

Fernanda Rechenberg


imagens e trajetos revelados

*estudo antropológico sobre
fotografia, memória e
a circulação das imagens
junto a famílias negras
em Porto Alegre*



UFRGS
Porto Alegre
2012

imagens e trajetos revelados

estudo antropológico sobre 
fotografia, memória e
a circulação das imagens
junto a famílias negras
em Porto Alegre

Fernanda Rechenberg

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

imagens e trajetos revelados

*estudo antropológico sobre
fotografia, memória e
a circulação das imagens junto
a famílias negras
em Porto Alegre*

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Fernanda Rechenberg

Orientadora: Professora Dra. Cornelia Eckert

Porto Alegre - RS

Outubro de 2012

CIP - CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

Rechenberg, Fernanda

Imagens e trajetos revelados: estudo antropológico sobre fotografia, memória e a circulação das imagens junto a famílias negras em Porto Alegre, RS / Fernanda Rechenberg. -- 2012.

297 f.

Orientadora: Cornelia Eckert.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Memória. 2. Fotografia. 3. Políticas culturais. 4. Religiosidade afro-brasileira. 5. Antropologia compartilhada. I. Eckert, Cornelia, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Capa e diagramação: Ábia Marpin

Foto da capa: Fernanda Rechenberg

Porto Alegre - RS

Outubro de 2012

agradecimentos

Agradeço inicialmente à Bia, à Leoni, e à seu povo na Ilha da Pintada: Rosi, Aretusa, Jonathan, Contreira, Max, Eliane, Alaíde, Cláudia, Claudio, Rogério, Claudinha, Lena, e tanto outros pelo carinho e pela confiança investida na nossa relação. Trago nos meus caminhos a nuvem de poeira d'água, que cai da cascata da deusa Oxum.... Axé!

Aos meus alunos Leonã, Guilherme, Micheline, Victoria, Rayssa, Suellen e Gabriel, pela paciência em me escutarem falando tanto em fotografia, pelas confidências trocadas, pelas provocações que proporcionaram ao meu ofício de professora;

À todas as famílias da Vila Jardim;

À Cornelia Eckert pela orientação dedicada e paciente nos momentos mais nebulosos da escrita desta tese, pelo estímulo constante e pela leveza conduzida nos momentos finais;

Às professoras Denise Fagundes Jardim, Ana Luiza Carvalho da Rocha e Ana Silva pelas contribuições decisivas no exame de qualificação desta tese;

À Sílvia Leal e toda equipe da Descentralização da Cultura; à Clarissa Silveira e à equipe da Catarse: Jefferson Pinheiro, Temis Nicolaidis, Marcelo Cougo, Sarah Brito, Rafael Correa, Gustavo Türck, Sérgio Valentim, Pedro De Camillis. A todos, muito obrigada por tornarem realidade os nossos sonhos sonhados juntos!

À Paula Biazus e Rafael Johann, pelo agradável trabalho foto-etnográfico conduzido em parceria;

À Mara Regina Nunes e Denise Stumvoll, pela disponibilidade em me receberem nos acervos da Fototeca Sioma Breitman e Musecom, e à Irene Santos, por gentilmente me receber em seu estúdio para uma entrevista;

À equipe do NAVISUAL, em especial a Liliane Guterres, Maria Cristina França, Rumi Kubo, Henrique Dallago, Karin Bauken, Luciano Vianna, Fabiela Bigossi, Rojane Brum, Roberto Capiotti, e minha querida “chapa” Mabel Zeballos, por todas as montagens, conversas, discussões, oficinas e produções coletivas;

Aos meus colegas de doutorado pelas discussões proporcionadas em sala de aula, em especial à Lúcia Scalco, pelas animadas caronas que viabilizaram minhas idas ao campus;

À Rosimeri Feijó, por tornar mais leve o cotidiano da pós graduação, e menores as distâncias entre Porto Alegre e Maceió nos muitos encaminhamentos burocráticos no período do doutorado;

À instituição financiadora CAPES pelo financiamento parcial desta pesquisa;

A meus colegas do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas, cujo apoio foi fundamental para conciliar as atribuições na universidade e a finalização da escrita, em especial Wagner Chaves, Sílvia Martins, Nadia Meinerz, Pedro Nascimento, Evaldo Mendes, Bruno Cavalcanti e Rachel Rocha;

À Wagner Chaves, à Iuri Franco Rocio Rizzi, e à toda a equipe de funcionários e bolsistas do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, pelo apoio e suporte na condução do nosso projeto nas minhas ausências motivadas pela escrita desta tese;

À Rafael Caselli pela disposição tranquila em produzir às pressas o Abstract desta tese, e à Shaula Sampaio pelos momentos compartilhados das agruras e prazeres de escrever uma tese à beira mar;

À Telma Cesar Cavalcanti, João Paulo, Nadja Rocha, Aldemir Barros Jr, Zeca, Bento, Synara Holanda, Rafael Bello, Martim e Lis, meus queridos vizinhos alagoanos, pelo suporte, pela amizade, pelo convívio, pelas trocas e pelos afetos;

À Odete e Leila, por me incentivarem incondicionalmente nessa caminhada. A meu pai Walter, in memoriam;

Ao Leandro, pela cumplicidade cotidiana, pelo amor, pelo convívio de tantos anos, pela confiança em sempre me acompanhar nas mudanças de sorte que a vida nos proporciona;

Por fim, ao querido Joaquim, que nasceu no começo deste percurso de doutorado, por me proporcionar tantas emoções e aprendizados, por me acompanhar desde bebê nas aulas e nas pesquisas de campo, e já criança, por encher minha caótica mesa de trabalho com birras, brinquedos e sorrisos, me fazendo querer ser logo uma “mãe sem tese”!

resumo

Esta tese investiga a produção, a guarda e a circulação de imagens fotográficas de habitantes negros na cidade de Porto Alegre, RS, através de uma pesquisa etnográfica junto a famílias negras e seus acervos fotográficos particulares, bem como de uma leitura interpretativa das fotografias que apóiam uma história visual urbana desta população em acervos públicos e institucionais. Discuto o problema das representações fotográficas em torno de uma memória de famílias negras no contexto urbano em Porto Alegre, tendo em vista os diferentes contextos históricos e sócio-culturais envolvidos na produção destas imagens. Com base na pesquisa etnográfica de projetos de documentação fotográfica de habitantes negros na cidade em contextos familiares e afro-religiosos, apresento as práticas destes moradores associadas à fotografia e à constituição de imagens de si, e de modo particular, as imagens narradas por estes habitantes na observação de seus acervos particulares. Discuto a trama das políticas culturais problematizando as diferentes dimensões éticas implicadas na execução de tais projetos, apresentando, à luz de uma antropologia visual compartilhada, a construção das fotografias produzidas durante a pesquisa e as negociações que pontuaram os consentimentos em torno de retratos familiares e afro-religiosos. A partir da convergência de temas como cultura, memória, imagem e etnicidade nas agendas políticas nacionais e internacionais, discuto a preocupação contemporânea da antropologia sobre as formas imagéticas que expressam valores de memória, os quais passam a ingressar em uma arena política.

Palavras-chave: fotografia, memória, famílias negras, políticas culturais, religiosidade afro-brasileira, antropologia compartilhada.

abstract

This thesis investigates the production, circulation and safekeeping of photographic images of Black residents from the city of Porto Alegre, RS, through an ethnographic research with black families and their private photographic collections as well as an interpretative reading of the photographs that support a visual history of this urban population in public and institutional collections. I discuss the problem of photographic representations surrounding the memories of black families in the urban context of Porto Alegre, in view of the diverse historical and socio-cultural contexts involved in the production of these images. Based on ethnographic research from photographic documentation projects of black residents from the city in both familiar and afro-religious contexts, I present the practices of these residents associated with the photography and the constitution of self-images, and, in particular, the images narrated by these inhabitants in the observations of their private collections. I discuss the weaving of cultural policies by problematizing the different ethical dimensions involved in the implementation of such projects, presenting then, in light of a shared visual anthropology, the construction of the photographs produced during the research and the negotiations that punctuated the consents around both Afro-religious and family portraits. From the convergence of themes such as culture, memory, image and ethnicity in the national and international political agendas, it is discussed the concern of anthropology over the imagistic forms that express memory values, which are now entering a political arena.

Keywords: photography, memory, Black families, cultural policies, afro-Brazilian religiousness, shared anthropology.

sumário

Introdução	17
Parte 1	
Na trama das imagens: memória, política e etnicidade	
1 As fotografias e a reverberação das memórias	25
1.1 Entre bairros e museus, álbuns e caixas de sapato: a construção de um problema de pesquisa	26
1.2 Antropologia, memória e a conformação das imagens nas políticas culturais	31
1.3 Porto Alegre e a multiplicidade de seus “territórios negros urbanos”	41
2 Antropologia e imagem: nos contornos de uma pesquisa visual compartilhada	47
2.1 Reflexões teórico-metodológicas de uma pesquisa com imagens compartilhadas	48
2.2 Em busca da “história do negro na Ilha da Pintada”	56
2.3 Retratando casas e famílias: o projeto “Famílias do Jardim”	64
Parte 2	
Imagens, memórias e religiosidade afro-brasileira	
3 Nos tempos vividos na Ilha da Pintada: negociando imagens, construindo sentidos	75
3.1 Apresentando a Ilha: espaços e redes sociais	75
3.2 Memórias de Leoni, imagens de uma família de sangue e de santo	80
3.3 A ilha vista <i>de baixo</i> : tradições em conflito	90
3.4 Entrar na <i>religião</i> : três mulheres, três histórias entrelaçadas	101
3.5 A terreira e o que ela envolve	107
3.5.1 Sobre a Umbanda na ilha	111
3.5.2 As filhas da água	114
3.5.3 As novas gerações e a <i>religião</i>	116

4 O que a fotografia revela? Notas sobre ética, imagem, memória e religiosidade	121
4.1 A inscrição da fotografia no território do sagrado: situando a questão	121
4.2 “O que é bonito é para ser mostrado”: a Festa da Cigana	128
4.3 Imagens e memórias da família de santo	130
4.4 As imagens do pesquisador e a configuração de novos sentidos	140
4.5 Ser branco em uma família de negros, ser negro em uma ilha de brancos: a negada da Leoni	148

Parte 3

O retrato, as famílias, a cidade

5 Retratos e famílias do Jardim	153
5.1 Um estúdio na Vila	154
5.2 Retratando famílias: consentimentos de uma produção e circulação compartilhada das imagens	166
5.3 A Vila, seus becos, seus contrastes	181
5.4 Dos becos da Rua São Leopoldo: três famílias	186
5.4.1 A senhora na janela: memórias de Noeli	186
5.4.2 Burlando as fronteiras de classe: Paulo Cezar e Jussara	192
5.4.3 Ediane: a jovem e seus projetos	195

6 Um olhar sobre as representações da população negra em Porto Alegre nas fotografias de acervos institucionais e particulares

6 Um olhar sobre as representações da população negra em Porto Alegre nas fotografias de acervos institucionais e particulares	199
6.1 Fotografia e cidade: a memória nos acervos	200
6.2 Dois acervos fotográficos públicos e institucionais	204
6.3 Os retratos e os discursos nas imagens do Outro	207
6.4 Outros tempos, outras imagens: o trabalho, a periferia e o carnaval	222
6.5 Uma “história fotográfica” da população negra em Porto Alegre	229

7 A fotografia, os afetos e suas moradas

7 A fotografia, os afetos e suas moradas	237
7.1 As fotografias guardadas e a dinamização das memórias	237
7.2 Os retratos e a persistência do estigma: diferenças geracionais	241
7.3 De imagens digitais e memórias na web: “sempre é tempo bom”	252
7.4 A restituição das imagens e sua circularidade em éticas diferenciadas	258

Considerações finais	271
Referências	275
Lista de imagens	291

introdução

Muito já se escreveu sobre a fotografia, sua técnica, sua arte ou sua ausência de arte, seu caráter realista e testemunhal, suas possibilidades poéticas e evocativas. Passados quase 200 anos da produção das primeiras chapas fotográficas, a constituição da fotografia como objeto de reflexão nos mais variados campos do conhecimento sugere, no espelho invertido da pequena câmera obscura, os trajetos antropológicos desenhados pelo homem na construção deste aparato técnico e nos diferentes usos, experimentos, códigos, normatizações e subversões por ela motivados.

Expressando uma construção simbólica particular, convencional e não natural (Machado, 1984), relacionada à emergência das classes burguesas na Europa e conseqüentemente, de sua “visão de mundo” (Geertz, 1989), a tecnologia da câmera fotográfica surge como um aprimoramento dos sucessivos gestos humanos que buscam a figuração do mundo, articulando em imagens um sistema de representação investido de convenções, clivagens sociais e formas de ver a alteridade em curso no século XIX.

Os povos africanos constituíram uma alteridade privilegiada para que o “olhar europeu” exercitasse esse “efeito de realidade” proporcionado pela fotografia diante do fascínio e do exotismo provocado pelo contato com tais povos. Retratados através da pintura ou da fotografia, é sob o prisma do exótico que as imagens de homens, mulheres e crianças foram aprisionadas em representações tipológicas, despersonalizadas e comercializáveis.

No Brasil, a conjuntura histórica do período escravocrata e da abolição da escravatura marcou os destinos de homens e mulheres escravizados imprimindo-os dor e sofrimento. Sujeitos ao que Roger Bastide chamou de uma “tripla marginalização” na sociedade de classes, os negros escravizados, quando libertos, ocuparam-se das atividades mais duras e menos remuneradas, foram destinados aos locais úmidos, distantes e alagadiços para fixarem moradia, não encontraram soluções para a sobrevivência que não os pequenos furtos e a mendicância (Bastide, 2006). Diante do trágico vivido, homens e mulheres negras construíram suas trajetórias individuais e familiares convivendo com o preconceito racial, o estigma, os estereótipos atribuídos a seus descendentes. A fotografia acompanhou a produção destes estereótipos, imprimindo discursos – muitas vezes científicos – nos corpos destes sujeitos retratados em sua generalidade e anonimato.

Distanciados no tempo do período colonial e escravocrata, vivemos uma época complexa definida pelas diversidades sócio-culturais, na qual as agendas políticas internacionais começam a discutir questões como restituição de imagens produzidas em contextos de pesquisa ou das administrações coloniais, repatriamento de arquivos coloniais, e dívidas históricas das nações em relação a seus grupos étnicos formadores. Nesse sentido, os estudos no campo da fotografia vêm reunindo esforços em prol do desvendamento dos contextos de produção de sentido os quais produziram um “efeito de realidade” a partir de certos sujeitos, de determinadas escolhas técnicas e dos ambientes psicossociais envolvidos.

Vemos a “marginalização” sofrida por gerações de habitantes negros nas cidades brasileiras na quase ausência de fotografias que narram os percursos de uma memória de habitantes negros em Porto Alegre nos discursos oficiais, sugerindo que tais imagens são mais subterrâneas do que aquelas que ilustram os personagens de uma história consagrada por marcos político-administrativos. Por

outro lado, a pesquisa etnográfica mostra que as fotografias estão no centro das vidas cotidianas e do “trabalho da memória” (Bosi, 1998) empreendido por muitos destes habitantes negros na cidade. Nos processos sociais que envolvem uma “dinâmica da cultura” (Durham, 2004), tais imagens são ressignificadas e passam circular em um campo de debates na esfera pública sugerindo a produção de novas visibilidades e sentidos a elas associados.

Considerando, conforme Georg Simmel (1999), que a inteireza da sociedade nada tem a ver com a transparência, sendo justamente no contraponto entre os interesses de ocultação e revelação que surgem as nuances e as tonalidades de interação humana que constituem uma sociedade, esta tese investiga as diferentes formas e usos sociais destas imagens técnicas e os processos de agenciamento através dos quais estes sujeitos contemporaneamente se apropriam desta tecnologia como forma de auto-representação, de representação do mundo e dos significados que a fotografia assume enquanto um suporte material para a reverberação das memórias coletivas.

Compreendendo a fotografia como uma das múltiplas formas de cultura material que acolhem e expressam memórias coletivas de grupos os mais diversos, revelando percursos e trajetos históricos e antropológicos dos habitantes citadinos (Eckert e Rocha, 2005), este estudo se propõe a uma investigação das imagens as quais trilham biografias e trajetórias deste viver complexo e dinamizado em contextos urbanos brasileiros. Sobretudo, ao abordar grupos urbanos de famílias de habitantes negros, busca compreender quais eventos foram fotografados e são hoje fotograficamente registrados na circulação de suas narrativas ao operacionalizarem uma interpretação de si. Este trabalho se insere, portanto, nas discussões antropológicas contemporâneas sobre a produção de visibilidades das chamadas “minorias sócio-culturais” sob a ótica da produção de imagens visuais compartilhadas na pesquisa etnográfica.

A tese estrutura-se em três partes nas quais se organizam sete capítulos. A Parte I dedica-se ao desvendamento dos contextos de produção de sentido da pesquisa etnográfica, ao apresentar a “trama das imagens” produzidas e interpretadas neste estudo.

No capítulo 1, apresento minha trajetória e meu engajamento como antropóloga nas políticas culturais que serviram de esteio às reflexões desenvolvidas nesta pesquisa, narrando o percurso da construção do objeto de pesquisa desta tese. Discuto como a intersecção entre política, cultura, memória e etnicidade vêm colocando na ordem do dia das agendas públicas nacionais e internacionais e das pesquisas de antropólogos contemporâneos, a questão da restituição de imagens e direitos de populações que sofreram os efeitos trágicos do colonialismo. Situo a cidade de Porto Alegre na dinâmica destas políticas culturais na complexidade de sua formação pluriétnica cujos habitantes negros percorrem inúmeros itinerários, enraizando-se em diferentes territórios urbanos, dentre os quais destaco os dois campos da pesquisa etnográfica: a Ilha da Pintada e a Vila Jardim.

No capítulo 2, situo o caráter “engajado” da pesquisa etnográfica, desenrolada no âmbito de dois projetos de intervenção associados a políticas culturais da esfera pública, nos níveis municipal e federal. Buscando problematizar as lógicas, engajamentos e éticas estabelecidas na relação entre antropólogo e nativo em campo, discuto as possibilidades de uma antropologia visual “compartilhada” e a importância de se delinear uma ética antropológica na produção de imagens sob a ótica de suas esferas diferenciadas. Apresento também os contextos de produção de sentido das duas etnografias descritas nesta tese, buscando elucidar a trama sobre a qual se desenrolam as interações e as interpretações tecidas nesta pesquisa.

A Parte II trata da construção das imagens no contexto da pesquisa etnográfica na Ilha da Pintada, onde todo um código de emoções estruturado principalmente pela religiosidade e pelas formas de pertencimento ao território insular – assentado nas experiências de sofrimento pelo estigma e na necessidade de empreender a volta por cima – conduziu as narrativas em torno das fotografias.

O capítulo 3, portanto, enfoca as memórias, as narrativas e as formas de sociabilidade religiosas de uma rede de moradores da parte de baixo da Ilha da Pintada, reunidos em torno das práticas e tradições de matriz africana liderada por uma família negra. Apresento o ambiente da Ilha e a rede de vizinhança que entrelaça família de sangue e de santo no Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi, conhecido como terreira. Proponho interpretar tradições e práticas associadas a este grupo de moradores da ilha partindo de dois momentos distintos de produção e investigação de imagens: as fotografias do acervo particular de Dona Leoni e a observação destas imagens em família; e as fotografias produzidas por mim durante a pesquisa etnográfica, especialmente nas festas e rituais religiosos.

Dado o lugar central ocupado pela terreira nas vidas cotidianas da rede de moradores aos quais me vinculo na Ilha da Pintada, e conseqüentemente, na pesquisa etnográfica desenrolada sob este solo, proponho no Capítulo 4 algumas reflexões sobre a produção de imagens fotográficas em contextos ritualísticos e religiosos afro-brasileiros, com base em dados etnográficos coletados junto ao Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi. Pretendo mostrar que a construção de uma ética na visibilidade das práticas religiosas está entrelaçada com os contextos das produções de sentido nos quais estas imagens figuram. Discuto os desafios na construção de uma ética antropológica na produção de imagens em tais contextos, e as possibilidades de uma negociação intersubjetiva quando a produção fotográfica atua como um suporte material para a reverberação das memórias coletivas de grupos religiosos. Através da negociação intersubjetiva que estabeleceu a autorização na documentação e divulgação das imagens da terreira, interpreto os comentários de interlocutores acerca de um conjunto de imagens obtidas por mim em uma festividade ritual.

Na Parte III, proponho estender a dimensão temporal da investigação, ao discutir o problema das representações fotográficas em torno de uma memória de famílias negras no contexto urbano em Porto Alegre, tendo em vista os diferentes contextos históricos e sócio-culturais envolvidos na produção, na guarda e na circulação destas imagens.

No Capítulo 5 busco compreender a persistência de uma estética peculiar ao retrato fotográfico a partir da pesquisa etnográfica realizada no projeto “Famílias do Jardim”, junto a famílias moradoras do bairro Vila Jardim, em Porto Alegre. Discuto este trabalho como uma experiência de antropologia visual compartilhada, refletindo sobre o processo de construção dos retratos e as negociações envolvidas. A descrição do bairro em seus cantos e becos, as condições de vida de seus moradores, suas memórias, seus laços de pertencimento e suas relações afetivas com a fotografia são tratados neste capítulo, e em especial a partir das trajetórias de três mulheres negras e suas famílias, moradoras de um dos becos da Vila Jardim.

Refletindo sobre os processos de continuidade e de ruptura na representação fotográfica dos habitantes negros em Porto Alegre, no Capítulo 6 desloco o olhar etnográfico para o interior dos espaços museais os quais guardam fotografias da cidade. Proponho uma leitura interpretativa das representações da população negra de Porto Alegre a partir de fotografias de acervos institucionais e públicos, e de acervos particulares tornados públicos, compreendendo ambos como conformações de discursos engendrados em momentos históricos particulares. Discuto as presenças e ausências geradas por tais discursos e os processos através dos quais as imagens de famílias negras pouco figuram nestes espaços institucionalizados de guarda e memória das fotografias de Porto Alegre.

