulo. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Companhia das Letras, 1996.

L'ETHNOGRAPHIE. Numéro Spécial. Ethnographie et Photographie. Paris: Société d'Ethnographie, Tome LXXXVII, v. 1, n. 109, 1991.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografia e Cidade: razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1997. (Coleção Fotografia: Texto e Imagem).

LISSOVSKY, Mauricio. O Dedo e a Orelha. Ascensão e queda da imagem nos tempos digitais. Fotografia. Acervo. Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v.6, n. 01/02, p. 55-74, jan./dez. 1993.

LUISI, Emidio. Ue' Paesà. Paulista. 120 anos de imigração Italiana no Brasil. São Paulo: Conjunto Cultural da Caixa, 1997.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. Introdução à Fotografia. São Paulo: Brasiliense; MEC; Secretaria da Cultura; FUNARTE, 1984. (Primeiros Vôos, v. 25).

MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. Prefácio de Sir James George Frazer. Tradução de Anton P. Carr e Lígia Aparecida Cardieri Mendonça. Revista por Eunice Ribeiro Durham. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (Os pensadores).

MEAD, Margaret. A Antropologia Visual em uma Disciplina de Palavras. Tradução Anônima. In: Principles of Visual Anthropology. Paris: Paul Hockings; The Hague: Mouton, 1975.

MENEZES, Cláudia. Cademo de Textos: Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1987.

MONTE-MÓR, Patricia. Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil. Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 81-88, 1995.

MONTE-MÓR, Patricia; PARENTE, José Inácio (orgs.). Cinema e Antropologia. Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.

PEIXOTO, Clarice. A antropologia visual no Brasil. Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 75-80, 1995.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora: Marca D'Água, 1996.

PINNEY, Christopher. A história paralela da antropologia e da fotografia. Tradução de Ricardo Quintana. Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 29-52, 1996.

ROUCH, Jean. The Camera and Man. In: Principles of Visual Anthropology. Paris: Paul Hockings. The Hague; Mouton, 1975, p. 83-102.

RUMAN, Evelyn. Autoimagen Marginal. Fotografias de Evelyn Ruman, 1993-1997. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998. (Colección Mal de Ojo, v. 9).

SAMAIN, Etienne. Entre a Arte, a Ciência e o Delírio: a fotografia médica francesa na segunda metade do século XIX. Boletim do Centro de Memória-UNICAMP. Campinas, v.5, n.10, p.11-32, jul/dez. 1993.

_____. Oralidade, Escrita, Visualidade. Meios e Modos de Construção dos Indivíduos e das Sociedades Humanas. In: Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. São Paulo: Escuta, p. 289-301, 1994.

_____. Ver e Dizer na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. Horizontes Antropológicos. Antropologia Visual. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, n. 2, p. 19-48, 1995.

_____ (Org.). O Fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia. Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 141-158, 1998.

SPINI, Sandro. Bixiga. Avio de uma pesquisa urbana. São Paulo. São Paulo: Museu da Imagem e do Som São Paulo; Istituto Italiano di Cultura São Paulo, 1983.

STREET, Brian. British Popular Anthropology: Exhibiting and Photographing the Other. In: Anthropology and Photography 1860-1920. Londres: Royal Anthropological Institute, 1992.

TACCA, Fernando Cury de. A Imagética da Comissão Rondon e do S.P.I.. Osaka: Osaka University of Foreign Studies, 1996. (Bulletin of the Language Laboratory, n. 16).

_____. Sapateiro: O Retrato da Casa. A representação da casa do operário sapateiro francano através de seu próprio olhar fotográfico. 1990. 315 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, 1990.

VERGER, Pierre. Bahia África Bahia Fotografias de Pierre Verger. Curadoria de Emanuel Araújo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

WINKIN, Yves. A Nova Comunicação: da teoria ao trabalho de campo. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

WORTH, Sol; ADAIR, John. Navajo Filmmakers. American Anthropologist. St Louis, MO, v. 7, n. 1, p. 9-34, 1970.

Capítulo Três - A República das Mil Faces **- um diário narrativo e fotográfico**

ALBERTI, Verena. História Oral: a experiência do Cpdoc. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea no Brasil, 1989.

ARANTES, Otilia. Pobre Cidade Grande. Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 maio 1997. Jornal de Resenhas, p. 10.

ARANTES, Antonio A. A Guerra dos Lugares. Sobre Fronteiras Simbólicas e Liminaridades no Espaço Urbano. Cidade. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Ministério da Cultura, n. 23, p. 191-203, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. Cidade Ideal e Cidade Real. In: História da Arte como História da Cidade. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995, p. 73-82.

ASSOCIAÇÃO VIVA O CENTRO. Sociedade Pró-Revalorização do Centro de São Paulo. Camelôs. Documento final do workshop "O Comércio informal de Rua e a Requalificação do Centro de São Paulo", 19 maio 1994. São Paulo: Associação Viva o Centro.