Por fim, o Capítulo 7 retoma o fôlego etnográfico para discutir os processos de guarda e circulação das fotografias produzidas e etnografadas nesta tese. Trato das apropriações afetivas realizadas pelos sujeitos desta pesquisa junto às fotografias de seus acervos particulares, mostrando alguns dos investimentos destes sujeitos em um cotidiano “trabalho da memória”. Discuto também, a persistência de um estigma na auto-imagem de mulheres negras e as diferenças que o retrato e o retratar-se assumem através de uma perspectiva intergeracional nas famílias as quais pesquisei. Proponho repensar as novas tecnologias de produção de imagens e sua dinamização nos espaços virtuais de compartilhamento, sob o prisma da memória. Por fim, problematizo o desfecho da trama das políticas culturais etnografadas nesta tese, apresentando os desdobramentos e os contextos variados nos quais as imagens passam a circular após o término dos referidos projetos.

Nos capítulos etnográficos, utilizo o nome verdadeiro dos interlocutores da pesquisa, em parte pelo consentimento recebido nas negociações em campo, em parte por entender a relevância de se identificar sujeitos e agentes nos processos políticos que acolhem as demandas por visibilidade destes habitantes urbanos. Nas entrevistas e conversas reproduzidas em ambos os capítulos etnográficos, optei por utilizar a letra “F” em referência à inicial de meu nome, como forma de identificar minhas intervenções e perguntas nos diálogos, visto que diversas situações contaram com a presença de outros participantes, integrantes das equipes dos respectivos projetos. Os nomes destes colaboradores são escritos por extenso e sua posição na pesquisa será explicada em notas de rodapé.

Utilizo palavras, expressões e citações em itálico para me referir às palavras enunciadas pelos interlocutores da pesquisa, ou seja, aos termos nativos. Alguns destes termos são repetidos em itálico ao longo da tese, com o objetivo de marcar a centralidade destas palavras e suas associações semânticas, como a *terreira*, nos capítulos 3 e 4, e o *beco*, no capítulo 5. As palavras ou expressões com aspas referem-se a conceitos, citações de autores e termos estrangeiros. As palavras em itálico nas citações de autores são grifos originais de suas obras. Algumas destas opções não estão de acordo com as normas da ABNT, como o uso de aspas para me referir aos termos estrangeiros, mas mantenho esta opção como recurso estilístico com vistas a enfatizar a distinção entre termos e expressões nativos e termos próprios de um saber técnico e/ou acadêmico.

No capítulo 5, nos subcapítulos 5.1 e 5.2, apresento os nomes dos interlocutores em negrito, como forma de chamar a atenção aos nomes em um contexto etnográfico no qual tive contato com dezenas de pessoas. Com este recurso, proponho tanto enfatizar a identidade nominal do sujeito retratado quanto facilitar a fixação de certos nomes na memória do leitor, alguns dos quais serão personagens destacados na narrativa etnográfica.

As imagens são apresentadas, em sua maior parte, sem legendas, com o objetivo de conduzir uma leitura de narrativas visuais. Contextualizo as fotografias apresentadas no corpo do texto assinalando as imagens correspondentes em negrito. Informações detalhadas sobre cada imagem podem ser recuperadas na Lista de Imagens. Nesta lista, as legendas referidas às fotografias do acervo Fototeca Sioma Breitman, e as fotografias publicadas pelos livros “Memória Visual de Porto Alegre 1880-1960: acervo de imagens do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa” e “Negro em Preto e Branco: História Fotográfica da População Negra de Porto Alegre”, os quais trato no capítulo 6, são colocadas entre aspas por se tratar dos textos originais que acompanham as fotografias, no banco de imagens ou nas publicações referidas.

na trama das imagens: memória, política e etnicidade



Capítulo 1

AS FOTOGRAFIAS E A REVERBERAÇÃO DAS MEMÓRIAS

“[...] estamos todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, uma vez que elas já são parte daquilo que somos: imagens que criamos e imagens que emolduramos; imagens que compomos fisicamente, à mão, e imagens que se formam espontaneamente na imaginação; imagens de rostos, árvores, prédios, nuvens, paisagens, instrumentos, água, fogo e imagens daquelas imagens – pintadas, esculpidas, encenadas, fotografadas, impressas, filmadas.”

Alberto Manguel (2001: 21)

As imagens que configuram esta tese, oferecendo um substrato visual à leitura e às reflexões aqui desenvolvidas, são imagens de sociabilidades familiares, de eventos de grupo e redes em interação, são imagens de memórias vividas, são imagens de imagens, produzidas nos muitos encontros etnográficos que venho estabelecendo, há alguns anos, com grupos urbanos em Porto Alegre, na condição de antropóloga e fotógrafa. São imagens e memórias de experiências urbanas singulares a cada grupo com os quais compartilhei tempos de exercícios etnográficos, mas interligadas pelos movimentos de unidade e fragmentação das formas sociais nestes palcos de complexidade, heterogeneidade e conflito, que são as cidades. O antropólogo que pesquisa a sua cidade é sempre desafiado a uma negociação intersubjetiva e consentida com o Outro na qual a sua própria experiência urbana entra na pesquisa, compartilhando memórias e descobrindo outras tantas no desvendamento dos trajetos dos habitantes citadinos. Segundo os comentários de Cornelia Eckert e Ana Luiza Rocha (2005), a pesquisa em ambientes urbanos significa para o etnógrafo a indagação de seu próprio lugar no diálogo com os grupos pesquisados. O trajeto que percorri como antropóloga abarca um acúmulo de imagens que são indissociáveis da construção da problemática tratada nesta tese, na medida em que o conhecimento antropológico produzido nas pesquisas era sempre proporcionado por um enquadre, para usar metáforas caras à fotografia, que focalizava os diferentes grupos e indivíduos pesquisados sob a ótica de um engajamento mediado pelas fotografias que obtia.

A cidade de Porto Alegre, substrato e cenário destas pesquisas e também de minha trajetória profissional, é a capital do Estado mais ao sul do país com aproximadamente 1 milhão e 400 mil habitantes¹. Uma cidade tributária da estética urbana “disforme” e “desordenada” das cidades tropicais, cuja descontinuidade temporal revela o esforço de um corpo coletivo desprovido de certezas, que busca cotidianamente re-estabelecer sua possibilidade de existência no tempo (Rocha, 2008a). É neste contexto citadino que construí uma trajetória acadêmica pessoal e é neste cenário urbano que desenvolvi o exercício de práticas e saberes etnográficos que finalizei na forma de dissertação de mestrado e que também foi palco da etnografia que proponho para esta tese de doutorado.

¹ Os dados de 2010 divulgados no website da Fundação de Economia e Estatística do Rio Grande do Sul apontam para 1.409.351 habitantes. Fonte consultada: <http://www.fee.tche.br>. Acesso em 07 de maio de 2012.

Neste capítulo, proponho o entrelaçamento dos temas que conformam as imagens e reflexões desta tese: fotografia e memória, política e cultura, a cidade e seus habitantes negros. Ao compreender a pesquisa etnográfica como resultante de um “encontro etnográfico” o qual espelha a intersecção e o embaralhamento das trajetórias do etnógrafo e dos grupos pesquisados, apresento minha trajetória e meu engajamento como antropóloga nas políticas culturais que serviram de esteio às reflexões desenvolvidas nesta pesquisa. Discuto também a relação entre cultura, política, memória e etnicidade como temas associados que vem ganhando espaço nas agendas nacionais e internacionais. Por fim, situo Porto Alegre como uma cidade pluriétnica cujos habitantes negros percorrem inúmeros itinerários, enraizando-se em diferentes territórios urbanos, dentre os quais destaco os dois campos da pesquisa etnográfica.

1.1 ENTRE BAIRROS E MUSEUS, ÁLBUNS E CAIXAS DE SAPATO: A CONSTRUÇÃO DE UM PROBLEMA DE PESQUISA

Inicialmente projetada para ser uma investigação sobre as imagens fotográficas de habitantes negros em acervos institucionais de Porto Alegre, esta pesquisa contou com diversas mudanças ao longo de seu percurso, responsáveis pelas alterações na pesquisa de campo e nas formas de narrar a experiência etnográfica.

Meu interesse pelas relações entre fotografia e memória remonta ao período de graduação no Curso de Comunicação Social – Jornalismo, o qual finalizou com uma monografia que buscou discutir imagem e memória junto a moradores de uma localidade rural no Rio Grande do Sul. Minha aproximação com a antropologia foi impulsionada pelo interesse nas possibilidades conceituais e interpretativas oferecidas por este campo disciplinar nas pesquisas com imagens. Buscava respostas a uma série de inquietações vivenciadas no meu trabalho como fotojornalista e a um certo desconforto que sentia nessa posição, especialmente no que dizia respeito ao tratamento ético conferido aos sujeitos os quais retratava e a escassez destas discussões no campo do jornalismo².

Durante o mestrado e doutorado em Antropologia Social, entrelaçar estas questões à consciência antropológica foi uma tarefa particularmente provocada no âmbito das pesquisas e discussões realizadas em dois núcleos dos quais participei, respectivamente, no período das investigações de mestrado e doutorado: o BIEV – Banco de Imagens e Efeitos Visuais³ e o NAVISUAL – Núcleo de Antropologia Visual⁴, nos quais refletíamos constantemente sobre o lugar do antropólogo na produção de imagens da alteridade no mundo urbano contemporâneo.

2 Ver Rechenberg, 2004.

3 Atuei como pesquisadora no BIEV nos anos de 2004 a 2007. O BIEV, Banco de Imagens e Efeitos Visuais, é financiado pelo CNPq e pela FAPERGS, é coordenado pelas Professoras Dras. Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha, no âmbito do NUPECS - Núcleo de Pesquisa de Culturas Contemporâneas e do Laboratório de Antropologia Social, do PPGAS-UFRGS. O BIEV reúne coleções de imagens sobre a memória coletiva de Porto Alegre, tanto imagens pesquisadas em acervos, publicações, museus, quanto imagens produzidas pela sua equipe de pesquisadores em trabalho etnográfico, integradas através da pesquisa de novas formas de disponibilização do patrimônio etnográfico da vida urbana. Ver <http://www.biev.ufrgs.br>.

4 Atuo como pesquisadora do NAVISUAL desde 2008. O NAVISUAL é um projeto do PPGAS-UFRGS coordenado pela Professora Dra. Cornelia Eckert e tem por objetivo desenvolver pesquisas teórico-metodológicas em antropologia com base no uso de instrumentos audiovisuais, formando pesquisadores de iniciação na pesquisa antropológica seja na pesquisa fotográfica, videográfica ou nas novas tecnologias digitais. O Navisual, assim como o BIEV, tem por característica tratar do tema das dinâmicas sociais no mundo urbano, tendo por meta o estudo etnográfico das formas sociais e imagens que uma cidade porta em seu tecido social. Ver <http://www.ufrgs.br/ppgas/nucleos/navisual>.

A experiência de trabalho nestes dois núcleos de pesquisa me colocou principalmente o desafio de refletir sobre a cidade e o tempo, no estudo etnográfico das imagens e formas sociais que uma cidade carrega em seu tecido social, provocando um adensamento da experiência urbana em Porto Alegre a partir do mergulho em suas imagens. A partir do entrelaçamento das imagens presentes neste “museu virtual” produzido e investigado pelos pesquisadores do BIEV, pude navegar pela cidade de Porto Alegre através das imagens já produzidas por fotógrafos, pintores, cronistas, jornalistas, antropólogos e cineastas, encontrando núcleos semânticos capazes de reunir diferentes épocas, temáticas e suportes como possibilidades de narrar a cidade. Pensar estas imagens inseridas em tempos sobrepostos, portadoras de diferentes camadas de sentido, colocava-se como uma provocação no estudo das imagens antigas enquanto documentos históricos isolados, portadores de um conteúdo factual.

Em ambos os núcleos, mas privilegiadamente no BIEV, a investigação antropológica de e por imagens através do prisma conceitual da memória era orientada via formação de “coleções etnográficas” inspiradas no “método de convergência”, proposto por Gilbert Durand em “As estruturas antropológicas do imaginário” (2002), de modo a contemplar o trabalho do antropólogo como narrador nos processos de construção da representação etnográfica pelo pensamento antropológico.

Ao se trabalhar com coleções etnográficas de imagens presentes e passadas estamos operando no interior de uma convergência de imagens da qual a imaginação criadora do antropólogo participa intensamente em seu processo de fabricação de imagens como forma de narrar a cidade, dando a ela um continuum de consciência a si e a todos os outros nelas representados. (Rocha, 2008b:01)

Durante a realização do mestrado, fui desafiada a situar as imagens que pesquisei e produzi na pesquisa etnográfica “em convergência” como forma de deslocar as investigações territorializadas e circunscritas a um bairro da cidade, em uma reflexão mais ampla sobre memória coletiva e o patrimônio etnológico de Porto Alegre⁵.

Esta provocação implicava reunir imagens provenientes de fundos de origens diferentes, ou seja, fotografias recentes e antigas, produzidas por antropólogos em suas pesquisas de campo ou por fotógrafos nos contextos de suas atividades profissionais e amadorísticas. Contrariando a linearização do tempo pretendida pelos discursos historiográficos, tratava-se de investir na produção de uma interpretação da dialética temporal que orienta os fenômenos pesquisados, nos termos de uma “etnografia da duração”, conforme conceituado pelas antropólogas Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2005).

A experiência de retratar distintos territórios e grupos urbanos em suas discontinuidades temporais durante o período da graduação, do mestrado e de experiências profissionais posteriores, me inseriu nos “jogos da memória” (Eckert e Rocha, 2005) destes grupos. Atuando como fotojornalista, inserida em pesquisas acadêmicas ou propondo recortes específicos em projetos culturais, retratei muitos habitantes da cidade documentando suas práticas cotidianas, seus locais de enraizamento, suas condições de vida.

⁵ A pesquisa realizada no mestrado sobre memória coletiva, cotidiano e meio ambiente no bairro Lami, no extremo sul de Porto Alegre, condensava uma série de preocupações relativas ao enraizamento dos habitantes em territórios específicos da cidade e às narrativas que surgiam em meio às interpretações das agitações temporais experienciadas enquanto “tempos de crise” pelos moradores. Durante a pesquisa de mestrado, me vi diante de uma “outra cidade” em Porto Alegre, impregnada de práticas, paisagens e narrativas pouco contadas em uma história oficial que enfatiza a modernidade e seus padrões de urbanidade. Ver Rechenberg, 2007

A construção do projeto de pesquisa de doutorado estava relacionada a uma necessidade de “olhar pra trás” e ver como (e se), os habitantes cujas memórias eu havia testemunhado e cujos retratos eu havia ajudado a produzir, estavam inseridos no contexto de produção de uma história urbana, imagetivamente representada nos acervos fotográficos institucionais. Como uma antropóloga urbana, que “fabricava imagens” e através delas “narrava a cidade”, buscava uma espécie de arqueologia deste gesto que fotografa Porto Alegre e conforma imagens da cidade elegendo sujeitos e paisagens específicas, os quais passam a integrar e ilustrar os discursos de uma história urbana.

À medida que iniciei a pesquisa nestes acervos fotográficos, percebi como estas imagens aderiam a um discurso historiográfico expresso em suas formas de organização e catalogação. Produzidas no contexto de uma cultura objetiva da modernidade ocidental, tais fotografias constrangiam-se às práticas de colecionamento inspiradas por uma “consciência histórica” (Eckert e Rocha, 2005: 175). Me vi diante da dificuldade mencionada por Elizabeth Edwards (1996) experimentada por muitos antropólogos ao utilizarem fotografias como “materiais históricos”: como interpretar estas imagens descolando-as de seu realismo histórico?

Pesquisar as imagens de homens e mulheres negros nos acervos institucionais em Porto Alegre implicava conhecer as condições de objetivação deste Outro retratado. Era necessário compreender o campo de forças e temporalidades diversas, que entrelaçava desde o aparato técnico e toda a construção estética e ideológica que historicamente enquadrava os africanos e afro-brasileiros, os trajetos e itinerários da população negra na cidade, e os critérios que elegiam tais imagens a integrarem o que poderíamos chamar de um discurso imagético sobre a história urbana de Porto Alegre. Entrar nestas camadas temporais que entrelaçam as fotografias era “olhar” os itinerários e trajetórias destes grupos urbanos, seus deslocamentos e enraizamentos em determinados territórios espaciais e “províncias de significado” (Velho, 2003; 2008). Também era conhecer discursos e critérios que desenham uma história urbana permeada por cortes, silêncios e esquecimentos.

Não foi difícil perceber que uma pesquisa antropológica fixada nas amarras de um realismo histórico para a compreensão das imagens que enquadram a população negra em Porto Alegre estava fadada a um reducionismo que deixaria escapar a potência simbólica que permite a duração dessas imagens sob as formas sociais as mais diversas ao longo do tempo. Havia uma questão difícil de ser enfrentada diante de uma pesquisa em um ambiente orientado por uma “consciência histórica”: o que estas fotografias diziam sobre a memória dos grupos negros em Porto Alegre?

Neste contexto, o ponto de vista etnográfico contribui para a problematização das diversas formas de apresentação da memória nestes espaços, através da investigação das formas imaginárias pelas quais os sujeitos agenciam o tempo vivido. Para Pierre Jeudy, é justamente a etnologia enquanto saber científico, que rompe com o determinismo da monumentalidade ao apresentar a diversidade e as contradições das representações do devir na memória das sociedades (Jeudy, 1990).

É nessa perspectiva que esta tese enquadra a fotografia em uma abordagem antropológica, considerando a etnografia como um lugar privilegiado de produção de sentido que reconhece o processo construtivo e elucidativo da tensão histórica onde o significado é gerado (Geertz, 1989). Através deste entendimento, a pesquisa tomou uma nova direção, contemplando uma investigação etnográfica centrada na produção e circulação das fotografias que constituem os acervos particulares de famílias negras em Porto Alegre e suas práticas associadas à fotografia e à constituição de imagens de si, e de modo particular, as imagens narradas por estes habitantes na observação de seus acervos particulares. Nessa

perspectiva, esta tese coloca o problema das representações em torno de uma memória de grupos negros no contexto urbano em Porto Alegre a partir das imagens fotográficas associadas a esta população, tendo em vista os diferentes cenários de produção e circulação destas imagens.

Não há dúvidas de que tais imagens fotográficas participam de estatutos muito diferenciados na memória da cidade. As imagens produzidas por um olhar profissional e guardadas em arquivos institucionais são imagens que se perpetuam como parte da história de Porto Alegre, de suas construções culturais, de seus períodos sócio-históricos, dos hábitos e costumes que genericamente expressavam a vida de uma parcela de seus habitantes. As fotografias de acervos particulares são arranjos privados e mesmo íntimos da memória, tratam de uma dimensão familiar, mas também de práticas cotidianas, religiosas e culturais, que escapam da visualidade recorrente que desenha uma historiografia urbana.

É possível afirmar que os acervos particulares das famílias negras as quais pesquisei criam uma dissonância visual, incorporando uma “turbulência” nos arranjos temporais encadeados nos espaços museais. São fotografias de momentos festivos, de lazer e sociabilidades, de expressões religiosas, de espaços domésticos e relações familiares, as quais encontram pouco ou nenhum espaço nos acervos institucionais, à diferença das famílias brancas e de elite, que buscavam retratar seus lazeres, rituais e relações familiares como forma de distinção social.

Shawn Michelle Smith (2004), ao investigar a coleção do intelectual afro-americano W.E.B. Dubois⁶ como um “contra-arquivo” fotográfico, argumenta que se estas coleções só podem ser compreendidas em relação aos arquivos institucionais os quais contesta, o inverso também é verdadeiro: os arquivos oficiais só podem ser desnaturalizados quando lidos em relação com imagens que desafiam esta autoridade e suas delineações de evidência, verdade e história, dando visibilidade a outras narrativas possíveis. Trata-se do inevitável caráter parcial das representações inscritas na formação de coleções, na medida em que, além de ser orientada por políticas muitas vezes idiossincráticas, uma coleção jamais se fecha, jamais atinge uma totalidade (Gonçalves, 1999).

Sob o prisma da memória coletiva e do conjunto imaginário que a nutre, é possível repensar esta “contestação” referida por Smith na ótica de uma convergência de imagens simbólicas capazes de narrar um trajeto espaço-temporal de trajetórias sociais de pertença à cidade. Nesta ótica, as fotografias de acervos institucionais e particulares configuram imagens técnicas que “constelam” (Durand, 2002; Rocha, 2008b) umas com as outras, narrando a perdurância e as negociações dos laços coletivos em uma experiência temporal repleta de hachuras e descontinuidades (Bachelard, 1994). É nessa perspectiva que o estudo de imagens fotográficas de acervos institucionais, com seus respectivos enraizamentos históricos e culturais, se mostra insuficiente para a compreensão de uma memória coletiva urbana que traz em seu interior inúmeros dissensos e disputas, uma memória que se entrelaça com o passado histórico da cidade, mas que dele guarda “apenas aquilo que tem razões para recomeçar” (Bachelard, 1994: 08).

Durante a pesquisa etnográfica, observei o apreço das famílias investigadas pelo aparato fotográfico e pela produção de imagens de si, como forma de documentação de uma memória individual, familiar ou de uma determinada rede ou grupo social. A descontinuidade dessas memórias que constituem formas distintas de rememorar a cidade é fundamental para compreendermos a

6 O proeminente intelectual afro-americano utilizou a fotografia como forma de dar visibilidade a um “novo negro” na virada do século XX, organizando um conjunto de fotografias sobre o modo de vida do negro no sul dos Estados Unidos para serem expostas na grande Exposição de Paris de 1900.

dinâmica que configura diferentes formas de narrar e de se viver em Porto Alegre, atravessadas pelo pertencimento a categorias ora flexíveis, ora determinantes nas experiências de ser “negro”, “batuqueiro”, “pobre”, “vileiro” ou “ilhéu”.

Por acervos fotográficos particulares entendo as fotografias inscritas nas esferas íntimas de cuidados com a memória, contemplando os arranjos dinâmicos do grupo doméstico e não apenas a família nuclear. Guardadas em álbuns, em caixas de sapato ou em modalidades digitais em plataformas virtuais na web, estas imagens compõem em suportes variáveis os afetos documentados de um grupo atado por laços de intimidade, como afirma Eugênio Bucci (2008:74). Os retratos de família abordados nesta tese corroboram para uma “lógica do doméstico” que, tal como descrita por Michel Maffesoli (1998), não se circunscreve à estrutura mononuclear mas expressa a idéia de um “familiarismo” que caracteriza muitas das relações sociais contemporâneas, contemplando laços sociais igualmente importantes na esfera das redes de sociabilidade.