AUGÉ, Marc. Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus Editora, 1994. (Coleção Travessia do Século).

AVENIDA IPIRANGA. São Paulo: TV Cultura Vídeo Documentário, 1989. I videocassete (120 min): VHS, son., color.

BAUDELAIRE, Charles. As Multidões. In: Arabescos Filosóficos. Tradução de Dyrrio Gorgot. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi Ltda, s/d, p. 52-53 (Os Grandes Pensadores, v. 4).

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 2).

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BUCK-MORSS, Susan. O flâneur, o homem-sanduíche e a prostituta: a política do perambular. Tradução de Hélio Alan Saltorelli. São Paulo: Espaço & Debates, n. 29, p. 09-31, 1990.

CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. Tradução de Diogo Mainardi. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANEVACCI, Massimo. A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel, 1993. (Cidade Aberta).

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar. Tradução Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CORADINI, Lisabete. Redes de Sociabilidade e Apropriação do Espaço em uma Área Central de Florianópolis. 1992. 249p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 1992.

DAMATTA, Roberto. O Ofício de Etnólogo, ou como ter Anthropological Blues. Rio de Janeiro: Boletim do Museu Nacional, n. 27, p. 01-12, 1978.

_____. A casa & a rua; espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

_____. O que faz o Brasil, Brasil?. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Olhar Periférico: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

FRÚGOLI JR, Heitor. São Paulo: espaços públicos e interação social. São Paulo: Marco Zero, 1995.

GOFFMAN, Erving. A Representação do eu na vida cotidiana. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

GUATTARI, Félix. Espaço e Poder: a criação de territórios na cidade. São Paulo: Espaço & Debates, n. 16, p. 109-120, 1985.

HARRISON, Colin. Noturno em Manhattan: romance. Tradução de Anna Olga de Barros Barretto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

JEOLÁS, Leila Sollberger. Artesanato Urbano: do objeto alternativo à alternativa econômica. 1988. 212p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1988.

JORGE, Clóvis de Athayde. Consolação - uma reportagem histórica. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico/Divisão do Arquivo Histórico/Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura do Município de São Paulo, [19-?]. (História dos Bairros de São Paulo, v. 22).

KOTHE, Flávio R. (org.). Walter Benjamin - Sociologia. São Paulo: Ática, 1991. (Grandes Cientistas Sociais, v. 50).

LE GOFF, Jacques. Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes Trópicos. Tradução de Jorge Constante Pereira. Lisboa: Edições 70, 1981. (Perspectivas do Homem, v. 7).

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro. Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1997. (Coleção Fotografia: Texto e Imagem).

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. Tradução de Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, 1982. (Arte e Comunicação, v. 15).

MAGNANI, José Guilherme Cantor. A rua e a evolução da sociedade. In: A cidade e a rua. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1993, p. 45-54, (Cadernos de História de São Paulo 2).

_____. Quando o campo é a cidade. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor, TORRES, Lilian de Lucca (org). Na Metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 1996, p. 12-53.

MARX, Murillo. Nosso chão: do sagrado ao profano. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Espaço e desenho).

MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. Com uma introdução à obra de Marcel Mauss de Claude Lévi-Strauss. Tradução de Mauro W. B. de Almeida. São Paulo: EPU; EDUSP, 1974.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. Revista de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 39, n. 1, p. 13-36, 1996.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo: Paleo TV Vídeo, 1996. 1 videocassete (120 min): VHS, son., color.

PERLONGHER, Nestor. O Negócio do Michê - A Prostituição Viril em São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Uma aula no centro de São Paulo. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 03 julho 1999. Caderno Dois, p. 3.

POE, Edgar Allan. O Homem da Multidão. In: Contos de Edgar Allan Poe. Tradução de José Paulo Paes. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 131-139.

SÃO PAULO (cidade) Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Paulicéias Perdidas. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1991. (Registros, 14).

SCHORSKE, Carl E. Viena Fin-de-Siècle - Política e Cultura. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEGAWA, Hugo. Ao amor do público: jardins no Brasil. São Paulo. Studio Nobel: FAPESP, 1996. (Cidade aberta).

SENNETT, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. Tradução Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SIMSON, Olga de Moraes von (org.). Experimentos com histórias de vida: Itália-Brasil. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1988. (Enciclopédia aberta de ciências sociais, v. 5).

RIO, João do. A Rua. In: A alma encantadora das ruas. Raúl Antelo (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 45-84. (Retratos do Brasil).

ROUANET, Sergio Paulo. A razão nômade - Walter Benjamin e outros viajantes. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

VELHO, Gilberto (org.). O Fenômeno Urbano. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

_____. Sobre Homens Marginais. In: Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 77-83.

OLIEVENSTEIN; Claude, LAPLANTINE, François. Um olhar francês sobre São Paulo. Tradução de Maria Cameiro da Cunha. São Paulo: Brasiliense, 1993.