Armando Silva (2008), ao pesquisar a organização de álbuns de família em setores populares latino-americanos, chama atenção para a “vocalização narrativa” dos álbuns fotográficos, onde cada fotografia participa de um conjunto a ser narrado, e não apenas visto. As fotografias e suas variadas organizações condensam as lembranças íntimas, as lembranças dissidentes, as quais seguem sendo transmitidas ao longo de gerações nas redes familiares e afetivas.

As fotografias “musealizadas”, como quaisquer objetos materiais os quais integram os processos de apropriação em sua incorporação às coleções, museus e arquivos, trazem consigo a característica de separação, de retirada do objeto do circuito de atividades e trocas que configuram o seu sentido, provocando uma redefinição de seus usos econômicos, sociais, políticos e afetivos. Como “fato da cultura” (Machado, 1984), a fotografia assume um valor documental, oriundo do processo de objetificação do pensamento e das categorias representativas das culturas. É este valor documental, associado ao receio do “fantasma do esquecimento”, que nutre as noções e políticas do patrimônio, inscrevendo as imagens do Outro em ambiências museais nas quais os objetos e as imagens acabam sendo desvinculadas do vivido (Silveira e Lima Filho, 2005).

O próprio surgimento da fotografia, na primeira metade do século XIX, além de atender às demandas de um consumo do exótico, celebrando a própria imagem do homem ocidental, europeu, branco e civilizado, também conformava documentos visuais os quais respondiam a uma necessidade arquivística cada vez mais presente na formação de uma cultura objetiva do Ocidente moderno (Eckert e Rocha, 2001; 2005). A fabricação do Outro através de imagens técnicas produzidas por equipamentos audiovisuais, portanto, não pode ser desvinculada de uma cultura visual de cunho museológico que orienta a produção e o consumo da imagem do Outro.

Mas como alerta Gaston Bachelard, “o que constitui a localização social da memória não é somente uma instrução histórica; é bem mais uma vontade de futuro social” (Bachelard, 1994: 48). Em busca das fotografias impregnadas de memória, a etnografia junto a famílias negras e suas fotografias guardadas em álbuns, conduz à indagação sobre as imagens que localizam as memórias dos habitantes negros em Porto Alegre, imagens que trazem consigo as narrativas de seus guardiões, imagens que rompem com um discurso historiográfico.

Se a fotografia expressa a materialidade da cultura e um conjunto de memórias coletivas, a própria produção do objeto é atravessada por assimetrias e jogos de poder. Habitar o espaço da memória é, portanto, “conviver com memórias coletivas, individuais e sociais negociadas, e não,

simplesmente, domesticar um território vazio e opaco, lugar de reativação de tradições perdidas ou da nostalgia do passado” (Eckert e Rocha, 2005: 117). As fotografias “habitam” o espaço da memória, inseridas em seus jogos de lembranças e esquecimentos, tanto nas escolhas operadas pelos sujeitos na configuração de suas narrativas biográficas, quanto na conformação das imagens de uma memória que se propõe oficial.

Se como afirma Boris Kossoy (2007), a história consagrada da fotografia deixou de fora inúmeros personagens de uma vida ordinária, o “herói comum”, a “personagem disseminada”, o “caminhante inumerável” (Certeau, 1994:55), o “homem simples” (Martins, 2008), os quais povoam o cotidiano das grandes e pequenas cidades. A estes restaria os álbuns de família, “repositórios de uma memória anônima” que permanece às margens do discurso historiográfico (Kossoy, 2007).

Tais imagens, entretanto, não estão à margem da “dinâmica da cultura” (Durham, 2004) que é própria da instabilidade destas tessituras sociais. Se podemos considerar que todo um conjunto de imagens as quais narram uma memória dos habitantes negros “comuns” e “anônimos” permanece disperso em um espaço “underground”, subterrâneo, a ausência de uma substância deste lugar da marginalidade assinalada por Gilbert Durand permite reconhecer a maleabilidade destes papéis que não são nunca predestinados a esta ou àquela posição social, ao conservadorismo ou às revoluções (Durand, 1998a; 1998b). Os processos sociais, epistemológicos e políticos que conferem um lugar de consagração destas imagens nos espaços museais, são como materializações de um “imaginário oficial codificado” que figura solenemente nas representações de uma história oficial, excluindo ou domesticando as representações de um “imaginário recalcado, selvagem e latente”, que persiste subterrâneo (Durand, 1998a: 99).

Mas se como afirma Roland Barthes (2006), a fotografia é uma representação fadada a tornar-se pública, os “novos tempos” fazem circular imagens subterrâneas na releitura de artistas e fotógrafos, na disponibilização de imagens domésticas na web, fazendo esgotar, erodir e escoar as posições do institucionalizado e do marginalizado. Na sociedade brasileira, as políticas culturais de Estado, associadas a um contexto de reconhecimento dos chamados “direitos culturais” das minorias e da formulação de ações de reparações de dívidas históricas, vêm oferecendo na última década um caminho para a dinamização de imagens e memórias por muito tempo silenciadas. Proponho no próximo subcapítulo, discutir as intersecções entre política, cultura, memória e etnicidade como questões que estão na ordem do dia das agendas públicas, assim como tem ocupado interesses de pesquisa de antropólogos contemporâneos.

1.2 ANTROPOLOGIA, MEMÓRIA E A CONFORMAÇÃO DAS IMAGENS NAS POLÍTICAS CULTURAIS

Ao se discutir o tema das políticas culturais em uma perspectiva antropológica, é fundamental situar o conceito de cultura em uma perspectiva “plural” (Certeau, 1995), contemplando os diversos usos e apropriações discursivas que permitem e estabelecem uma associação entre “cultura” e “política”. A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2009) aponta para a necessidade de se reconhecer os diferentes universos discursivos dos quais participa a categoria cultura. A autora mostra a existência de uma sobreposição, no contexto das relações interétnicas, do que denomina cultura com e sem aspas, ou seja, uma “cultura” enquanto apropriação local, associada à afirmação de uma identidade que reivindica direitos diante de Estados nacionais ou da comunidade internacional, e

uma cultura enquanto categoria antropológica. Trata-se sem dúvida de reconhecer a existência, para além das múltiplas definições do conceito na disciplina antropológica, de uma cultura com aspas que descobre, reafirma ou mesmo cria semelhanças configurando uma identidade a partir de um “nós” coletivo como forma de reivindicar uma maior visibilidade social e política, como mostrou o trabalho de Sylvia Caiuby Novaes (1993).

O uso do termo cultura em um número crescente de campos discursivos vem evidenciando diversas apropriações das sucessivas definições antropológicas do conceito por políticos, empresários e o que a antropóloga Susan Wright (1998) chama de “tomadores de decisão” na arena da sociedade. Para esta autora, quer os conceitos estejam sendo usados pelos antropólogos diretamente envolvidos na elaboração de políticas, quer quando as idéias são atribuídas à antropologia por uma legitimidade no assunto “cultura”, em ambos os casos a antropologia está implicada na “politização da cultura” (Wright, 1998: 08).

Rosinaldo Silva de Sousa (2001), no artigo em que traça um panorama histórico da noção de direitos humanos em uma perspectiva antropológica, afirma que a intersecção entre a dimensão política da cultura e cultural da política promoveria a emergência de dois conceitos, seguidos de práticas e discursos associados, cruciais: a “política cultural” e a “cultura política”. Para o autor, a política cultural se define como “uma ação implementada por movimentos sociais com a finalidade de redefinir as interpretações culturais dominantes acerca do que é o político, e mudar as práticas políticas prevaletentes em uma cultura política” (Sousa, 2001: 67).

Assim, se por um lado a cultura se torna instrumento político utilizado pelas minorias socioculturais para ressignificar o que é cidadania e democracia (Sousa, 2001), por outro, é reconhecida como um aspecto da sociedade a ser promovido no âmbito das políticas públicas. A apropriação do conceito de cultura por parte das políticas governamentais de Estado responde a um amplo processo de redefinições sociais frente à emergência de novos sujeitos políticos engajados na busca de direitos baseados na legitimidade de manutenção da própria diferença. Dentre a criação de “novos direitos”, o direito à cultura emerge em um cenário de redefinição da idéia de cidadania, a qual passa a incluir a cultura no contexto político (Sousa, 2001). É principalmente a partir dos anos 90 que se pode testemunhar uma proeminência e distribuição da cultura enquanto temática privilegiada na definição das agendas públicas, constituindo mesmo um “fenômeno cultural” (Wright, 1998).

No Brasil, os entendimentos sobre a cultura a ser promovida, democratizada ou tornada pública pela via das políticas de cultura informam sobre contextos sócio-políticos específicos nas diretrizes de diferentes governos. Nessa perspectiva, é interessante fazer uma breve incursão pelo histórico das políticas culturais no Estado brasileiro como forma de compreender o percurso semântico que associa política e cultura nas agendas nacionais e internacionais.

Embora se possa considerar que os investimentos na área da cultura remontem à segunda metade do século XIX com a criação da Escola Nacional de Belas Artes e dos Institutos Histórico Geográficos em diferentes regiões do país, a ordenação de uma política pública visando um conjunto de ações estruturadas com a criação de instituições federais ligadas à cultura tem início no século XX. Segundo Lia Calabre (2009), foi durante o governo de Getúlio Vargas, entre 1930 e 1945, que foram implementadas as primeiras políticas públicas de cultura no Brasil, com o surgimento de instituições como o Ministério da Educação e Saúde, o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Instituto Nacional do Livro e o Instituto Nacional do Cinema Educativo, além dos estímulos à expansão da radiodifusão. Tais

instituições eram dotadas de envergadura jurídica aglutinadora e um poder simbólico capaz de difundir e nacionalizar conteúdos (Alves, 2011). Estes investimentos, os quais incluíam a expansão da rede das instituições culturais e a criação de cursos de ensino superior, estavam vinculados à elaboração de uma ideologia da cultura brasileira, como apontou Renato Ortiz (2006).

Nos anos subseqüentes, o crescimento da classe média e o aumento populacional nos centros urbanos contribuíram para a expansão de uma economia de produção, distribuição e consumo dos bens culturais, acenando para a forte relação que se estabeleceria, principalmente no período da ditadura militar (1964-1985), entre cultura e o desenvolvimento do capitalismo brasileiro, sob a guarda da repressão política e ideológica que caracterizou as políticas governamentais pós-64. A ação governamental no campo da cultura se intensifica a partir da década de 1970, com a elaboração do Plano Nacional de Cultura, documento que propõe os princípios orientadores de uma política de cultura. Neste período implementa-se instituições como Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) e a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE)⁷. A criação do Ministério da Cultura em 1985 como um ministério autônomo⁸, expressa esta particularidade e a emergência da cultura enquanto esfera política, em consonância às mudanças no planejamento cultural em âmbito internacional, fomentadas pelas orientações da UNESCO⁹.

A emergência de novos atores sociais no processo de democratização do Estado brasileiro nos anos 80 e 90 e a reformulação da Constituição brasileira em 1988 possibilitam a incorporação da presença da sociedade civil como um todo, mas especialmente das chamadas minorias socioculturais, na formulação e avaliação das políticas públicas, embora no campo da cultura este seja paradoxalmente o momento de radicalização no estreitamento das relações entre indústria, mercado e cultura (Domingues, 2011). De acordo com o histórico das políticas culturais no Estado brasileiro traçado por Lia Calabre (2009), os governos posteriores ao regime militar resultaram em um saldo negativo e devastador no campo da cultura¹⁰.

É particularmente a partir de um novo arranjo jurídico, político e institucional aplicado pelo Ministério da Cultura a partir do ano de 2003, ano que marca a posse de Luiz Inácio Lula da Silva na Presidência da República, que tem início uma alteração significativa com base na priorização de recursos e ações no campo das políticas públicas destinadas à cultura no Brasil.

O programa de maior investimento e ação pública do Ministério da Cultura tem sido o Programa Arte, Cultura e Cidadania - Cultura Viva, criado em 2004. O programa tem como ação

7 Para uma análise dos investimentos no campo da cultura no período da ditadura militar, ver Ortiz (2006).

8 Até então, a cultura e a educação eram integradas em um mesmo ministério, sendo tratadas conjuntamente pelas políticas governamentais.

9 A UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) foi criada em 1945 como um dos organismos que compõem a ONU (Organização das Nações Unidas) com o objetivo de se constituir em um sistema permanente de cooperação multilateral para a educação, ciência e cultura. Atualmente, a UNESCO congrega 193 Estados-membros, sendo um grande palco de atuação internacional para os debates e as tendências de ações políticas no cenário social contemporâneo.

10 Em 1990, o recém empossado Presidente Fernando Collor de Mello alterou radicalmente a estrutura federal no campo da cultura, extinguindo diversos órgãos de administração federal como FUNARTE, Pró-Memória, FUNDACEN, FCB, Pró-Leitura e EMBRAFILME. O então presidente extinguiu o próprio Ministério da Cultura criando em seu lugar uma Secretaria da Cultura, no ano de 1991. Em 1992, o presidente Itamar Franco recriou o Ministério da Cultura e outras instituições extintas pelo presidente anterior. A presidência de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) com o Ministro Francisco Weffort a frente da pasta da cultura nos oito anos de mandato, manteve as instituições recriadas na gestão anterior, mas reduziu os investimentos públicos na área da cultura, repassando para a iniciativa privada a responsabilidade de decisão sobre os rumos da produção cultural no país (Calabre, 2009).

prioritária o Ponto de Cultura, investindo na implementação de espaços de produção cultural em bairros e localidades com pouco acesso aos serviços públicos em geral, promovendo ações culturais para habitantes de baixa renda. A política do Ponto de Cultura, implementada pelo então Ministro da Cultura Gilberto Gil durante a presidência de Luis Inácio Lula da Silva, foi assim definida por seu mentor: “uma espécie de ‘do-in’ antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do País”¹¹.

Um dos principais objetivos do programa é ampliar as condições para a produção cultural entre as minorias socioculturais, buscando “incorporar referências simbólicas e linguagens artísticas no processo de construção da cidadania, ampliando a capacidade de apropriação criativa do patrimônio cultural pelas comunidades e pela sociedade brasileira”¹². A diversidade do público prioritário das ações do programa assinala uma preocupação em contemplar diferentes segmentos marcados por uma exclusão social e cultural, seja no contexto das periferias urbanas, das pequenas comunidades rurais, das populações indígenas e quilombolas, além de mediadores culturais¹³. Estudiosos do desenvolvimento das políticas culturais do Estado brasileiro, como João Domingues (2011), avaliam que o programa Cultura Viva representou uma mudança na perspectiva de democratização cultural, onde a prioridade deixa de ser o acesso aos bens produzidos, para se concentrar nos meios de produção da cultura através da disponibilização de recursos tecnológicos e financeiros. Na esteira pela reivindicação de “direitos culturais”, vemos como a cultura e suas expressões artísticas se tornam uma nova linguagem para o exercício da cidadania¹⁴.

Interessante retomar aqui as reflexões de Michel de Certeau (1995) sobre as intersecções entre cultura e política: para este autor, toda a exposição relativa aos problemas culturais caminha sobre um solo de palavras instáveis. A impossibilidade de se fixar uma definição conceitual nesses termos deve-se ao fato de que seus significados estão ligados a funcionamentos em ideologias e sistemas díspares. A reflexão de Certeau assenta-se em uma crítica acerca da concepção de desenvolvimento cultural que norteia as políticas com a finalidade de “facilitar a participação em uma política definida alhures, em altos escalões” (Certeau, 1995: 196), as quais seriam propaladas e conduzidas em nome de uma democratização da cultura. Nesta perspectiva, para o autor,

“Não existe ‘política cultural’ sem que situações socioculturais possam ser articuladas em termos de forças que se defrontam e de oposições reconhecidas. Trata-se de saber se os membros de uma sociedade, atualmente afogados no anonimato de discursos que não são mais os seus e submetidos a monopólios cujo controle lhes foge, encontrarão, com o poder de se situar em algum lugar em um jogo de forças confessas, a capacidade de se exprimir” (Certeau, 1995: 218)

11 A estimativa em abril de 2010 é de que existam 2,5 mil em 1122 cidades brasileiras, atuando em redes sociais, estéticas e políticas. Fonte: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura> Acesso em 09 de março de 2012.

12 Fonte: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/cultura-viva/objetivos-e-publico> Acesso em 09 de março de 2012.

13 “Populações de baixa renda, habitantes de áreas com precária oferta de serviços públicos, tanto nos grandes centros urbanos como nos pequenos municípios; Adolescentes e jovens adultos em situação de vulnerabilidade social; Estudantes da rede básica de ensino público; Professores e coordenadores pedagógicos da educação básica; Habitantes de regiões e municípios com grande relevância para a preservação do patrimônio histórico, cultural e ambiental brasileiro; Comunidades indígenas, rurais e remanescentes de quilombos; Agentes culturais, artistas e produtores, pesquisadores, acadêmicos e militantes sociais que desenvolvem ações de combate à exclusão social e cultural”. Fonte: (<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/cultura-viva/objetivos-e-publico>). Acesso em 09 de março de 2012.

14 Fundamental também assinalar a abertura de ações cooperadas entre os ministérios nesta nova política cultural, o que é definido nos termos de uma transversalidade através de temas os quais articulam os campos de atuação de diferentes ministérios, como por exemplo, cultura e saúde, cultura e cidadania, cultura e ações afirmativas.

Para Manuela Carneiro da Cunha (2009), vivemos um tempo no qual a “cultura” retorna com toda sua força para assombrar a teoria ocidental: enquanto a antropologia contemporânea discute a validade da noção de cultura enquanto referencial analítico, mais do que nunca os diferentes povos que historicamente ocuparam um lugar periférico na produção de conhecimento e nas tomadas de decisões, celebram suas “culturas” como forma de obter reparações por danos políticos (Carneiro da Cunha, 2009: 313). Povos indígenas, afro-descendentes, afro-religiosos, moradores das periferias urbanas, todos eles apresentam e celebram uma cultura com aspas que convoca e demanda uma resposta no âmbito das políticas públicas, conformando linguagens e contextos para os (des) entendimentos deste “metadiscurso reflexivo sobre a cultura” (Carneiro da Cunha, 2009: 373) que assume diferentes significações.

Nas grandes cidades, a “cultura” oferece uma nova semântica ao contexto de exclusão social vivenciado pelos moradores das periferias urbanas. Embora a concepção de periferia urbana esteja relacionada a uma condição de vida marcada por uma distância social e geográfica que caracteriza “os bairros mais distantes, mais pobres, menos servidos por transporte e serviços públicos” (Durham, 2004: 382), ou “aquilo que é precário, carente, desprivilegiado em termos de serviços públicos e infra-estrutura urbana” (Caldeira, 1984), é principalmente através das lutas sociais que marcaram a construção de entidades associativas locais em torno de melhorias nos serviços e infra-estruturas destes espaços a partir dos anos de 1970, que as franjas, os subúrbios das cidades passam a ser identificados como “periferia” (Caldeira, 1984).

A concepção de periferia urbana, portanto, vem progressivamente se afastando de uma ênfase das características enraizadas em uma topografia espacial para caracterizar seus moradores como atores sociais engajados em disputas políticas que ultrapassam a busca por melhorias de infra-estrutura. Trata-se de um novo desenho político no qual os moradores da periferia passam a incorporar reivindicações em torno de seus “direitos culturais” de acesso e produção de bens simbólicos.

Nessa ótica, vemos que um conjunto de experiências de habitar a cidade a partir de situações cotidianas não só no enfrentamento da falta ou precariedade de serviços e infra-estrutura, mas também dos laços de pertencimento construídos através de relações de parentesco e amizade, configuram representações que expressam uma “cultura da periferia”, no sentido de uma identidade social auto-atribuída. Nas palavras de Celso Athayde (2011), escritor e produtor autodidata que cresceu e viveu em diversas favelas no Rio de Janeiro, trata-se de buscar um novo sentido nos múltiplos olhares que formam a imagem da favela, alterando a conformação dos estigmas negativos para mostrar que a favela é um espaço de “ativismo social, produção cultural e com ampla capacidade de mobilização” (Athayde, 2011: 407).

Assim, vemos que uma política cultural que reconhece a produção cultural da periferia jamais seria possível sob a ótica da existência de uma cultura da pobreza¹⁵, a qual pressupõe a exclusão como consequência de uma suposta restrição no estoque simbólico destes indivíduos. Como bem assinalou Alba Zaluar, quando a cultura dos pobres é percebida como o desconhecimento do estoque simbólico erudito, “não há lugar para as manifestações culturais desenvolvidas fora dos aparatos educacionais oficiais” (Zaluar, 2000:42).

15 O conceito de “cultura da pobreza”, cunhado por Oscar Lewis em 1951, acaba por enfatizar um conjunto de características culturais como formas de adaptação às condições de pobreza e miséria na qual se inseriam estas populações integradas na sociedade industrial. O debate entre Robert Redfield e Oscar Lewis sobre a marginalidade nos centros urbanos é recuperado por Ruben Oliven (1982).

Em Porto Alegre, desde o ano de 1994, a administração municipal desenvolve ações voltadas a uma política cultural “descentralizada”. O programa denominado Descentralização da Cultura, vinculado à Secretaria Municipal da Cultura (SMC/PMPA), havia sido criado com o intuito de proporcionar o “exercício pleno da cidadania também na área cultural” (Heberle, 2011), fazendo eco a um movimento mais amplo do debate em torno dos direitos culturais. Esta política cultural municipal atuava com base no reconhecimento de uma desigualdade de acesso e produção de bens culturais a qual estava associada à distribuição espacial da cidade, reproduzindo os padrões de segregação urbana. O principal eixo de atuação do programa era a organização de “oficinas de expressão artística”¹⁶ a partir de demandas discutidas e deliberadas nas Temáticas da Cultura do Orçamento Participativo¹⁷, instrumento de gestão participativa baseado no reconhecimento de identidades sócio-espaciais e em instâncias territoriais de organização comunitária, que divide o município em 17 regiões. As temáticas reúnem delegados representando instituições e lideranças locais, como associações de bairro, entidades educacionais, clubes de mães e ONGs, contemplando em um debate público a especificidade da forma pela qual as classes populares se constituem como sujeitos políticos: as organizações associativas locais (Caldeira, 1984; Durham, 2004).

Durante três anos, participei como *oficineira* do programa, atuando como professora de fotografia em bairros diversos de Porto Alegre. Em algumas dessas localidades, o grupo de alunos - em sua maior parte formado por mulheres e crianças - vivenciava cotidianamente situações de violência, me desafiando a olhar a fotografia do ponto de vista de uma cidade marginalizada, vulnerável e violenta.

Nesse período, pude perceber que o sucesso das oficinas não era devido apenas às habilidades pedagógicas dos *oficineiros*, mas principalmente à organização das associações comunitárias as quais estabeleciam uma mediação entre os alunos e o *oficineiro*, além de serem responsáveis pela infraestrutura necessária para a realização da oficina. Nas dinâmicas desta política cultural “descentralizada”, algumas lideranças que estavam à frente de entidades comunitárias passaram a definir demandas específicas para os contextos sócio-culturais evidenciados em seus territórios de atuação. Estas lideranças, além de construírem uma sólida relação de confiança e respaldo nas comunidades onde atuavam, participavam de um circuito mais amplo de políticas culturais, principalmente nos níveis municipal e federal¹⁸. Esse foi o caso do Clube de Mães do Cristal, sob a liderança de Nora, que propôs à coordenação da Descentralização da Cultura uma troca: ao invés da habitual realização de oficinas no bairro, ela solicitou o engajamento dos *oficineiros* em um trabalho de documentação visual do bairro, que à época passava por um intenso e dramático processo de transformação social e urbanística. O Clube de Mães era uma associação comunitária tida como modelo pela coordenação do programa, conquistando ao longo dos anos recursos nas definições orçamentárias, o que era reconhecido como mérito pela dinâmica das atividades propostas pelo Clube. Isso acontecia tanto pela contrapartida que

16 Os “oficineiros”, como são chamados os educadores que ministram oficinas nas regiões, atuam em áreas como capoeira, teatro, artes plásticas, vídeo e fotografia, literatura, comunicação comunitária, dança, música, entre outras, e eram muitas vezes oriundos dessas mesmas regiões periféricas da cidade.

17 O orçamento participativo (OP) foi implementado em Porto Alegre com a eleição do Partido dos Trabalhadores (PT) para a prefeitura municipal em 1989. O PT manteve-se na prefeitura por quatro mandatos consecutivos, até o ano de 2004. A eleição, em 2004, do ex-senador José Fogaça por uma coligação de partidos liderada pelo PPS (Partido Popular Socialista) baseou-se em uma campanha eleitoral que propunha a manutenção do OP: “manter o que está bom e mudar o que é preciso”. A estrutura do OP foi mantida, mas a ela sobrepôs-se um programa alternativo da nova gestão, denominado Governança Solidária Local. José Fogaça foi reeleito em 2008.

18 É notória a falta de investimentos na área da cultura no período da gestão da governadora do Estado, Yeda Crusius, entre os anos de 2007 a 2011. A secretária de cultura nomeada pela então governadora era alvo de piadas por parte de jornalistas, artistas, políticos e agentes ligados à cultura, pelo seu desconhecimento das políticas culturais.

a associação dava à prefeitura ao mobilizar diversos moradores em trabalhos voluntários para que as oficinas fossem viabilizadas, quanto pela habilidade das dirigentes em estabelecer redes com outras instituições locais, tais como escolas, igrejas e associações de moradores, garantindo um público assíduo nas oficinas. Para a coordenação da Descentralização da Cultura, esta contrapartida era não apenas desejável na relação entre a prefeitura e as associações, como uma condição da continuidade da disponibilização de *oficineiros*, dada a recusa da coordenação do programa em manter uma postura assistencialista em relação às associações comunitárias (Heberle, 2011).

Neste contexto, no ano de 2008 fui convidada a participar da elaboração do projeto que ganhou o nome de “Memória Fotográfica do Cristal”¹⁹. No projeto, fui desafiada a produzir fotografias “para se guardar na memória” as diferentes feições de um bairro em processo de retirada de vilas e remoção de seus moradores, abertura de novas ruas e construção de grandes empreendimentos comerciais. Ao produzir os retratos do bairro encomendados pelo grupo comunitário, percebi vontade de fixar estas imagens em um livro mostrava não só uma ação política de protesto frente às transformações em curso, mas também o desejo de preservar em imagens fotográficas a ação do tempo sobre a instável matéria da paisagem urbana, na contramão da corrente de imagens que aludia à chegada do “progresso” no bairro. Nesse período havia uma veiculação sistemática pela mídia e espaços publicitários de imagens referentes a um “novo” Cristal, envolto em grandes empreendimentos culturais e comerciais que prometiam deixar para trás o tempo dos loteamentos e vilas ditos “irregulares”, que até então caracterizavam o bairro. Muitas dessas imagens eram croquis arquitetônicos de tais empreendimentos, os quais desenhavam um ideal do público frequentador dos novos espaços em muito diferente do perfil do morador “pobre” que majoritariamente habitava a região²⁰.

Esta experiência, embora não seja analisada nesta tese, mostra como “contar a história” destes territórios se torna uma ferramenta de afirmação identitária: as memórias locais são acionadas para demonstrar os laços de pertencimento e o enraizamento legítimo destes sujeitos em certos territórios da cidade. De um local associado à pobreza, ao crime e à marginalidade social, a periferia urbana passa a ser vista, não sem conflitos e dissensos²¹, como um espaço de “história, memória e resistência” (Athayde, 2011: 403).

No âmbito de uma política nacional, estas recentes reivindicações vêm ganhando visibilidade através da criação de museus comunitários situados em bairros de periferia, como o Museu da Maré e Museu da Favela, situados respectivamente na Favela da Maré e na Favela Cantagalo Pavão-Pavãozinho, ambos na cidade do Rio de Janeiro - RJ, o Museu Comunitário Lomba do Pinheiro²², situado em Porto Alegre – RS e o Museu de Periferia do Sítio Cercado, situado na cidade de Curitiba – PR, entre outros. Tais espaços foram criados ou ampliados através de uma ação política federal denominada Pontos de Memória, que busca apoiar a criação de museus em áreas periféricas e/ou caracterizadas por um alto

19 O projeto foi uma parceria do Clube de Mães do Cristal, Descentralização da Cultura e Coordenação da Memória Cultural / SMC / PMPA. O trabalho de campo foi realizado entre os meses de janeiro a agosto de 2008 junto à cerca de 10 vilas do bairro e em espaços de encontros e práticas sociais, resultando na publicação do livro de fotografias e depoimentos “Guardar na Memória: Imagens do Cristal”.

20 Para uma análise interpretativa deste processo de trabalho e das narrativas dos moradores sobre as transformações em curso no bairro, ver Rechenberg, 2009a; 2009b.

21 Para Liv Sovik (2007), a emergência de uma periferia pobre e negra que passou a ser política e culturalmente relevantes para a sociedade brasileira na última década, traz consigo uma espetacularização através da mídia, a qual produz uma bifurcação drástica na conformação das imagens associadas à periferia urbana, uma apontando para uma opressão abismal, outra para a celebração de um popular resistente (Sovik, 2007:206).

22 Para uma etnografia sobre os conflitos em torno de uma memória comunitária acionada no museu, ver Videla (2009).

índice de violência²³. Os pontos de memória seriam destinados “aos diferentes grupos sociais brasileiros que não tiveram a oportunidade de narrar e expor suas próprias histórias, memórias e patrimônios nos museus”²⁴. Neste contexto de afirmações identitárias culturais de grupos urbanos socialmente excluídos, a memória emerge como um ponto chave nas redefinições políticas, assinalando a força das memórias coletivas enquanto novos pontos de vista da vida urbana.

A distinção feita por Maurice Halbwachs entre a memória coletiva e a memória histórica é importante para compreender este processo: enquanto a primeira é o centro da tradição, ancorada no fluxo contínuo do grupo social, a segunda se refere a um quadro de acontecimentos estabelecido a partir de um conhecimento que é exterior ao próprio grupo, às suas práticas e representações coletivas (Halbwachs, 2004). Trata-se de reconhecer o caráter social de construção da memória, com todos os dissensos e disputas que caracterizam o debate público em torno da legitimação das memórias diversas configuradas nas narrativas dos tempos vividos nas cidades.

Nesse sentido, vemos a pertinência das observações de Andreas Huyssen (2000) que atribui ao âmbito das políticas culturais um esteio privilegiado para a emergência da memória enquanto uma das preocupações centrais das sociedades ocidentais. No caminho de uma “cultura da memória” (Huyssen, 2000: 15), assistimos ao aumento nos investimentos nos espaços de preservação e produção de memórias tais como museus, arquivos, memoriais voltados a ações de recuperação de acervos documentais dos mais diferentes suportes. As provocações de Andreas Huyssen apontam para contrastantes e fragmentadas memórias políticas de grupos sociais e étnicos, diante das quais, uma memória coletiva consensual se apresentaria como uma fórmula desgastada e improvável para dar conta da dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento (Huyssen, 2000:19).

Na década de 1990, a convergência entre etnicidade e globalização enquanto temas privilegiados da agenda internacional, associada ao fortalecimento do ativismo negro, provocou o Estado brasileiro a definir uma política de reparação de suas dívidas históricas para com as populações negras e indígenas. É principalmente no primeiro decênio do ano 2000 que um conjunto de ações estruturadas resultantes dos debates e da implementação das políticas afirmativas no Brasil produz as condições para um cenário favorável à pesquisas e projetos que tematizassem a população afro-descendente e suas expressões culturais, cujas “políticas de realização” respondiam a demandas de mobilizações contemporâneas que buscam visibilizar o negro na esfera pública (López, 2009).

Na convergência entre o impulso de uma “cultura da memória” e a inscrição de discursividades étnicas nas arenas públicas de debates, configuram-se movimentos de memórias e de identidades culturais que passam a ganhar espaço no que Henri-Pierre Jeudy (1990) chamou de “novos patrimônios”, expressando a reapropriação de sentido e sua redistribuição cultural na consagração de múltiplas e diversas formas de patrimônios. Tratar-se-ia mesmo de uma crise da monumentalidade que teria como consequência o impulso de outras formas de simbolização dos objetos e dos signos culturais (Jeudy, 1990: 07), neste caso, motivados pelo reconhecimento das parcialidades dos discursos que engendram as lembranças e os esquecimentos em torno das trajetórias da população afro-descendente no Brasil.

23 Os Pontos de Memória são fruto da transversalidade das ações políticas entre diferentes ministérios e programas. Neste caso, resulta de uma parceria entre o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e o **Programa Mais Cultura**, vinculados ao Ministério da Cultura, e do Programa Nacional de Segurança Pública e Cidadania (PRONASCI), vinculado ao Ministério da Justiça.

24 Fonte: <http://www.cultura.gov.br/site/2012/06/01/pontos-de-memoria-e-museus-comunitarios/> Acesso em 01 de agosto de 2012.

No Rio Grande do Sul, em um contexto mais amplo, este momento corresponde a uma série de intervenções na esfera pública local as quais mobilizam e reúnem ativistas da causa negra, como a reivindicação por cotas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a regularização de territórios de remanescentes de quilombos, o tombamento de Porongos como patrimônio imaterial em referência ao massacre dos lanceiros negros que lutavam como Farroupilhas²⁵ e o processo de patrimonialização do Bará do Mercado.

Em Porto Alegre, tive a oportunidade de participar no ano de 2007 do processo de patrimonialização do Bará do Mercado, atuando como fotógrafa na equipe executora do projeto “A Tradição do Bará do Mercado”²⁶. O projeto respondia a uma demanda de grupos religiosos de matriz africana pelo reconhecimento do *assentamento* de uma tradição afro-gaúcha e religiosa em um dos principais marcos do centro histórico de Porto Alegre: o Mercado Público. O projeto consistia na elaboração de um livro e um documentário, oportunizando a circulação de imagens referidas à tradição do *assentamento* do orixá Bará no Mercado. A congregação religiosa responsável pela demanda do projeto lutava pela edificação de um marco referencial na *encruzilhada* do Mercado Público, onde estaria assentado o orixá Bará.

A pesquisa e a captação de imagens, as quais resultaram na publicação de um livro e um documentário etnográfico, foram realizadas por uma equipe de antropólogos, oportunizando um enquadre etnográfico das imagens que passaram a compor uma narrativa sobre a tradição do Bará²⁷. Este cruzamento de saberes fez com que o trabalho, para o grupo de pesquisadores-produtores de imagens, estivesse permeado por reflexões e discussões sobre a ética e a estética de representação desses grupos e de suas práticas religiosas. Responsável pelas fotografias que integrariam o livro, acompanhei cultos afro-religiosos e entrevistas com reconhecidos babalorixás e ialorixás de Porto Alegre e Região Metropolitana, produzindo cerca de 800 fotogramas de ialorixás, babalorixás e alabês, festas, símbolos e rituais religiosos.

Embora o projeto tenha sofrido desacordos no âmbito das negociações entre as diferentes instituições proponentes, o discurso que amparava o projeto na esfera municipal celebrava a valorização da matriz africana na cultura da cidade. O texto escrito pelo então Secretário Municipal da Cultura Sergius Gonzaga como apresentação do livro “A tradição do Bará do Mercado” (Oro et al, 2007), no qual relatou que a Prefeitura de Porto Alegre se sentia “honrada em coordenar obra tão reveladora” exemplifica bem essa postura política:

Este livro, pois, integra um processo de resgate de valores culturais e religiosos, atualmente em curso na nossa cidade. É claro que estamos lidando com valores imateriais, mas são eles que, em sua dimensão intangível, contribuem decisivamente para configurar a alma e o caráter de um povo.

25 Os antropólogos Cristian Jobi Salaini (2006) e Ana Paula Comin de Carvalho (2008) analisaram as controvérsias, as reivindicações e as memórias acionadas em torno da construção de um memorial em homenagem aos combatentes negros que participaram da Revolução Farroupilha, no processo de patrimonialização do “Massacre dos Porongos”.

26 Realizado nos anos de 2006 e 2007 em uma parceria do CEDRAB – Congregação em Defesa das Religiões Afro-Brasileiras, UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Coordenação da Memória Cultural – Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, com patrocínio da Petrobrás Cultural.

27 Ver “A tradição do bará do mercado: os caminhos invisíveis do negro em Porto Alegre”. Direção: Ana Luiza Carvalho da Rocha. DV – NTSC – 2008 – 55min; e também ORO, Ari; DOS ANJOS, J. C.; CUNHA, M. A Tradição do Bará do Mercado. Porto Alegre: PMPA/SMC/CMEC, 2007.

Outra ação emblemática por sua inscrição literal no espaço público foi a elaboração do “Museu do Percurso do Negro”. Expressando uma reivindicação antiga²⁸ do ativismo negro em Porto Alegre como forma de reparar a falta de representatividade da etnia negra no patrimônio cultural da cidade, o projeto inseria-se nas ações do Projeto Monumenta²⁹ e propunha a criação de quatro marcos, construídos através de oficinas ministradas por artistas negros, estabelecendo no centro de Porto Alegre um roteiro de visita capaz de traçar a história e a memória da identidade negra.

Acompanhei o lançamento oficial do projeto, realizado em 10 de julho de 2009, na Associação Satélite Prontidão, um tradicional lócus de sociabilidade negra em Porto Alegre. Nesse dia, os discursos de representantes da prefeitura e da Câmara de Vereadores afirmavam que *Porto Alegre precisa mostrar a efetiva contribuição do povo negro*, e que *nenhuma cidade é completa se não é capaz de resgatar a memória de suas etnias*, tornando evidente a grande mudança no contexto político que passa a valorizar a negritude da cidade manifestando uma consonância com as políticas nacionais de reparação. O fato de se tratar do único projeto referido à população negra entre as 26 cidades contempladas pelo Programa Monumenta também informa sobre as relações eficazes entre militantes do movimento negro e agentes municipais de administração

Vemos que tais políticas culturais discursam a favor de uma re-inscrição da população negra na identidade gaúcha e porto-alegrense, reunida nos termos de um “povo” que compartilha distintas práticas e identidades étnicas e culturais. Em um contexto político em que o Estado Nacional busca reparar dívidas históricas com as populações negras e indígenas, as instâncias municipais são estimuladas ao desenvolvimento de ações políticas de reconhecimento e valorização das memórias coletivas de seus grupos étnicos formadores.

Como assinalam as antropólogas Margarete Nunes e Ana Luiza Rocha (2009), assistimos contemporaneamente a um processo de “eticização da vida urbana no Brasil”, fruto de articulações entre global e local na configuração das políticas identitárias. Segundo as autoras, a aplicação de políticas afirmativas introduz modificações no cenário urbano, desacomodando as hierarquias de ocupação do espaço e inserindo novos agentes sociais nos intrincados jogos e disputas pelo poder econômico e político (Nunes e Rocha, 2009).

Neste contexto efervescente de políticas culturais e afirmativas, cabe perguntar se estaríamos assistindo à “redistribuição das cartas políticas e ideológicas” que convoca a emergência de “memórias coletivas subterrâneas” em resposta ao “excesso de discursos oficiais”, como quis Michael Pollak (1989)? Ou como pontuou Henri-Pierre Jeudy (1990), a tão esperada “reversão magistral” na qual indivíduos e grupos que sofreram os efeitos da transformação industrial – e podemos incluir aqui, do colonialismo, da escravatura e de uma modernidade excludente – de repente passam a “fazer a história”?

28 Na ocasião, o presidente da Associação Satélite Prontidão Nilo Feijó lembrou que o projeto é discutido desde 1988, em reuniões no Museu Joaquim José Felizardo.

29 O Monumenta é um programa do Ministério da Cultura financiado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) com apoio da UNESCO, que atua em 26 cidades no Brasil, selecionadas de acordo com “sua representatividade histórica e artística e urgência na recuperação das edificações”. O projeto busca “conjugação recuperação e preservação do patrimônio com desenvolvimento econômico e social.” Em Porto Alegre, o projeto vem atuando na recuperação do centro histórico, já tendo sido restauradas a Biblioteca Pública do Estado, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, o Memorial do Rio Grande do Sul, o Palácio Piratini, o Pórtico Central do Cais do Porto, a Igreja Nossa Senhora das Dores, entre outras. Fonte: <http://www.monumenta.gov.br/site/>

Sem dúvida vivemos um momento histórico de reverberação e dinamização de memórias que desacomoda os arranjos outrora estabelecidos e convoca intelectuais e administradores públicos a repensarem a solidez das categorias utilizadas nos desenhos políticos. As políticas culturais oferecem um caminho para a inserção de memórias nas arenas públicas de debates e discursos os quais vêm proporcionando novos enquadramentos da memória em um contexto de politização das lembranças. Os desafios das políticas culturais parecem ser evitar que a prevalência do “espírito museal” subordine a multiplicidade de memórias e práticas a um princípio homogeneizador mais geral, que coloca a diferença na categoria de objeto cultural a ser compreendido, interpretado e preservado (Jeudy, 1990: 138).

É neste cenário que as intersecções entre memória e imagem, política e cultura, classes sociais e pertencas étnicas, convergem em um campo de problemas intelectuais próprio da contemporaneidade, não como retificação de categorias analíticas que fatalmente engessam a dinâmica da cultura, mas como exposição e reconhecimento das indeterminações que a confluência de narrativas e discursividades geram na produção sócio-cultural das memórias.

1.3 PORTO ALEGRE E A MULTIPLICIDADE DE SEUS “TERRITÓRIOS NEGROS URBANOS”

Conhecer as histórias e memórias de uma cidade é sempre enfrentar arranjos temporais diversos em um campo de múltiplas vozes e sujeitos, em que um corpo coletivo articula e narra instantes logicamente hierarquizados (Eckert e Rocha, 2005). Não sem conflito, o viver e o contar as cidades envolvem práticas que vão desde as “enunciações pedestres” presentes nos relatos “ordinários” do habitante comum (Certeau, 1994), até a monumentalização de lembranças no contexto de uma explicação própria do saber histórico.

Capital do segundo estado mais “claro” do Brasil³⁰, a cidade de Porto Alegre constituiu-se desde a sua fundação como um território urbano pluriétnico, embora não tenha sido esta a ênfase colocada na configuração de um “mito de fundação” da cidade.

As imagens sedimentadas pela historiografia sulina apresentam a fundação de Porto Alegre a partir da chegada de 60 casais açorianos como os “povoadores” da cidade. Embora haja divergências entre historiadores no que diz respeito à data de fundação da cidade, as interpretações históricas aproximam-se de uma mesma matriz explicativa ao apontarem os açorianos como os primeiros povoadores do sítio.

A produção social de uma memória urbana ligada a um saber histórico foi problematizada pelo historiador Charles Monteiro (2006) ao analisar a existência de uma “matriz explicativa” da história de Porto Alegre³¹. Ao focar os contextos de elaboração da memória através das experiências urbanas de cronistas e historiadores na Porto Alegre dos anos 1940 e 1970, Monteiro mostra que a história do povoamento açoriano em Porto Alegre foi constantemente atualizada ao longo dos 230 anos em que a cidade recebeu grandes levas de migrantes, como uma forma de definir um “tipo ideal” porto-

30 De acordo com os dados do Censo de 2000, o Rio Grande do Sul é composto por uma população autodeclarada de 86,34% de brancos, 5,25% de pretos, 7,80% de pardos, 0,29% de indígenas e 0,04% de amarelos. Fonte: IBGE, Censo Demográfico 2000. Ver <http://www.ibge.gov.br/>

31 Monteiro analisa o lugar institucional e social de produção do saber histórico, a partir de uma análise dos membros e do contexto de fundação do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS), lugar de produção e legitimação dos discursos históricos sobre a formação da sociedade sul-riograndense e porto-alegrense.

alegrense diante da heterogeneidade de sua população³². O “mito açoriano” inseria-se em uma matriz explicativa da história da cidade, a qual privilegiava certos sujeitos, espaços e tempos da experiência urbana da sociedade porto-alegrense.

A pesquisa de Monteiro contribui a um debate mais amplo sobre a invisibilidade do negro na historiografia sulina³³ (Cardoso, 1977; Maestri, 1984; Leite, 1996; Pesavento, 1998; Zanetti, 2002) e nas representações hegemônicas de uma identidade “gaúcha”³⁴ (Oliven, 2006; Maciel, 1994), mostrando que a matriz explicativa sobre a história da fundação e do crescimento urbano de Porto Alegre silenciou a participação negra na formação da sociedade e cultura porto-alegrense, destacando, na formação da identidade urbana, os sujeitos europeus, brancos e masculinos pertencente às elites intelectuais.

Mas como mostra Charles Monteiro (2006), se na década de 1940, a escrita da história de Porto Alegre configurava-se nos termos de uma história político-administrativa, na qual os principais sujeitos eram seus próprios dirigentes, na década de 1970, outro tom é incorporado às narrativas que compõem uma memória social da cidade: os relatos de cronistas e memorialistas, os quais imprimem uma relação afetual com a cidade. É apenas nos escritos destes cronistas que outros sujeitos da cidade, inseridos nas camadas populares e marginalizadas, começam a figurar em uma história que até então enfatizava a imagem do açoriano como personagem principal na construção de uma progressista Porto Alegre. Tais cronistas conferiam um lugar de memória aos tipos populares que povoavam as ruas centrais da cidade, entre eles, os negros, ainda que de forma secundária. A reunião de crônicas de Aquiles Porto Alegre e Nilo Ruschel, publicadas respectivamente em 1940 e 1971, mostram uma cidade nas primeiras décadas do século XX muito mais plural e diversa do que a historiografia até então fazia acreditar. Em suas experiências urbanas, Aquiles Porto Alegre e Nilo Ruschel relatam uma cidade povoada por tipos populares: os indígenas, os negros, os imigrantes e as mulheres figuravam nessas crônicas como personagens marcantes nas reminiscências dos autores. São memórias que, mesmo involuntariamente, incluem a desordem e a turbulência das ruas, afastando uma estética baseada nas imagens da ordem e do equilíbrio para retratar os arranjos dos fenômenos da vida social³⁵. Os cronistas, em suas “aventuras narradas”, produzem uma “geografia das ações” (De Certeau,

32 “Os minuano, antigos habitantes da terra; os guarani, primeiros conquistadores vindos do norte; padres querendo fundar missões; bandeirantes na busca de escravizar os índios; tropeiros portugueses atrás do gado missioneiro; tropas espanholas; exércitos portugueses; comerciantes; estancieiros; colonos açoritas e de outras partes de Portugal e do Brasil; africanos e afro-brasileiros a caminho das charqueadas e de tantos afazeres urbanos; mas também, colonos e artesãos alemães, italianos, espanhóis, poloneses, russos, judeus de diferentes nacionalidades, sírio-libaneses e japoneses entre outros que vieram para “fazer a América” nessas terras distantes do Sul do Brasil, sonhando com paz e fartura para reconstruir aqui vida nova” (Monteiro, 2006:10).

33 De modo geral, a narrativa sobre a escravidão no sul do Brasil passa por relatos que amenizam as condições de trabalho do negro no campo em comparação a outros estados do país. A idealização das figuras do gaúcho e do açoriano não eram condizentes com a espoliação e as atrocidades cometidas pelos senhores de escravos. No quadro idílico criado pela historiografia do Rio Grande do Sul, a figura do senhor de escravos simplesmente “não existia”, na medida em que reconhecer a existência de um escravismo gaúcho contradizia o mito da sociedade democrática sulina (Maestri, 1984:13). No contexto da capital do estado, um dos principais intelectuais responsáveis pela formação de uma matriz explicativa ligada ao IHGRGS na década de 1940, Walter Spalding, relata em um artigo que Porto Alegre na época de sua formação (1740-1773) “não possuía escravos ou se os possuía, era em tão reduzido número que nem valia a pena referir” (Spalding apud Monteiro, 2006:101).

34 Pesquisando a construção social da imagem do gaúcho no Rio Grande do Sul, o autor aponta que a exaltação desta figura só foi possível em detrimento dos colonos de origem alemã, italiana e polonesa, e de modo ainda mais excludente, em relação ao negro e ao índio, “que comparecem ao nível das representações de uma forma extremamente pálida” (Oliven, 2006:155). A pesquisa de Maria Eunice Maciel também aborda este tema: MACIEL, M. E. *Le Gaucho Brésilien Identité Culturelle Dans le Sud Du Brasil*. Tese de Doutorado. France, Paris V, René Descartes, Sorbonne, 1994.

35 A antropóloga Ana Luiza Carvalho da Rocha destaca a relevância de se pensar as cidades tropicais nos termos de uma “estética da desordem”, conforme expressão cunhada por Michel Maffesoli. (Rocha, 2008a)

1994:200) que transcende a monumentalidade destacada pela produção historiográfica sulina.

Estes cronistas, ao reviverem suas memórias sentimentais da cidade através da escrita, inscrevem territórios étnicos e míticos na história de Porto Alegre, o que mais recentemente, o antropólogo Iosvaldyr Bittencourt Jr. (1996; 2005) chamará de “territórios negros urbanos”, espaços reconhecidos pela construção de singularidades sócio-culturais de matriz afro-brasileira na cidade. Muitos destes territórios se formaram como o espelho invertido de uma modernidade excludente que buscava alinhar a capital aos mais altos padrões urbanísticos das modernas cidades europeias.

O processo de expansão urbana de Porto Alegre, cidade que até meados do século XX concentrava-se na órbita central, acarretou uma sistemática “expulsão” dos moradores pobres e negros para regiões periféricas de Porto Alegre. Já em fins do século XIX, as aspirações progressistas de uma nova ordem burguesa empreendiam uma “cruzada moral, sanitária e urbanística”, com a destruição dos cortiços, becos e vielas, porões, bordéis e casas de jogo, e tudo o que pudesse propagar a doença e a imoralidade (Pesavento, 1996:39). A destruição destes espaços foi acompanhada de uma reconstrução da imagem do centro, que passava a ser destinado àqueles que pudessem preencher as condições de cidadão, privilegiando as famílias adequadas aos preceitos morais e higiênicos de uma nova urbanidade, e condizentes à elevação dos preços do solo urbano e dos impostos municipais. Ao longo de todo o século XX, a cidade testemunhou um intenso processo de mobilidade territorial e exclusão social, quando famílias negras e pobres foram deslocadas de seus lugares de enraizamento e recolocadas em espaços periféricos da capital (Bittencourt Jr, 2005). Fruto dos avanços de uma modernidade excludente, a expulsão dos moradores pobres, entre brancos e negros, relacionava-se à expansão da cidade e um processo de privatização do solo urbano e as sucessivas exigências sanitárias e seus códigos de construções. O aumento nos investimentos da municipalidade nas áreas que passavam a ser valorizadas com a expansão urbana implicou um aumento de impostos que inviabilizou a permanência das moradias e dos moradores de camadas populares (Kersting, 1998). Aos pretos e pobres, varridos do centro, restavam os arrabaldes distantes e pouco povoados.

Ainda que tenham suas populações constringidas e muitas vezes desenraizadas por políticas urbanísticas, os espaços urbanos são sempre “construídos e vividos”, são “suportes de tradições e biografias” os quais expressam a pluralidade de identidades e memórias de seus habitantes (Eckert e Rocha, 2005: 87). Nesta ótica, observa-se que esta alteração nas formas de ocupação urbana gerou o que podemos chamar de uma multiplicidade dos trajetos da população negra em Porto Alegre, enraizando em outros territórios, nos “arrabaldes”, nas regiões alagadiças, nos arraiais outrora distantes, nas hoje chamadas periferias urbanas, um conjunto de práticas, tradições e biografias entrelaçadas por uma memória coletiva.

Esta multiplicidade vem sendo elucidada principalmente com as contribuições de laudos antropológicos, cuja produção recente aponta para o reconhecimento de uma série de localidades e territórios urbanos os quais passam a reivindicar uma pertença negra, portadora de uma identidade étnica quilombola. A Avenida Luis Guarânia, situada no espaço historicamente conhecido como o Areal da Baronesa, exemplifica um tradicional reduto da população negra que se torna um símbolo de resistência em uma área valorizada e central de Porto Alegre, frente à tendência moderna e segregadora do contexto urbano, conforme mostra a pesquisa do antropólogo Olavo Ramalho Marques (2006). Recentemente, Porto Alegre assistiu à regularização da área pertencente à Família Silva, considerados remanescentes de quilombos, em um processo cuja excepcionalidade não foi tributária apenas a uma

eficácia das políticas públicas afirmativas, mas de um contexto *sui generis* de disputas, como mostrou a antropóloga Ana Paula Comin de Carvalho (2008)³⁶.

Evidentemente, a dinâmica dos trajetos percorridos por inúmeros habitantes negros em Porto Alegre não está circunscrita a estas formações identitárias urbanas reconhecidas como comunidades remanescentes de quilombos. Além de territórios tradicionalmente reconhecidos como redutos de uma população negra em distintos períodos do final do século XIX até o final do século XX, como a antiga Colônia Africana, a Ilhota e o Areal da Baronesa, a diversidade de itinerários percorridos por indivíduos e grupos negros gerou uma considerável expansão das localidades as quais vêm sendo consideradas como “territórios negros urbanos” em Porto Alegre³⁷. É especialmente com os processos migratórios interestaduais decorrentes da atração que exerce a capital do estado na segunda metade do século XX, que um contingente populacional passa a formar núcleos habitacionais em regiões distantes do centro e mais acessíveis para uma população de baixo poder aquisitivo, intensificando as interações sociais entre brancos e negros nas chamadas periferias urbanas.

Estes deslocamentos espaciais de indivíduos e grupos conformam “itinerários urbanos” (Eckert e Rocha, 2005) que proporcionam o encontro e o atravessamento de diferentes “províncias de significado”, próprios da heterogeneidade cultural presente às sociedades complexas moderno-contemporâneas, caracterizando a cidade enquanto coexistência de uma pluralidade de tradições baseadas na divisão do trabalho e na distribuição de riquezas, mas igualmente em questões étnicas, religiosas, ocupacionais, etc. (Velho, 2008).

A diversidade de percursos e as dificuldades que envolvem a seleção de determinados territórios a serem reconhecidos como “negros” na cidade ficaram em evidência nas discussões do projeto do “Museu do Percurso do Negro” no ano de 2009. Na ocasião do lançamento do projeto na Associação Satélite Prontidão, com a presença de técnicos e pesquisadores do projeto, representantes do movimento negro, artistas e políticos locais, o dissenso nas vozes se fazia presente. O antropólogo responsável pela identificação e seleção dos pontos de memória coletiva do negro em Porto Alegre comentou a existência de desacordos quanto a estes locais. Na ocasião, tanto por parte do público como integrantes do projeto mencionaram que muitos lugares que seriam importantes para a memória do negro na cidade não haviam sido elencados. Uma das condicionantes do Programa Monumenta era sua localização espacial: por ser o raio de ação dos investimentos do programa delimitado no centro histórico de Porto Alegre, era ali que tais “pontos de memória negra” deveriam estar situados. A dificuldade em elencar “pontos” para a memória negra e os constrangimentos institucionais na implementação do projeto expressam bem os dilemas dos processos de patrimonialização e a consequente “objetalização” das culturas (Jeudy, 1990).

Os dois territórios que constituem o “locus” desta pesquisa etnográfica inserem-se na complexidade destes contextos migratórios os quais desenham uma multiplicidade de itinerários na cidade. A Ilha da Pintada, localidade do bairro Arquipélago, vem recentemente entrando no cenário político de reconhecimento e de produção de visibilidade de tradições e territorialidades negras

36 Vários outros territórios urbanos habitados por populações negras lutam pelo reconhecimento e titulação das terras em Porto Alegre, como é o caso dos Alpes, Areal da Baronesa e Família Fidelix.

37 Como “territórios negros urbanos” em Porto Alegre, Iosvaldyr Bittencourt Jr. cita os seguintes bairros: Avenida Luiz Guarânia, Navegantes, Santana, Partenon, Ilhota, Vila Santa Luiza, Vila Maria da Conceição, Vila dos Marítimos, Vila Jardim, Vila Mirim, Rubem Berta, Vila Grande Cruzeiro, Vila Grande Pinheiro, Cohab Cavallhada, Jardim Dona Leopoldina, Vila Restinga Velha e Vila Nova Restinga (Bittencourt Jr, 2005:37).

em Porto Alegre. Embora seja um território historicamente identificado com uma matriz açoriana, fazendo eco à matriz explicativa da fundação da cidade, um grupo de moradores reunidos em torno de expressões culturais e religiosas de matriz africana, encontra lá uma identidade negra territorializada. A constituição deste “nós” coletivo acontece em um território historicamente marcado por um contexto de repressão a uma minoria de indivíduos negros que em meados do século XX passa a residir entre os já estabelecidos moradores brancos na Ilha da Pintada. A mobilização de uma identidade étnica está ligada a reivindicação de um espaço social e político de atuação, a qual cria as condições favoráveis para receber um grupo de profissionais disposto a “contar a história do negro na Ilha da Pintada”, conforme explico no capítulo 2.

Já a Vila Jardim, bairro situado na zona norte de Porto Alegre, figura na lista dos “territórios negros urbanos” elencados pelo antropólogo Iosvaldyr Bittencourt Jr. (2005) por acolher um número significativo de moradores negros e de expressões religiosas afro-brasileiras, especialmente nos *becos* e *cantos* do bairro (Dos Anjos, 1993; Giacomazzi, 1997). Entretanto, dentre os moradores que constituíram o recorte da pesquisa etnográfica, o fato de serem negros não mobilizava uma coletividade em prol de uma bandeira étnica, mas expressava os dilemas e as condições de vida de uma classe popular, em que além de ser negro, se é *morador de beco*.

É contemplando tais diferenciações do campo etnográfico que esta tese não coloca o problema da pertinência da “etnicidade” enquanto categoria analítica, mas entende que a bandeira étnica é mais uma forma de associar sujeitos em torno de uma auto-imagem construtora de uma identidade comum. Nesse sentido, é fundamental referir a possibilidade analítica oferecida pela tradição interpretativista de Max Weber, para quem as “comunidades étnicas” são definidas por um sentimento subjetivo de pertencimento a um determinado grupo, que reúne indivíduos em uma atuação comum, e geralmente política (Weber, 2004).

Preocupado em abarcar os processos de mudança que tem lugar nas definições étnicas, Fredrik Barth (1997) compreende etnicidade e cultura como portadoras de uma diversidade descontínua e desconexa, refutando a concepção de etnia enquanto um elemento inscrito em uma unidade cultural hermética. Para Barth, os “grupos étnicos” são resultado de interações sociais, definidos não por limites sociais ou geográficos, mas por fronteiras variáveis, as quais se comunicam e efetivam trocas de atributos diversos na produção da diferença. É inspirado nas considerações de Barth que Roberto Cardoso de Oliveira (1976) propõe a caracterização da identidade étnica nos termos de uma identidade contrastiva, na afirmação do “nós” diante dos “outros”, como uma identidade que é constituída por oposição, e que não se afirma isoladamente. As reflexões deste autor assumiram um relevo fundamental para repensar as relações interétnicas no Brasil sob o prisma do conceito de “fricção interétnica”, expressando uma preocupação própria das décadas de 1960 e 1970 com o lugar das sociedades indígenas na ampla sociedade nacional.

Décadas mais tarde, em um cenário nacional de complexas convivências interétnicas, o trabalho de Sylvia Caiuby Novaes (1993) propõe pensar o contato entre as sociedades a partir do conceito de “auto-imagem”, um conceito que agrega as imagens que uma sociedade faz de si e dos segmentos ou diferentes sociedades que toma como parâmetro para fazer uma reflexão sobre si mesma. Estas imagens não assumem uma forma cristalizada, mas se modificam na proporção das transformações das relações históricas entre estes segmentos e/ou sociedades. Para Novaes (1993), as identidades são evocadas na reivindicação de um espaço político da diferença: as representações feitas pelo grupo do

outro e de si mesmo são incorporadas em uma atuação política, em uma busca de visibilidade social. Nesta perspectiva, a compreensão da etnicidade como uma forma de organização política é também assinalada por Manuela Carneiro da Cunha (1986), para quem a escolha dos tipos dos traços culturais os quais garantem a distinção do grupo enquanto tal depende da sociedade em que estão inseridos e dos outros grupos em presença. Trata-se, como bem assinalou Roberto Cardoso de Oliveira (2000) em texto mais recente, de um contexto em que o processo identitário é sempre marcado pela ambiguidade das identidades.

Se na Ilha da Pintada a etnicidade assume uma retórica que organiza as relações sociais através da produção de traços distintivos, na Vila Jardim a identidade social que marca o fato de ser negro é associada a um “caleidoscópio de identificações” onde ser *pobre, trabalhador e morador de beco* entrecruzam outras variáveis que dificultam a concepção de uma identidade “como algo igual a si mesmo, uno, completo e definitivo” (Zaluar, 2000: 87). Sendo ou não reconhecidos como “territórios negros urbanos”, mais ou menos identificados com a retórica da etnicidade, os dois territórios que constituíram o campo da pesquisa etnográfica são “habitados” por imagens, narrativas e memórias que inscrevem pertencas no corpo coletivo da cidade. Identificados com uma bandeira de etnia ou de classe social e condição de vida, estes habitantes acionam suas imagens, suas memórias e suas práticas cotidianas ou distintivas nas configurações que engendram novos cenários políticos e culturais na cidade de Porto Alegre.

Capítulo 2

ANTROPOLOGIA E IMAGEM: NOS CONTORNOS DE UMA PESQUISA VISUAL COMPARTILHADA

A pesquisa de campo teve lugar em dois territórios de Porto Alegre e esteve articulada a dois projetos de intervenção, associados a políticas culturais da esfera pública, respectivamente, nos níveis municipal e federal. Embora partindo de enfoques diferenciados, os projetos atuavam na representação imagética de habitantes negros e de classe popular da cidade. Empreender uma pesquisa etnográfica ao mesmo tempo em que entrava em campo engajada em projetos delimitados por objetivos e demandas específicas foi um processo de difícil acomodação, o qual exigiu uma contínua negociação no âmbito de éticas diferenciadas.

Os antropólogos Ondina Leal e José Carlos Gomes dos Anjos chamam a atenção para um paradoxo fundamental no qual se situa a antropologia contemporânea: se por um lado parece ser a ciência mais bem instrumentalizada a lidar com intervenções junto a grupos sociais, é também a que se sente mais desconfortável neste lugar propositivo (Leal e Dos Anjos, 1999). Embora a existência de um “mal-estar” na antropologia venha sendo tratada como um fenômeno contemporâneo, no qual os estudos sobre práticas de intervenção dos antropólogos distanciam-se dos supostos padrões de “ciência pura” dos trabalhos pioneiros da antropologia social, a construção desta polaridade remonta à própria fundação da disciplina e aos intensos debates que envolveram a formação da antropologia social britânica, construindo um trajeto de opções teóricas e metodológicas as quais consolidam uma legitimidade disciplinar³⁸. Para o antropólogo João Pacheco de Oliveira (2004), este trajeto, fruto de posicionamentos políticos, desdobra-se no que denomina um conjunto de “verdades operacionais” decorrentes de adesões e silêncios transmitidos e perpetuados pela disciplina através do exercício constante e rotinizado de uma memória dos pressupostos teóricos e metodológicos. Segundo o autor, esta prática acaba por reduzir a complexidade do fazer antropológico a um conjunto normativo o qual sustenta uma auto-representação devota a uma “ciência pura” ou desinteressada (Oliveira, 2004).

Se na década de 70, Roger Bastide (1971) já chamava atenção para o fato de que o problema da reconciliação entre investigação pura e investigação aplicada preocupava cada vez mais a comunidade científica internacional, sabe-se hoje que as práticas de uma antropologia aplicada colonialista diferem em muito da abordagem contemporânea na questão da restituição de direitos e cidadanias aos grupos excluídos, diante da qual a antropologia contemporânea se coloca cada vez mais comprometida e “situada”. No Brasil, ainda que as ligações entre a antropologia e as políticas

38 Como nos mostra Adam Kuper (2005), a história de uma antropologia “pioneira” é entremeada por histórias alternativas as quais são estrategicamente postas de lado de uma história oficial da ciência antropológica. Em parte, pelos próprios esforços em constituir a antropologia como ciência, os estudos de investigação aplicada foram considerados trabalhos menores e menos científicos no interior da disciplina, configurando uma tensão que viria a se perpetuar até os dias de hoje.

públicas tenham cumprido um papel pioneiro na formulação de relatórios de identificação territorial junto às sociedades indígenas, a demanda pela realização de laudos periciais por antropólogos foi impulsionada a partir da promulgação da Constituição Federal de 1988, com a emergência de novos sujeitos de direitos, a convocação de posicionamentos políticos e a criação de novas formas de relação profissional entre os antropólogos e os grupos os quais pesquisa. Nessa perspectiva, o adensamento das discussões acerca da existência de premissas éticas na antropologia não envolve necessariamente a polaridade entre ciência pura “versus” ciência aplicada, mas de posicionamentos políticos referidos a questões historicamente conceituadas no pensamento antropológico, como o posicionamento a favor da diversidade cultural e contra as desigualdades sociais e as intolerâncias religiosas e étnico-raciais. Tais posicionamentos estão intimamente relacionados ao lugar que os antropólogos passam a assumir como proponentes e mediadores de políticas públicas as mais diversas, no âmbito de um “agir comunicativo” interétnico ou intercultural (Cardoso de Oliveira, 1996).

No campo de uma antropologia visual contemporânea, o intercâmbio de conhecimentos entre antropólogo e grupo pesquisado, assim como as modificações causadas pelo uso e incorporação da câmera na pesquisa e nas rotinas destes grupos - cabe salientar, no contexto de uma cultura visual amplamente disseminada – contribui para redimensionar esta dicotomia entre “pura” e “aplicada”, a qual vem dando lugar à problematização das lógicas, engajamentos e éticas estabelecidas na relação entre antropólogo e nativo em campo. É nesse sentido que este capítulo discute as possibilidades de uma antropologia visual “compartilhada” e a importância de se delinear uma ética antropológica na produção de imagens sob a ótica de suas esferas diferenciadas. Apresento também os contextos políticos de produção das duas etnografias descritas nesta tese, buscando elucidar a trama sobre a qual se desenrolam as interações e as interpretações tecidas nesta pesquisa.

2.1 REFLEXÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS DE UMA PESQUISA COM IMAGENS COMPARTILHADAS

Criada no âmbito de um espírito científico em busca de uma representação objetiva do mundo, a fotografia expressa em suas “imagens técnicas” a materialização de uma retórica da objetividade, de um sistema simbólico ideológico fadado a um efeito crescente de homologia com o real (Machado, 1984). O traço fotográfico, o referente representado na imagem, não nos é dado em estado bruto e selvagem, mas já mediado e interpretado pelo saber científico (Machado, 2000), constituindo-se, portanto, em um instrumento parcial de representação. É nessa perspectiva que, como assinalou José de Souza Martins, a fotografia possibilita que a sociedade passe a ver mais e a ver menos ao mesmo tempo, na medida em que esta visão é mediada por um instrumento técnico da sociedade racional e moderna (Martins, 2008).

O surgimento da fotografia coincidiu com o impulso ocidental de desvendamento das chamadas sociedades exóticas na empreitada colonial: a câmera produzia testemunhos materiais, dando forma e contexto ao gesto desbravador que caracterizou o homem ocidental do século XIX e o surgimento da antropologia moderna. O olhar se embrenhava nas frestas do mundo: as viagens e as experiências de estranhamento têm origem nas brechas de sentido (Cardoso, 1988) deste homem ocidental. A um só tempo impulsionado e constrangido pela técnica, o gesto por trás da câmera mostrava esta necessidade de fabricar o Outro através do olhar, compreendê-lo, materializá-lo em suportes miniaturizados e transportáveis.

Diversos autores chamaram atenção para a ênfase conferida à visualidade na construção do conhecimento antropológico atuando como uma legitimação científica relacionada ao distanciamento proporcionado pela visão (Fabian, 1983; Clifford, 2008; Grimshaw, 2001; Novaes, 2009). Prescindindo do toque, do envolvimento, do engajamento, a visão se constituiu como o sentido por excelência de uma “boa distância” (Lévi-Strauss, 2008) necessária à investigação científica.

A câmera fotográfica seria um aparato técnico capaz de auxiliar na produção desta paradoxal distância na pesquisa antropológica, atuando como uma forma de aproximação dos sujeitos pesquisados em campo e ao mesmo tempo protegendo o pesquisador da intensidade dos afetos envolvidos na experiência etnográfica³⁹.

Para a antropóloga Sylvia Caiuby Novaes (2009), o uso das imagens técnicas nas investigações, no contexto dos esforços de objetivação da disciplina, sofreria resistência por parte dos pesquisadores justamente pela impressão de proximidade com aquilo que é por elas representado. Embora o início das investigações antropológicas em campo tenha se apoiado na objetividade dos dados visuais⁴⁰, especialmente de imagens fílmicas e fotográficas, como forma de conferir legitimidade científica a esta emergente disciplina, a antropologia teria, com raras exceções, abdicado do uso de imagens como campo de análise e interpretação a partir dos anos 1920 (Novaes, 2009). A autora, mesmo reconhecendo a aura de objetividade que dota a visão como um sentido privilegiado no estabelecimento de uma distância necessária entre pesquisador e pesquisado, destaca um caráter ambivalente da imagem que traz um efeito de proximidade decorrente da concepção de que se tratariam de “signos naturais”, e portanto, subjetivados, em oposição às palavras, as quais seriam “signos convencionais”, onde as imagens seriam domesticadas no âmbito do cogito e teriam, portanto, mais condições de objetivação.

No âmbito da disciplina antropológica, trata-se do que Anna Grimshaw (2001) denomina de um curioso paradoxo existente no coração de uma antropologia moderna calcada na tradição britânica⁴¹. Por um lado, a disciplina manifesta uma “ocularfobia”, expressa principalmente na marginalização das tecnologias visuais nas práticas de campo, bem como a concessão de um papel ilustrativo e periférico na produção do conhecimento antropológico. Por outro lado, a revolução malinowskiana inaugura um reconhecimento explícito do papel da visão no trabalho de campo, na distinção de um “olhar etnográfico” (Grimshaw, 2001). Persiste um paradoxo entre a importância da visualidade em uma disciplina que enfatiza a observação direta no trabalho de campo como um dos principais recursos metodológicos, e o ceticismo ainda vigente na antropologia em relação à fotografia, arte e cultura material (Grimshaw, 2001).

Em consonância ao pensamento de Gilbert Durand (2002) em sua crítica ao pensamento ocidental que tende a excluir o imaginário dos processos intelectuais, a antropóloga Ana Luiza Carvalho da Rocha (1999), enfatiza que empreender um estudo antropológico acerca de imagens

39 “E quando nós estamos ‘no campo’, numa situação onde não sabemos o que fazer, o que costumamos fazer para afastar a nossa ansiedade, senão tirar fotos?” (Head, 2009: 47).

40 Antropólogos precursores na pesquisa de campo, como Alfred Haddon, Rudolf Pöch, Franz Boas e Bronislaw Malinowski faziam uso da documentação imagética em campo. A expedição ao Estreito de Torres, organizada por Haddon e que possui um caráter fundador da pesquisa etnográfica, é emblemático da farta documentação fílmica e fotográfica produzida. A câmera e o cinematógrafo figuravam entre outros equipamentos de laboratório utilizados pela equipe de cientistas, onde a tecnologia operava como uma forma de controle da subjetividade (Grimshaw, 2001).

41 A autora tem o cuidado em distinguir a escola britânica de antropologia social da antropologia moderna em países como a França e os Estados Unidos, onde autores como Marcel Griaule, Jean Rouch, Franz Boas e Margaret Mead utilizavam tecnologias audiovisuais como parte de uma prática antropológica moderna.

requer o rompimento com a desconfiança da Antropologia Moderna, herdeira de uma tradição racionalista acerca de um caráter fabulatório e enganador das imagens. A imagem, historicamente concebida como fomentadora e “senhora de erros e falsidades” (Durand, 2002:427) constitui uma ameaça à sobriedade da disciplina.

A significativa ausência do uso de imagens técnicas no período de consolidação da Antropologia Moderna teve sua principal crítica no texto da antropóloga Margaret Mead (1975). Considerado um dos principais marcos na constituição do campo da Antropologia Visual o texto reivindica o uso da imagem visual na antropologia, caracterizada pela autora como uma “disciplina de palavras”. A crítica produzida por Margaret Mead contemplava uma densa experiência no trabalho com dados visuais na obra construída ao lado de Gregory Bateson e publicada em 1942. Em “Balinese Character: a photographic analysis”, os autores propõem uma articulação entre dados visuais e dados verbais, dispondo as imagens em pranchas legendadas as quais buscavam elucidar, com o aporte visual de fotografias e de pinturas balinesas, os eixos interpretativos que os autores propunham para compreender o “ethos balinês”. O livro representou uma inovação experimental em uma proposta ousada de utilização de dados visuais com vistas à construção de conhecimento antropológico, e foi recebido pela comunidade antropológica com muito receio e desconfiança.

No texto publicado em 1975, Mead faz duras críticas a uma tradição antropológica que pouco ou nada inclui a dimensão visual nos trabalhos de campo. Dadas as diferenças de contexto entre antropologia nos dias de hoje e a época e que Mead redigiu esta espécie de manifesto, apoiada por uma intensa preocupação com o desaparecimento das tradições e dos “comportamentos humanos” e a possibilidade de preservação destes dados através dos suportes filmicos e fotográficos⁴², o artigo ainda guarda importantes reflexões sobre a constituição do campo antropológico como uma “disciplina de palavras”. No artigo, Mead explora algumas explicações para esta característica “verbal” da antropologia, como por exemplo, a ocasião de mudança cultural em que as pesquisas eram realizadas, onde o pesquisador se apoiava mais na memória dos informantes do que na observação dos eventos contemporâneos. Para a autora, a maturidade da ciência antropológica aconteceu em meio à dependência das pesquisas etnográficas das palavras dos informantes. Apoiando-se nas palavras de informantes cujos gestos não havia sentido em preservar ou nas palavras de etnógrafos que não tinham danças para fotografar, a antropologia se tornou uma ciência de palavras.

Perspectiva semelhante está no trabalho de John Collier Jr. (1973), fotógrafo e antropólogo norte-americano com larga experiência na fotografia documental⁴³. Alinhado a uma tradição culturalista, Collier Jr. sistematizou reflexões, técnicas e métodos em um livro precursor no campo da Antropologia Visual. Ainda que o livro preserve sua atualidade ao expor as dificuldades e desafios dos antropólogos nos usos da fotografia nas pesquisas de campo, a crença do autor na imparcialidade

42 “Em todo o mundo, em cada continente e ilha, nos recessos escondidos das cidades modernas industriais, assim como nos vales escondidos que só podem ser alcançados por helicópteros, preciosos, totalmente irreparáveis, e para sempre irreproduzíveis comportamentos estão desaparecendo, enquanto departamentos de antropologia continuam a mandar pesquisadores a campo sem nenhum equipamento além de uma caneta e um caderno de anotações, e talvez alguns poucos testes ou questionários – também chamados “instrumentos”- como um SOP ao cientificismo” (Mead, 1975:04 – tradução minha)

43 Collier Jr foi um dos fotógrafos documentaristas que atuou no projeto fotodocumental conhecido por FSA (Farm Security Administration), o qual buscou retratar os resultados da política do New Deal aos agricultores em crise entre os anos de 1935 e 1942. O projeto extrapolou a propaganda governista e tornou-se um conjunto documental precioso sobre os efeitos da depressão nos pequenos agricultores norte-americanos. O projeto tornou-se ainda, um marco referencial no método de trabalho e na estética do fotodocumentarismo ocidental.

do registro e no realismo fotográfico acaba por reduzir a complexidade da captação e do tratamento de imagens nas pesquisas antropológicas em uma dicotomia pedagógica que separa as fotografias “de confiança e valor” daquilo que nomeia como “intangível e estritamente impressionístico”, destituído de informações relevantes⁴⁴ (1973:09). A preocupação do autor em legitimar a fotografia como parte integrante dos procedimentos metodológicos de uma pesquisa científica acabou por deixar de fora de sua discussão a complexidade da relação intersubjetiva entre o fotógrafo-pesquisador e o sujeito pesquisado-retratado.

Fato é que a discussão ausente nos trabalhos de Margaret Mead e John Collier Jr. aguardava um acolhimento teórico no campo intelectual norte-americano que só viria a surgir com a “desacomodação” de certos paradigmas na conformação da matriz disciplinar⁴⁵ da antropologia. Segundo Roberto Cardoso de Oliveira (2003), esta preocupação culturalista de preservação dos “padrões de comportamento” das culturas através dos indivíduos é progressivamente atravessada por um “paradigma da desordem”, no qual a negação de um discurso cientificista apregoado até então em uma “antropologia tradicional” passa a caracterizar a “antropologia interpretativa”, orientada por uma “consciência hermenêutica” (Cardoso de Oliveira, 2003:96-97). Nesta desordem, a antropologia passa a expressar seu estranhamento não apenas diante do nativo, mas diante de si própria.

As palavras e imagens captadas pelo antropólogo e inseridas no texto etnográfico enquanto “tradução” começaram a ser questionadas já na linha de uma antropologia interpretativa, quando Clifford Geertz (2002), problematiza a etnografia enquanto ficção – no sentido de algo feito – para discutir mais amplamente a questão da assinatura do texto etnográfico. Ao aproximar o texto etnográfico do texto literário, o antropólogo americano Geertz aponta a retórica da escrita como o principal motivo que leva um texto a ser creditado dentro do campo antropológico, na medida em que cria uma impressão de que o autor realmente esteve lá. O que tornaria um texto verossímil, neste sentido, não seria a tradução literal das palavras dos nativos, mas o uso e a articulação destas palavras no texto etnográfico.

O estatuto da realidade transcrita para o texto etnográfico também foi tema de uma ampla discussão por parte dos autores do chamado pós-modernismo na antropologia, tais como James Clifford, Paul Rabinow, George Marcus e Vincent Crapanzano (Clifford e Marcus, 1991). A escrita etnográfica, para estes autores, surge como uma estratégia de autoridade por parte do etnógrafo, onde os textos e os estilos de escrita situam-se em contingências históricas, sociais e culturais específicas. Por outro lado, conforme apontam Cornelia Eckert e Ana Luiza Rocha (2005), todo o debate sobre autoridade etnográfica do antropólogo apóia-se no espaço livresco e seus modos textuais, onde a função autoral do antropólogo é delimitada. Neste sentido, a descrição do encontro etnográfico é ela própria mediada pelo espaço textual e conseqüentemente, por uma série de constrangimentos que advém das já consolidadas práticas de leitura e escrita no Ocidente (Eckert e Rocha, 2005).

Quando as discussões em torno do uso de imagens nas pesquisas antropológicas retiram a ênfase na produção de registros visuais como salvaguarda de culturas em desaparecimento ou transformação, abre-se um novo horizonte de debates alinhados a uma antropologia chamada

44 Antônio Fatorelli insere o trabalho de John Collier Jr. em uma corrente de pensamento a qual busca estabelecer verdades de ordem geral através da interpretação de fotografias de pormenores. Fatorelli comenta o trabalho de Collier Jr. da seguinte forma: “Acreditando na independência dos objetos do mundo sensível e confiando na imparcialidade do registro, o fotógrafo acaba por impor a sua visualidade às coisas, quando imaginava simplesmente apresentá-las ao olhar alheio” (Fatorelli, 2003:29).

45 Cf Roberto Cardoso de Oliveira (2003).

“pós-moderna” que problematiza a tradução dos significados culturais no texto antropológico. As discussões apontam para a importância de reinvenções técnicas e metodológicas na produção de conhecimento antropológico, dentre as quais figura o uso de recursos audiovisuais nas descrições etnográficas (Eckert e Rocha, 2005).

A produção do conhecimento antropológico, imerso na escrita do começo ao fim (Clifford, 2008), preso às armadilhas do cogito pela própria tradição letrada inerente à trajetória da disciplina e necessária à formalização conceitual dos saberes e fazeres da antropologia (Eckert e Rocha, 2005), passa a ser objeto de reflexões e experimentos no uso de recursos audiovisuais em campo e na configuração das narrativas etnográficas pós-campo, no “estar aqui” (Geertz, 2002).

O antropólogo David MacDougall (1998) explica os diversos e emergentes interesses em torno da Antropologia Visual⁴⁶ tanto como uma tendência do pensamento crítico na desconstrução da ênfase linguística na disciplina diante do surgimento de novas possibilidades nas formas de descrição etnográfica, quanto à emergência de um novo campo de interesses envolvendo o corpo, os sentidos e as emoções na vida social na construção cultural das identidades individuais e coletivas (MacDougall, 1998:61).

O problema da produção de conhecimento através do uso de imagens está no cerne das reflexões deste autor (MacDougall, 1994; 1998; 2006), para quem, à diferença de tentar definir qual o conhecimento articulado verbalmente que os antropólogos buscam ilustrar com imagens, uma “antropologia visual conceitual” lida com imagens enquanto conceitos que enriquecem o saber antropológico (MacDougall, 1994:72), entrelaçando questões antropológicas e cinematográficas.

No campo das imagens fotográficas, Victor Caldarola (1988) também chama a atenção para a dissociação entre imagem e texto na produção de conhecimento. Para o autor, é necessário ultrapassar o paradigma dominante que subordina o meio fotográfico ao léxico dos textos etnográficos, reconhecendo que os processos de construção da imagem podem contribuir para o delineamento e a estruturação da investigação. Enfatizando a interação entre antropólogo e sujeitos pesquisados como processo central na produção de imagens, o autor propõe dois modos de interação fotográfica na pesquisa antropológica: a “investigação participativa” e a “investigação colaborativa”. Na primeira, o pesquisador torna explícitos os processos através dos quais as interações fotográficas e as imagens resultantes destas interações tornam-se veículo de uma compreensão etnográfica. Na segunda, a interação fotográfica influencia a estrutura da pesquisa e redefine os papéis do etnógrafo e do informante, na medida em que a fotografia se torna um meio para a troca de idéias e um artifício que facilita e explicita as interpretações tecidas na pesquisa (Caldarola, 1988: 437-438). Em ambos os casos, a ênfase nas interações fotográficas ao invés da simples observação e documentação visual por parte do etnógrafo, permite incorporar à investigação todo o processo de simbolização que envolve a produção, uso, e interpretação destes dados visuais (Caldarola, 1988).

Tal entrelaçamento, associado a um compartilhar das imagens da alteridade, é sem dúvida, tributário à obra original e provocadora do antropólogo francês Jean Rouch (1917-2004), cuja produção de imagens “compartilhadas” proposta em sua produção etnológica com e por imagens que se desenrolou, principalmente, sob o solo africano. Diferentes antropólogos (MacDougall, 1998;

46 Segundo o autor, a antropologia visual é concebida como uma técnica de pesquisa, como um campo de estudo, como uma ferramenta de ensino, como uma forma de publicação ou como uma nova abordagem ao conhecimento antropológico (MacDougall, 1998:61).

Grimshaw, 2001; Stutzman, 2004, 2009; Eckert e Rocha, 2007; Gonçalves, 2008; Menezes, 2009; Gervaiseau, 2009) se debruçaram em análises da obra de Rouch e da singularidade de seu método de trabalho na captura das formas expressivas dos fenômenos e grupos os quais pesquisou. Jean Rouch produzia imagens como forma de compreender a complexidade de um mundo pós-colonial no Continente Africano, descobrindo as formas expressivas deste Outro, mas também revelando o Ocidente ao revés na arbitrariedade da figura do homem da civilização em suas ações colonizadoras diante de outras sociedades e culturas (Eckert e Rocha, 2007).

Não é a toa que a obra de Jean Rouch provoca inúmeros debates e é objeto de uma nova reflexão epistemológica na disciplina: questões que impulsionam o debate nas ciências humanas, tais como “o lugar do sujeito, do objeto, da subjetividade, da objetividade, do real, do ficcional, da alteridade, do trabalho de campo e da produção de conhecimento” (Gonçalves, 2008:26), estão do cerne dos filmes etnográficos de Rouch. Situando os personagens de seus filmes como protagonistas de seus sonhos e projetos, Rouch explorou como nenhum outro antropólogo-cineasta, as fronteiras entre documentário e ficção, provocando a construção de um gênero por ele denominado de “etno-ficção”. O conceito de “antropologia compartilhada” expressa a ética e a estética segundo as quais o antropólogo-cineasta estabelecia relações com o Outro e suas imagens, na produção das representações filmicas sobre a alteridade. Na proposta de uma “antropologia compartilhada”, o “etno-cineasta” assume de um modo interativo a sua presença não dissimulada, possibilitando a entrada do Outro em um diálogo reflexivo com o pesquisador. Desta proximidade assumida, se segue um diálogo fértil sobre o objeto da pesquisa, no caminho de uma releitura comum dos documentos imagéticos (Arlaud e Guigneraye, 2007).

A restituição e o compartilhar das imagens vem se tornando a principal abordagem contemporânea nas pesquisas antropológicas com aporte de recursos audiovisuais. Neste cenário, propondo recuperar os debates em torno de uma antropologia aplicada com base no uso de recursos audiovisuais, a antropóloga Sarah Pink (2004) aponta para um aspecto da antropologia visual abordado pelo já clássico livro de John Collier Jr. (1973) que permaneceu adormecido e negligenciado em versões posteriores da história da antropologia visual⁴⁷, a saber, a temática de uma “antropologia visual aplicada”. Segundo a autora, o antropólogo necessita trabalhar entre estes códigos éticos que norteiam o trabalho etnográfico, atuando como um agente cultural que facilita a representação de uma cultura a outra, compartilhado suas práticas de pesquisa e representação teoricamente formadas com não-antropólogos⁴⁸.

Sob esta vertente estariam inúmeros projetos associados a políticas culturais os quais atuam na documentação de formas culturais, na comunicação de teorias e material antropológico ao público geral, e em práticas colaborativas as quais envolvem produtores de imagens e sujeitos. Segundo a definição de Nancy Tongue (apud Pink, 2004) “antropologia visual aplicada se engaja em todas

47 A autora se refere aos trabalhos de Grimshaw (2001) e Banks and Morphy (eds). *Rethinking Visual Anthropology*. Yale University Press, 1997.

48 Para Sarah Pink, este trânsito entre diferentes disciplinas expressa a ausência de um esforço sistemático em definir a antropologia visual aplicada. As informações sobre pesquisa visual aplicada estão disseminadas em publicações especializadas (médicas, educacionais, antropologia da mídia, etc), as quais não direcionam questões gerais relacionadas a antropologia visual aplicada. Alguns projetos aplicados são mencionados textos de antropologia visual e filmes etnográficos, ou métodos de antropologia visual, mas sem discutir especificamente as práticas de uma antropologia visual aplicada. Da mesma forma, a literatura relacionada à antropologia aplicada não envolvem referências às práticas visuais (Pink, 2004).

estas atividades, mas dá prioridade ao uso da antropologia para o desenhar e implementar programas de mudança efetivos para audiências⁴⁹. Comprometidos com agências de financiamento públicas e particulares, cada projeto forneceria um novo contexto e uma série de direitos, responsabilidades e preocupações éticas correlatas (Pink, 2004).

O uso de imagens fotográficas em pesquisas ditas aplicadas vem constituindo um campo vasto de atuação em trabalhos de diferentes campos disciplinares, nos quais uma orientação militante atravessada pelo recorte de gênero, raça ou classe social reconhece que a produção de imagens técnicas se desenrola em um terreno permeado pela desigualdade de poder nas políticas de representação e objetificação do Outro. Nesta perspectiva, a proposta de uma “fotografia participativa” (Clover, 2006) atuaria na democratização da produção de imagens, como uma ferramenta de empoderamento e promoção de um ativismo político entre grupos, social e historicamente, excluídos.

Entretanto, os riscos de um aprisionamento da narrativa do Outro em um discurso político e militante, seguem sendo desafios os quais merecem uma vigilância sistemática do pesquisador, principalmente nos casos em que tais projetos militantes se inscrevem no contexto de políticas culturais de Estado ou de agências particulares de fomento, as quais já prescrevem um conjunto de pré-noções sobre os grupos alvo das intervenções⁵⁰.

É na busca da compreensão das categorias nativas e das experiências locais que passam a conformar imagens da vida urbana, que pesquisas recentes no Brasil vêm investigando o uso de imagens fotográficas e filmicas nos processos de auto-representação de grupos urbanos os quais ocupam um lugar marginalizado ou periférico nas cidades (Biazus, 2006; Hikiji, 2009; Carminatti, 2009; Gama, 2009). No compartilhar imagens com este Outro, o que está em jogo é uma compreensão das imagens técnicas como expressão de formas modeladas por “ethos” e “visões de mundo” específicas, situando o trabalho do antropólogo visual como uma busca por estas formas simbólicas através das quais, conforme pontuado por Clifford Geertz (1989), as pessoas se representam para si mesmas e para os outros.

Se como aponta Roberto Cardoso de Oliveira (1996), o saber e a ética são componentes indissociáveis presentes desde a construção do quadro teórico da pesquisa, é no confronto entre a “lógica do antropólogo” e a “lógica do nativo” que se estabelece de fato uma ética pautada no acordo em torno de normas e valores que tornam a pesquisa possível. A reciprocidade envolvida nas muitas trocas simbólicas entre etnógrafo e sujeitos retratados em campo, constitui um esteio para a construção de uma ética da pesquisa antropológica com imagens.

É na direção do estabelecimento de uma ética na pesquisa antropológica com imagens, que uma antropologia compartilhada está assentada em uma busca pelas representações do Outro, e não como recurso simplificado para se “ganhar a confiança do nativo” em campo. Como apontam os antropólogos Jean Arlaud e Christine de la Guigneraye (2007), o compartilhar das imagens técnicas ao grupo pesquisado tem por efeito solicitar os múltiplos olhares da comunidade observada, e aproximar progressivamente os pontos de pertinência de nosso questionamento antropológico partilhado, da parte daqueles que são os produtores de sentido (Arlaud e Guigneraye, 2007:103). Nesta perspectiva, o uso da fotografia nas pesquisas de campo deixa também de ser apenas uma ferramenta que legitima

49 Tradução minha.

50 Os antropólogos Ondina Fachel Leal e José Carlos do Anjos (1999), e Luiz Fernando Dias Duarte (1993) chamam a atenção para a clivagem dos projetos interventores os quais propõem marcadores de cidadania, mostrando a ambigüidade presente entre a legitimidade do discurso e dos projetos dos “interventores” e a legitimidade da percepção e do cotidiano da “grande maioria da população”, cuja discrepância sempre muito imediatamente se impõe.

a autoridade e o realismo ao ilustrar as construções analíticas no texto escrito, mas passa a compor “descrições densas” que incorporam as interações fotográficas tecidas em campo (Caldarola, 1988).

Tendo em vista meu engajamento tanto em uma ação política quanto na ciência antropológica, o exercício de uma vigilância epistêmica no tratamento conferido aos dados de campo foi fundamental para a consolidação da prática etnográfica nestes contextos de atuação. Em ambos os projetos, o processo de escrita dos diários de campo proporcionou um deslocamento da minha condição de “professora” e “fotógrafa”. Nesses momentos em que revisitava minha experiência junto aos grupos pesquisados, fazia uso de uma reflexividade própria da disciplina como forma de problematizar a minha inserção em campo, na intersecção de uma ação militante e acadêmica. Para usar uma metáfora cara à constituição da imagem fotográfica e mencionada por Roberto Cardoso de Oliveira (2000), os dados sofriam uma “refração” a cada escrita que inscrevia as observações no interior do discurso da disciplina. Nesse sentido, todo o ambiente que caracterizava o “estar aqui” (Geertz, 2002) - as discussões em sala de aula, as conversas com colegas e principalmente os debates que realizávamos no Navisual - transpassava a organização da experiência etnográfica. Os estudos de roteiro fotográfico no âmbito da realização de oficinas no Navisual⁵¹ e o compartilhar das imagens fotográficas junto aos interlocutores da pesquisa, ajudaram a inscrever as fotografias investigadas e produzidas em uma dimensão reflexiva, e não apenas ilustrativa dos dados de campo.

Neste contexto, os projetos de intervenção oportunizavam situações “boas para pensar” - para nos referir-nos a expressão de Claude Levi-Strauss -, os sentidos da fotografia e os jogos da memória por ela provocados. Na medida em que a minha presença em campo associava-se ao uso do equipamento ou a um interesse pelas temáticas do retrato, bem como pelas imagens que compunham os acervos particulares destas famílias, a fotografia era com frequência o “mote” e o assunto dos diálogos provocados em campo. Os dois projetos operavam com conceitos e proposições de uma antropologia preocupada com as temáticas da memória e das imagens de grupos urbanos em Porto Alegre, oferecendo um terreno fértil para a construção de imagens do Outro, onde as identidades narradas em imagens nos sujeitos retratados e entrevistados evocavam um processo dialógico sobre o entendimento deles sobre a imagem de si próprios.

Por se tratar de projetos inseridos em políticas culturais de âmbito municipal e federal, a pesquisa colocava o desafio de agenciar propostas discursivas no âmbito de éticas diferenciadas. Roberto Cardoso de Oliveira (1996) problematiza as possibilidades de intersecção entre o saber e a ação social com base na existência de esferas diferenciadas da ética: a “micro-esfera”, a qual conjugaria o espaço da família, do matrimônio e da vizinhança, ou seja, de caráter particularista e íntimo; a “meso-esfera”, que poderia ser observada nas diretrizes de uma política nacional; e a “macro-esfera”, acolhedora dos interesses vitais humanos, ganhando uma dimensão universalista (Cardoso de Oliveira, 1996).

51 A oficina de formação teórico-metodológica “Antropologia nos bairros e nas ruas da cidade: etnografias fotográficas e estudos do cotidiano urbano” aconteceu no ano de 2009 sob a coordenação da Prof. Dra. Cornelia Eckert, envolvendo a participação de 17 pesquisadores nos níveis de graduação, mestrado e doutorado vinculados ao Núcleo de Antropologia Visual – NAVISUAL/PPGAS/UFRGS. Na oficina, além da discussão de textos e filmes, cada pesquisador escolheu um bairro, uma rua, um território ou uma área-região da cidade de Porto Alegre ou das cidades pertencentes a região metropolitana. A proposta de elaboração de um roteiro fotográfico, longe de amarrar o antropólogo na captura de imagens pré-estabelecidas, buscou treinar o antropólogo a narrar por imagens, planejando esta narrativa em um esforço de “imaginar” o campo pesquisado. Da mesma forma que um roteiro de entrevista guarda surpresas ao pesquisador, o campo também pode se revelar em imagens novas e surpreendentes ao antropólogo. Mas o planejamento de uma estrutura que “liga” o conjunto de imagens que se pretende captar propõe um tratamento conceitual à produção fotográfica em campo, adensada por uma intencionalidade que vai além de um registro incidental ou aleatório do trabalho de campo.

Ao situar os projetos de intervenção no centro das reflexões etnográficas, pretendo evocá-los como algo que é “bom para pensar”, na medida em que deixa exposta a relação entre os interlocutores e as diversas modalidades da constituição de imagens de si e do Outro, na qual a fotografia é uma das expressões possíveis. Se em ambos os projetos havia em maior ou menor grau um compromisso formal de organização dos dados, envio de relatórios, e realização de um produto final, ou seja, uma série de constrangimentos que sistematizavam os dados de campo em termos de respostas às expectativas das agências financiadoras, estes mesmos projetos foram pensados e negociados com os proponentes e equipes a partir de um olhar “disciplinado pela disciplina” (Cardoso de Oliveira, 2000), no qual eu me filiava enquanto antropóloga, embora meu lugar no interior destes projetos estivesse principalmente relacionado à fotografia. O fato de os projetos não possuírem um viés antropológico como consenso, transitando entre interesses institucionais, particulares e filiações com outras disciplinas, enriqueceu a observação etnográfica, mas também investiu os trabalhos de desacordos nem sempre dialogáveis. De algum modo, ambos os projetos foram postos em cheque durante sua execução, seja no questionamento da validade das proposições, seja na ampliação/desconstrução de suas categorias norteadoras. Tratava-se, portanto, de assumir o desafio de traduzir conceitos e preocupações caras à antropologia em metodologias de intervenção com e por imagens.

2.2 EM BUSCA DA “HISTÓRIA DO NEGRO NA ILHA DA PINTADA”

Em 2008, soube através de conversas com funcionários da Descentralização da Cultura do interesse deste setor em realizar um projeto temático que abarcasse as expressões de uma cultura negra na Ilha. O projeto, inicialmente intitulado “A história do negro na Ilha da Pintada”, surgiu do engajamento pessoal de um dos funcionários do referido setor, que encontrava em suas memórias de menino a época em que seu pai trabalhara no Estaleiro Mabilde, localizado ao sul da ilha. Embora nunca tivesse morado lá, Sílvio, um homem negro de meia idade, frequentava bastante o local quando era jovem, e mencionava um interesse especial nas relações entre os pescadores e os negros na ilha. Tive oportunidade de acompanhá-lo por ocasião do lançamento do projeto na ilha, quando ele reencontrou uma prima distante, e juntos, rememoraram bons e não tão bons tempos na Ilha. Outra importante idealizadora do projeto foi “nega Bia”, uma mulher negra, de meia idade, que através de seu engajamento nas lutas comunitárias locais construiu uma reconhecida liderança na Ilha da Pintada. Bia é a dirigente espiritual do Centro de Umbanda Reino de Iemanjá e Oxóssi, e presidente da Escola de Samba Unidos do Pôr-do-Sol, ambos situados na Ilha da Pintada.

De certa forma, esse projeto respondia aos apontamentos do Seminário Visões de Futuro, realizado em 2006 pela prefeitura de Porto Alegre junto às instâncias de organização comunitária nas regiões de Porto Alegre com o objetivo de planejar “visões de futuro” para as regiões do Orçamento Participativo de Porto Alegre. No documento resultante do seminário, um dos tópicos listados para a região das ilhas destacava a “construção de um ginásio poliesportivo e o resgate da cultura afro, com seus valores religiosos e culturais” (Ferreira, 2007:89). Assim como o projeto que enfocou a tradição do Bará do Mercado Público, a demanda deste grupo na Ilha também formava uma mobilização pelo reconhecimento de uma memória negra, apontando para a constituição de “novos patrimônios” (Jeudy, 1990) na cidade.

Como já havia atuado como fotógrafa e *oficineira* de fotografia em anos anteriores, fui convidada a colaborar no projeto. O fato de eu ser antropóloga era desejável, embora minha atuação

no projeto estivesse vinculada às atividades de documentação visual e ensino da fotografia, visto que um historiador comporia a equipe para realizar a pesquisa histórica. A pesquisa a ser realizada, era, portanto, a histórica: o principal objetivo do projeto era trazer a tona essa história do negro na ilha, uma história que segundo os proponentes do projeto, havia sido esquecida e negligenciada.

Na época, eu estava reformulando meu projeto de doutorado sobre a representação fotográfica do negro em Porto Alegre, buscando ampliar o que inicialmente seria uma “etnografia de arquivos” para uma “etnografia de coleções fotográficas particulares”. Aceitei participar do projeto, vislumbrando a inserção em uma rede de moradores negros na Ilha da Pintada. Ingressei no projeto em 2009, junto a outros dois *oficineiros* dedicados a contar a história do negro por meio de oficinas de fotografia, literatura e comunicação comunitária, áreas assim delimitadas pela própria estrutura do programa Descentralização da Cultura. Eu ministrava as oficinas de fotografia, um historiador era responsável pelas oficinas de literatura e uma artista plástica orientava os trabalhos de comunicação comunitária. As atividades do projeto compreenderam o período de abril de 2009 a fevereiro de 2010.

Isso significa que minha entrada em campo não aconteceu como pesquisadora, mas como “professora de fotografia”, estabelecendo relações com jovens e suas famílias, nas quais o olhar fotográfico se constituía o tema de muitos encontros e conversas. O objetivo final do projeto seria a publicação de um livro com o resultado das oficinas, contando esta “outra história” de um território reconhecido principalmente por sua tradição açoriana e pesqueira. A idéia da publicação do livro inspirava-se na bem sucedida experiência realizada no ano anterior no bairro Cristal, na qual eu havia atuado como fotógrafa, conforme mencionado no capítulo anterior.

Nossa entrada na Ilha da Pintada aconteceu através da “nega Bia” e de sua rede social. A casa de Bia era o primeiro ponto de parada na ilha, e inicialmente era também o local que abrigava as oficinas. Embora Bia estivesse ausente na maior parte das aulas, sua rede social, composta por família de santo e de sangue, estava sempre disposta a apoiar o projeto, preparando o local das oficinas, nos recebendo, servindo cafezinho e mesmo aumentando o quórum dos alunos.

Depois de algumas conversas com Sílvio e mesmo com Bia no setor da prefeitura, estava ansiosa por conhecer o que imaginava ser um território negro na Ilha da Pintada. Foi no mês de abril de 2009, que teve início o ritual de instalação no contexto deste projeto e universo da pesquisa etnográfica. A chegada ao campo, como relato no trecho de diário reproduzido abaixo, foi organizada através de uma mediação institucional da Secretaria Municipal da Cultura, e teve um caráter oficial:

Outono de 2009. Uma van da Prefeitura Municipal de Porto Alegre se desloca à Ilha da Pintada levando oficinairos, funcionários da prefeitura, técnicos de som e assessores de imprensa. A van estaciona em frente a casa de Bia, onde somos aguardados por cerca de 30 pessoas, no quintal decorado por uma faixa que indicava ser ali a sede da Escola de Samba Unidos do Pôr-do-Sol. Enquanto os técnicos e funcionários descarregam o amplificador e as caixas de som, nós, os oficinairos, somos apresentados aos moradores ali presentes. Nos instalamos em um barraco de lona em frente a casa de Bia, onde se localizava o antigo salão do terreiro, que havia sido desmanchado por estar velho demais. Enquanto o novo salão não era construído, restava um largo pátio de chão batido em frente a casa. Todos se acomodam em cadeiras e bancos de madeira no pátio. Os funcionários da prefeitura iniciam as falas institucionais sobre o projeto, e cada oficinairo relata brevemente o conteúdo de sua oficina e as expectativas de realizar um “bom trabalho” na ilha. Bia então toma a palavra. Fala sobre a Ilha, a comunidade, a importância do projeto. Junto com sua mãe Leoni, fala de racismo e do preconceito sofrido por ela e sua família, e do respeito adquirido com muita luta. Finaliza ao som dos tambores da bateria da escola de samba, que soam fortes na presença de meninos cantando e dançando sob o comando de Max, irmão mais novo de Bia. Em seguida, sua irmã Rosi conduz o grupo de meninas que dança o Maculelê. Ficamos fascinados. Cada oficinairo então abre uma espécie de lista de pretendentes para as oficinas. Diversos presentes se mostram interessados em participar.



Imagens 1, 2, 3, 4 e 5

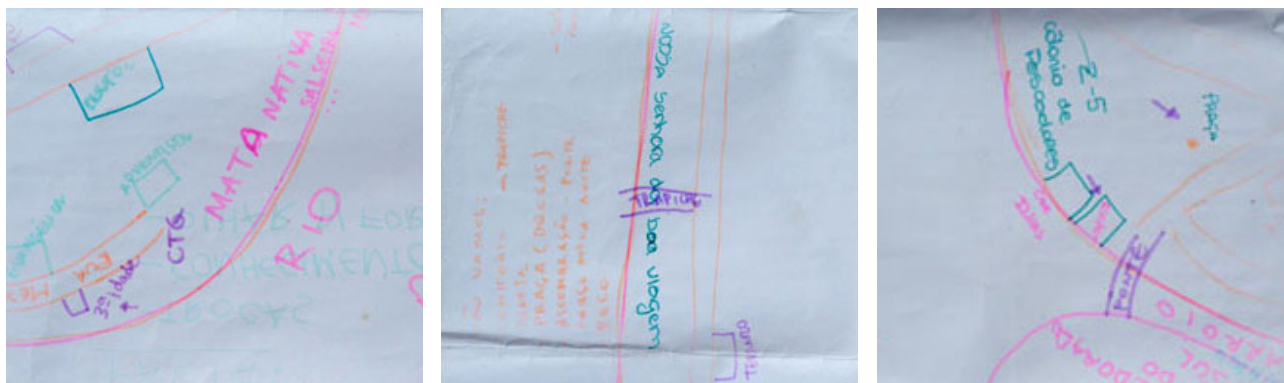
Nesse dia, organizamos as datas para a realização das oficinas de acordo com a disponibilidade de todos. O sábado a tarde foi escolhido como o melhor horário, especialmente para acolher as crianças e jovens que estudavam em turnos alternados durante a semana. Embora buscássemos acentuar a importância da participação dos adultos nas oficinas, estas passaram a ser vistas como uma atividade própria para as crianças, e tanto maior a presença dos jovens, menor a adesão dos adultos. Como a disponibilidade dos moradores era apenas no sábado, tivemos que alternar as oficinas de literatura, comunicação comunitária e fotografia, criando um cronograma capaz de interligar as atividades das três oficinas, já que os mesmos alunos participariam de todas. De modo geral, cada *oficineiro* realizava sua aula separadamente, embora algumas atividades fossem pensadas em conjunto, no sentido de tentar reunir o material produzido até então.

A primeira atividade das oficinas foi realizada conjuntamente e tinha como objetivo compreender o ambiente da ilha em seus aspectos espaciais e simbólicos do ponto de vista dos alunos. Esta atividade consistiu na elaboração do que chamamos de “mapa mental”: um desenho da ilha, onde os alunos inseriam suas ruas, seus limites, suas casas, os espaços emblemáticos, os locais de atração e de evitação. Neste desenho, pudemos observar a existência de diferentes territórios desde o ponto de vista desses jovens e de suas práticas de circulação na ilha. O mapa tornava evidente uma separação entre duas “partes” da ilha: a parte *de cima*, mais urbanizada e com a presença de moradores de classe média, e a parte *de baixo*, menos urbanizada e caracterizada por uma população de classe baixa, onde esses jovens residiam. O desenho de um “mapa mental” nos ajudou a compreender a Ilha da Pintada como um “lugar praticado”, configurado pelas “práticas de espaço” de seus moradores (Certeau, 1994). Desenhar a ilha na perspectiva das “narrações cotidianas” destes jovens nos permitia inscrever essa “série discursiva de operações” que caracteriza o itinerário no mapa, cujo olhar demasiadamente distanciado acaba por produzir uma “descrição redutora totalizante das observações” (Certeau, 1994:204).

O mapa apresentava a ilha como um grande território ovalado, cercado por mata nativa e pelas águas do rio. Os jovens optaram por inscrever no mapa certos locais emblemáticos da ilha, como a Colônia de Pescadores Z-5, o Estaleiro, a Rádio, e também as escolas, as praças, os mercados e os locais de lazer dos jovens. Dentre estes locais, chamava a atenção o grande número de terreiros e a



Imagem 6



Imagens 7, 8 e 9

preocupação destes jovens em assinalar todos os templos religiosos existentes na ilha, fossem católicos, evangélicos ou umbandistas, mostrando a centralidade da religião em suas vidas cotidianas.

As aulas de fotografia, sob minha responsabilidade, tinham como objetivo instrumentalizar os alunos na técnica fotográfica, estimulando a documentação fotográfica de seu próprio ambiente em várias dimensões: suas casas e famílias, seus amigos, o cotidiano e as paisagens da Ilha, as festas e eventos que participavam além de retratos de si próprios. Por motivos diversos, nem todos estes objetivos e expectativas se concretizaram.

Nas primeiras aulas, propus ensinar os fundamentos da fotografia, mostrando, através de atividades práticas os princípios de formação da imagem, os materiais fotossensíveis, e a história da fotografia. Foi em três momentos que um grupo de jovens mais assíduos nas oficinas realizou saídas de campo fotográficas, e posteriormente nos reunimos para observação destas imagens. O primeiro foi uma saída exploratória nos arredores da parte de baixo da ilha, na qual os alunos exercitaram práticas de enquadramento e composição, com câmeras analógicas que foram disponibilizadas pela prefeitura, visto que a maior parte destes alunos não possuía câmera fotográfica. Em um segundo momento, propus que eles fotografassem os locais os quais haviam destacado no “mapa mental”. Essa atividade gerou certa dispersão nos alunos: por ser uma atividade mais longa e que demandava uma circulação por diferentes lugares da ilha, acabou levando um tempo maior até ser finalizada tendo em vista as dificuldades que o grupo tinha em fazer coincidir os horários, especialmente os alunos vinculados às atividades da terra. Em um terceiro momento, os jovens realizaram retratos de si, construídos e produzidos com seus colegas.

Tínhamos cerca de 7 alunos assíduos na oficina, embora em algumas aulas o número chegasse a 12, reunindo especialmente jovens e crianças, mas eventualmente com a participação de algum adulto. Todos os alunos haviam sido convidados por Bia, participando, de alguma forma, de uma rede de parentesco, vizinhança, sociabilidade e religiosidade na ilha. Esta entrada em campo via um projeto institucional ligado ao grupo de Bia proporcionou uma abertura a determinadas redes sociais (Barnes, 1987; Bott, 1976) na Ilha, e o fechamento a outras, na medida em que minha proximidade dificultava o diálogo com os grupos que não partilhavam de uma afinidade com Bia.

A rede social de Bia na ilha é formada por uma malha relativamente “estreita” (Bott, 1976),

que caracteriza as relações dos filhos com a mãe-de-santo, mas também passa por relações cordiais e amigáveis com as lideranças pesqueiras mais tradicionais, situadas na parte de cima da ilha, com religiosos de igrejas católicas e evangélicas, e com moradores da parte de baixo da ilha que não frequentam a terreira. Na Pintada, Bia configura um território no qual é “madrinha” e “mãe” de muitos dos moradores da parte de baixo. Por outro lado, parece ultrapassar as fronteiras religiosas ao ser ativista em uma ONG e uma das principais representantes do bairro Arquipélago, no qual se insere a Pintada, nas comissões da prefeitura municipal.

Um exemplo deste atravessamento de uma política de rede no sistema institucional foi a própria demanda do projeto no qual eu estava inserida. O projeto contou com uma estrutura relativamente grande (três oficinairos) frente a um público relativamente pequeno (cerca de 7 jovens alunos assíduos). A maior parte dos alunos (com exceção de uma aluna, que frequentava as oficinas de Maculelê e da Escola de Samba, mas não a terreira) participava de uma rede que vinculava religiosidade, vizinhança e parentesco, sendo filhos de sangue dos filhos de santo de Bia. Embora tentássemos diversificar o público nas oficinas, buscando outras inserções que não desta rede, tal iniciativa não apresentou sucesso, em parte pela própria “liderança carismática” de Bia, que buscava soluções para nossa permanência frente ao pequeno número de alunos, e desestimulava a busca por outros espaços na Ilha para a realização das oficinas.

A nossa permanência na rede de Bia gerou uma série de dilemas relacionados à impossibilidade de contar, a partir do trabalho nas oficinas, “a história do negro na Ilha da Pintada”. Aos poucos fomos percebendo que o número reduzido de alunos com os quais trabalhávamos poderia estar relacionado ao próprio local da realização das oficinas: um barraco de lona no quintal da casa de Bia, sede provisória da terreira e da escola de samba. Se a terreira poderia configurar um lugar de evitação para alguns moradores da ilha não era exatamente devido a sua localização geográfica. Como contemplaríamos, afinal, “a história dos negros evangélicos na Ilha”? Em meados do projeto, devido ao período das chuvas que havia alagado boa parte do terreno de Bia, transferimos o local das aulas para a Mauá, um pequeno vilarejo localizado ao sul da ilha e interligado por uma ponte, para o qual não havia acesso de carro. Tentamos realizar as oficinas no “quiosque”, um espaço público no meio do campo de futebol, mas por falta de uma estrutura mínima no local, fomos destinados à casa da sogra de uma filha de santo de Bia, Eliane, e posteriormente à própria casa de Eliane, realizando as oficinas de maneira muito informal no espaço da cozinha. A expectativa de que pudéssemos alcançar um público residente na Mauá, onde já residiam 4 dos 5 alunos não se concretizou.

A liderança consolidada de Bia pode estar relacionada à sua grande habilidade em manter boas relações com a rede da Ilha e com uma rede externa, ligada à política institucional. Ela mantém coesa a rede de seu povo, sendo a pessoa referencial na tomada de decisões, mas também leva frequentemente pessoas de fora da Ilha para participarem de eventos culturais ou festejos religiosos, como párocos de igrejas católicas e pesquisadores estrangeiros⁵². Ou seja, Bia se insere com eficácia em uma rede para além da própria comunidade, sem nunca deixar de falar em nome do seu povo.

52 Encontrei, em uma homenagem a Nossa Senhora Aparecida realizada no terreiro, um pesquisador espanhol que estava fazendo uma espécie de estágio na mesma ONG em que Bia trabalha. Em outra ocasião, Dona Leoni me comentou que teria que tirar as fantasias da escola de samba que se acumulavam em um dos quartos de sua casa para receber estudantes canadenses, os quais passariam alguns meses na Ilha. Eu mesma era apresentada publicamente como uma profissional que estava fazendo um “trabalho importante” na Ilha, sendo convidada mais de uma vez a falar sobre o meu trabalho no microfone, durante o carnaval e algumas festas na terreira.

O referido projeto entrou em choque com uma moradora da parte de cima e ligada à tradição açoriana, que há anos pesquisa sobre a história da Ilha da Pintada e comenta só não ter ainda publicado um livro porque a prefeitura não lhe apóia. Ao ser procurada pelo historiador da equipe para contribuir com o projeto, mencionou que não só não iria ajudar como se pudesse, atrapalharia o nosso trabalho. Para ela, o projeto serviria para contar a história dos negros da Bia, e não da Ilha da Pintada. Esta situação tornou explícito o fato de que, ao pretendermos contar “a história do negro na Ilha da Pintada” sob a ótica da rede social de Bia, entraríamos em um campo de disputas em torno de memórias plurais assentadas em um mesmo território, diferenciadamente contempladas pela política municipal. Nesse contexto, o projeto e a minha própria inserção em campo estavam inevitavelmente “situados”. A equipe do projeto acabou concordando que a “história” a ser contada seria o próprio processo de realização das oficinas com jovens e crianças, embora um dosicineiros realizasse entrevistas com outros moradores da ilha paralelamente às oficinas. Já a pesquisa etnográfica que se desenrolava paralelamente às atividades do projeto e que não tinha a pretensão de contar a história do negro na Ilha da Pintada, centrou-se na família de sangue e de santo de Bia.

Depois da primeira visita institucional à Ilha, as idas seguintes foram menos espetaculares. Aprender a rota dos ônibus, molhar os pés, encarar a escassez de alunos e a dificuldade de entrar em campo como antropóloga depois de ser identificada como a professora das crianças. Algum tempo se passou até que eu pudesse entrar nas casas sem gerar constrangimento quando os moradores nada tinham a me oferecer. Ou até que se sentissem à vontade para falar com alguém que havia chegado ali com um aparato institucional e estabelecido relações primordialmente com Bia, que além de ser uma liderança, era mãe de santo e madrinha de muitos dos moradores da parte de baixo da Ilha.

De certa forma, o contexto do projeto criava certa obrigatoriedade entre os filhos de santo de Bia no sentido de colaborarem com osicineiros, falando de temáticas caras às expressões afro-brasileiras, embora esta nem sempre fosse uma manifestação espontânea. Isso gerou uma espécie de evitação por parte de alguns moradores que não se sentiam à vontade para falar sobre uma militância negra na ilha. Depois de algum tempo em campo, passei a entender que esta evitação também demarcava uma hierarquia religiosa que concedia à Bia e sua família carnal a prioridade na interlocução com osicineiros.

Nesse sentido, à medida que tornávamos mais densa a nossa inserção nesta rede na ilha, observando as rotinas, participando de conversas, escutando alguns lados dessa “história”, entrávamos em contato com uma série de acontecimentos cotidianos que não se encaixavam no viés do projeto, desmontando nossas expectativas em torno de uma militância negra coesa e articulada na Ilha. Estas constatações eram motivo de frustração para osicineiros, na medida em que dificultava a execução do projeto tal como nos havia sido proposto. Problematizar uma essência do negro na Ilha da Pintada certamente não era nossa tarefa neste universo das políticas culturais onde, via de regra, a simplificação e coesão das fragmentações e complexidades urbanas é sua condição de existência e atuação.

As idas a campo aparentemente desinteressadas no projeto, nas quais eu me colocava atenta a outros assuntos e narrativas foram fundamentais para estabelecer laços com estes moradores. Passei a frequentar a ilha com certa regularidade em dias de semana e aos domingos, fora das datas das oficinas. Inicialmente, fazia contato com os próprios jovens da oficina, que me apresentaram a Ilha e seus principais locais de lazer, de sociabilidade e também de evitação. Aos poucos, fui conhecendo os pais destes jovens, pertencentes à família de santo de Bia. Não era sem surpresa que estes adultos

me recebiam em suas casas para falar de outros assuntos que não a aprendizagem e o desempenho de seus filhos nas oficinas.

No entanto, dentre osicineiros, eu era quem mais permanecia na Ilha, circulando pelas ruas com os alunos, tomando cafezinho em suas casas, e – principalmente – participando das festas e rituais da terreira. A participação naquilo que era primordial para o grupo – a terreira e a escola de samba – foi o que estabeleceu a relação de confiança e me colocou do lado dos adultos. Aos poucos, fui criando vínculos com os filhos de santo de Bia, e através deles, com outros moradores. A fotografia, que desde as primeiras idas à Ilha expressava o motivo de minha presença ali, também constituiu um laço de troca importante com os membros desta rede social. Só ou em companhia dos alunos, eu costumava andar com a câmera fotográfica pela ilha, disponível a fotografar. Passei a ser requisitada a fotografar não apenas festas e rituais na terreira, mas também a realizar books e fotografias de casamento.

Ao final de 2009, o projeto foi lentamente perdendo força, ao passo que minha inserção e a pesquisa etnográfica na Ilha ganhavam em densidade. A equipe passou a ter dificuldades em se reunir e um dosicineiros se afastou do projeto. Paralelamente, eu mantinha as atividades com os alunos e acompanhava as atividades do grupo, estabelecendo uma relação de troca para além dos limites do projeto. Mesmo assim, posso dizer que nenhum dos jovens desenvolveu um fascínio pela fotografia ou investiu mais seriamente na produção de retratos, de si, dos amigos e familiares, do ambiente da ilha ou da religião, como era minha expectativa. Durante todo o ano de atividades, a oficina permaneceu ocupando um lugar menor na vida destes jovens. Meu foco inicial em ensinar os alunos a fotografarem e a partir daí compreender mais sobre suas vidas cotidianas, seus sonhos, suas pertenças, foi sendo redimensionado. Muitas vezes, fui à ilha para lecionar e meus alunos estavam envolvidos em outras atividades, da escola, da terreira ou da escola de samba. Nestes encontros frustrados, eu aproveitava para acompanhá-los em seus afazeres, conversar com os adultos, ou apenas caminhar pela ilha conhecendo melhor seu ritmo cotidiano. Assim, em muitas ocasiões a fotografia como prática pedagógica foi deixada de lado, dando espaço a um olhar investigativo com a câmera. Passei a aceitar o interesse mediano que estes jovens nutriam pela fotografia e por minhas aulas, e a intensificar as conversas informais, os passeios, o “estar-junto”, principais ferramentas etnográficas da pesquisa.

A última saída do projeto aconteceu em fevereiro de 2010, como uma forma de finalizar o processo das oficinas e encaminhar o material produzido para a publicação do livro. A publicação do material não aconteceu, em parte pela desmobilização do setor na prefeitura, em parte pelo afastamento doicineiro responsável pela pesquisa histórica. Realizamos ainda cerca de duas reuniões com a prefeitura em abril de 2010 na expectativa de encaminhar o material para publicação, mas a iniciativa não teve sucesso, ficando a impressão de que o projeto havia “esfriado”: um novo ano começava, novas demandas, novas oficinas. O livro que seria publicado, assim como muitos dos anseios e expectativas dosicineiros e proponentes do projeto, ficou apenas no papel. Embora a prefeitura tenha realizado um grande investimento inicial no projeto, sua finalização não aconteceu conforme o previsto.

2.3 RETRATANDO CASAS E FAMÍLIAS: O PROJETO “FAMÍLIAS DO JARDIM”



Imagem 10

Minha inserção em uma rede atuante nas políticas culturais em Porto Alegre corroborou para a emergência, ao final de 2009, de um novo campo no percurso da pesquisa do doutorado. Nessa época, a pesquisa na Ilha da Pintada ganhava contornos mais etnográficos e liberados do projeto concebido pela prefeitura, e eu me tranquilizava com as possibilidades de construção de uma pesquisa de campo que, imaginava eu, começava a se desvincular de um projeto de intervenção, recebendo mais “legitimidade etnográfica”.

Recebi um telefonema de uma pessoa já conhecida, jornalista e associada de uma cooperativa de comunicação que produz reportagens, documentários, e outras atividades de caráter comunicacional junto a diferentes grupos sociais na capital e em outras cidades do estado. Já havia trabalhado no projeto “Memória Fotográfica do Cristal”, com alguns de seus integrantes. O coletivo, naquele ano, havia assumido a implementação de um Ponto de Cultura⁵³ na Vila Jardim, o qual participava da 1ª Rede de Pontos de Cultura e Saúde do Brasil através da cooperação entre o Grupo Hospitalar Conceição/Ministério da Saúde⁵⁴ e Ministério da Cultura. Atuando na intersecção entre cultura e saúde, o Ponto de Cultura *Ventre Livre* tinha o objetivo de “promover saúde e fortalecer a cultura local criando espaços de diálogo, relativização de discursos e humanização de relações”⁵⁵.

53 Ponto de Cultura *Ventre Livre* (www.pontodeculturaventrelivre.blogspot.com).

54 O Grupo Hospitalar Conceição é um complexo hospitalar público que abrange 4 hospitais e 12 postos de saúde do Serviço de Saúde Comunitária, 3 Centros de Atenção Psicossocial e um Centro de Educação Tecnológica e Pesquisa em Saúde, atendendo a Zona Norte de Porto Alegre. Dos 12 postos de saúde comunitária, 3 são localizados na Vila Jardim.

55 Fonte: www.pontodeculturaventrelivre.blogspot.com. Acesso em 09 de março de 2012.

A proposta recebida era de atuar como fotógrafa convidada em um projeto que estava sendo elaborado às pressas para um edital do Ministério da Cultura - MINC, via Fundação Nacional das Artes - FUNARTE. O projeto oportunizaria uma das primeiras ações culturais no ponto de cultura, que à época estava se instalando na recém alugada sede e estabelecendo uma rede de relações entre os moradores do bairro. A proposta inicial era de realizar um projeto fotográfico junto às famílias do bairro. Em poucos dias, desenhamos a proposta e a metodologia do projeto encaminhado e aprovado⁵⁶.

O projeto consistia em duas etapas: inicialmente, a produção de um estúdio fotográfico no ponto de cultura, aberto aos moradores durante dois dias, e num segundo momento, a produção de retratos de família no interior das casas dos moradores que se mostrassem disponíveis e interessados em terem esse tipo de retrato familiar. Através de uma contínua negociação na produção e escolha das imagens, estas integrariam uma exposição fotográfica, um livro de retratos e um documentário sobre o processo de trabalho do projeto. Da parte dos administradores do ponto de cultura, o objetivo era criar uma proximidade maior com os moradores a partir da fotografia, como um recurso para atrair a comunidade para as atividades que começavam a ser propostas pelo ponto.



56 “Famílias do Jardim” foi um dos projetos selecionados ao Prêmio Interações Estéticas 2010, promovido pela Fundação Nacional das Artes – FUNARTE, Ministério da Cultura - MINC. O projeto foi uma parceria do Coletivo de Comunicação Catarse e Ponto de Cultura Ventre Livre.

A ênfase do projeto respondia ao próprio título do edital: o “Prêmio Interações Estéticas” fora concebido para estimular as trocas e interações nos processos artísticos entre artistas e comunidades de entorno dos pontos de cultura. Nesta proposta, o projeto “Famílias do Jardim” delineava-se em torno do que chamamos “cruzamento de olhares entre a fotógrafa e os moradores retratados”, com o objetivo de proporcionar uma interação entre a autoria da fotógrafa e os desejos de auto-representação dos moradores, estimulando-os a contribuírem com as escolhas estéticas na composição dos retratos.

O fato de este projeto estar inscrito em um ponto de cultura merece algumas considerações sobre o caráter diferenciado desta política cultural de âmbito federal. A flexibilidade da política de apoio financeiro e institucional dos pontos de cultura por parte do Ministério da Cultura possibilitava a configuração de arranjos específicos a cada ponto de acordo com seus gestores e as características dos territórios nos quais se inseriam. Um ponto de cultura pode estar instalado em uma casa ou em um grande centro cultural: o que os une é a “transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre poder público e comunidade”⁵⁷. Esta característica que amarra os pontos de cultura aos moradores e às instituições de entorno – tais como associações comunitárias, escolas, igrejas – traz a vantagem de ser uma política cultural pensada a longo prazo e com relativa independência das investidas governamentais em prol da cultura.

Enquanto agenciadores locais de uma política nacional, os membros cooperados do Coletivo Catarse de Comunicação constituíam uma rede que atuava em parceria com diversas instituições alinhadas em uma atuação social e política em prol de segmentos ditos marginalizados na sociedade, ou o que poderíamos chamar de “minorias sócio-culturais”, tais como moradores de periferias urbanas, grupos indígenas, quilombolas e trabalhadores rurais⁵⁸. Os pontos de cultura em Porto Alegre, ainda que sujeitos a diferentes ênfases nas administrações, passaram a formar certos núcleos de uma atuação integrada passando pelas boas relações pessoais de seus membros e pelo alinhamento político dos projetos os quais estruturavam as ações nos pontos.

A sede deste trabalho na Vila era o Ponto de Cultura Ventre Livre, instalado em uma casa de alvenaria na Rua Galiléia, rua que se caracterizava principalmente por casas de alvenaria de classe média com fachadas gradeadas, mas também por algumas casas mais antigas, de madeira e sem grades ou muros.

No caso do Ponto de Cultura Ventre Livre, a relação entre cultura e saúde situada na base das ações deste grupo em um bairro cujos moradores encontram nos postos de saúde uma referência de atendimento e trabalhos comunitários, associado ao empenho da equipe responsável pela implementação do ponto de cultura, garantiu a adesão de muitos moradores aos projetos desenvolvidos na área da cultura. Algumas das reuniões que eram realizadas no posto, como os encontros de antitabagismo, passaram a ser conduzidas por agentes de saúde no ponto de cultura. Grupos de mulheres que trabalhavam com artesanato também passaram a usar o espaço para encontros semanais, ajudando a limpar e a pintar a velha casa que passava a sediar este centro de cultura e saúde na Vila Jardim. Neste sentido, além de compartilhar preocupações e ações em torno de uma questão cara aos moradores – a saúde – o Ponto de Cultura Ventre Livre contava com o respaldo de uma instituição que atuava há muitos anos junto à comunidade local, proporcionando não apenas cuidados à saúde, mas espaços de sociabilidade, principalmente entre os idosos moradores do bairro (Dias de Siqueira, 2011).

57 Fonte: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura> Acesso em 09 de março de 2012.

58 O Coletivo Catarse de Comunicação é um “grupo de comunicadores comprometidos com a construção de alternativas que fortaleçam a cultura e o jornalismo independentes e enriqueçam o debate público em seus temas mais importantes. Através de um trabalho autoral e engajado, se aproxima de movimentos e organizações que entendem a cultura como um direito humano e a comunicação como uma ação transformadora”. Fonte: <http://coletivocatarse.blogspot.com.br/>

Assim, foi novamente em um cenário atrelado a políticas culturais que iniciei uma aproximação etnográfica com outro território de Porto Alegre, a Vila Jardim. Iniciamos o projeto em janeiro de 2010, trabalhando intensamente na vila durante cinco meses. O projeto não trazia um recorte étnico nem de classe social em sua proposição. Por estarmos interessados em retratar justamente a diversidade de famílias residentes na vila, fizemos uma ampla divulgação para que o maior número de pessoas pudesse saber da existência do projeto. Efetivamente, as famílias com quem tivemos contato eram de classe média, baixa ou baixíssima. Embora tentássemos contato com famílias de classe média e alta, deixando folhetos nas caixas de correspondência e conversando brevemente nas portas de suas casas, não tivemos muito retorno às nossas investidas de diálogo. Os moradores de classe média e alta raramente eram encontrados na rua, espaço onde circulávamos com frequência conversando com os moradores, nos fazendo conhecidos e convidando os interessados a participar.

As caminhadas no bairro, inspiradas em uma “etnografia de rua” (Eckert e Rocha, 2002) constituíram um caminho inicial para compreender as formas e interações sociais tecidas nas peculiaridades de se habitar este território da cidade. Aderindo à prática das caminhadas no bairro, era possível partilhar com os moradores uma ambiência urbana particular, conhecendo algumas de suas rotinas e práticas cotidianas, os principais lócus de sociabilidade, e as discontinuidades da paisagem nas tantas ruas, cantos e becos que não figuram nos mapas oficiais que qualificam a Vila Jardim como um bairro “classe média baixa”⁵⁹.

Neste contato inicial com as formas urbanísticas e sociais inscritas no bairro, eu já assumia a condição de “estrangeira”, desenvolvendo uma forma específica de interação com os habitantes locais. Para Georg Simmel (1983), o estrangeiro, à diferença do viajante, possui uma posição determinada no grupo, introduzindo qualidades externas condicionadas à sua presença. Em minhas caminhadas pelo bairro, frequentemente acompanhada de crianças do local, eu conversava com os moradores sobre suas casas, suas famílias e a possibilidade de retratá-los. Carregava comigo pequenos folhetos que convidavam os moradores a participarem da primeira etapa do projeto: a realização de um estúdio fotográfico na sede do ponto de cultura, onde gratuitamente realizaríamos retratos dos moradores do bairro. Entregando pessoalmente aos moradores em suas casas ou nas ruas, percorremos ruas e becos estreitos da vila, conversando com moradores e deixando panfletos nas caixas de correio. As reações eram diversas: alguns ficavam surpresos e mesmo comovidos com o convite, outros desdenhavam, alguns faziam piada de sua própria imagem. De modo geral, as crianças, jovens e os idosos eram os mais receptivos.

Durante dois dias, transformamos o ponto de cultura em um estúdio fotográfico aberto aos moradores interessados em serem retratados. As fotografias eram feitas gratuitamente e entregues aos moradores em cópias coloridas de tamanho 13 x 18. Em um final de semana, produzimos cerca de 70 retratos de moradores da vila. A estrutura era simples: utilizamos o fundo natural, o qual mesclava tons de vermelho, rosa e lilás entre o chão desgastado de cimento queimado e a parede recém pintada por um grupo de mulheres que passou a fazer seus encontros no ponto. A pintura, que não havia ficado homogênea, compunha um fundo quente e descontínuo aos retratos.

Como a luz natural não era suficiente, tínhamos duas lâmpadas de 500 watts cada, e um rebatedor/difusor para suavizar as sombras. O uso deste equipamento logo se colocou como um

59 Segundo o Centro de Pesquisa Histórica da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Fonte: http://rgp1poa.files.wordpress.com/2011/10/historia_dos_bairros_de_porto_alegre.pdf. Acesso em 09 de março de 2012.

problema, já que a casa alugada que sediava o ponto de cultura, assim como grande parte das habitações da Vila, puxava luz de um poste através de um gato, como são conhecidas as ligações de eletricidade chamadas “clandestinas”, ou seja, não contabilizadas pelas companhias de energia elétrica municipais ou estaduais. Percebíamos que o ponto de cultura se colocava no interior de uma lógica de economia comunitária na qual a sobrecarga no uso de equipamentos de uma casa poderia comprometer a distribuição da eletricidade a outras ou mesmo gerar um corte súbito da luz danificando aparelhos elétricos. Se por um lado, a procedência do financiamento para a implementação do ponto de cultura era governamental, e portanto deveria cobrir gastos “legais”, por outro a solução de colocar um poste em frente ao ponto de cultura acarretaria uma legalização compulsória do uso e pagamento da luz por parte dos moradores vizinhos, os quais preferiam permanecer com as ligações clandestinas. Víamos como uma questão aparentemente simples – como ligar duas lâmpadas para a iluminação do estúdio – já desafiava os administradores do ponto de cultura no agenciamento de lógicas tributárias e éticas de escalas diferenciadas.

Havíamos disposto o ponto em uma estrutura de recepção às pessoas que iriam fazer seus retratos: um sofá e algumas cadeiras no pátio em frente à casa, onde as crianças se distraíam com brinquedos e desenhos dispostos em cima de um tapete; uma pequena salinha à direita da entrada do ponto, onde os interessados em terem seu retrato preenchiam uma ficha com seus dados (nome, nome do responsável, idade, endereço, telefone, número de moradores na casa); e um “camarim”, onde eram preparados para o retrato, utilizando alguns dos acessórios disponíveis ou apenas secando o suor e penteando o cabelo. O “camarim”, ainda que de uma forma simplificada, evocava o ambiente dos estúdios fotográficos profissionais, em que sempre se encontra um pente, maquiagem, e uma gravata para adornar o retratado. Nos estúdios infantis, é comum a existência de fantasias para as crianças. Os acessórios foram usados inclusive pelos adultos. Ao olhar os retratos, não é difícil perceber que aquele espaço delimitado lateralmente pelas luzes e frontalmente pela câmera e pelo fundo, colocava as pessoas em uma situação especial, em um momento de eternizar suas imagens, um momento em que poderiam transfigurar-se, transformar-se no que queriam, embora a situação formal do retrato deixasse muitos deles tímidos. As crianças se soltavam mais, brincando com lenços e roupas, fazendo poses que lembravam as modelos de revista. Os adultos, na maior parte mulheres – mães das crianças – foram em menor número.

Após a realização dos retratos no estúdio e a entrega das fotografias, fizemos contato com algumas famílias retratadas que se mostraram interessadas em participar da segunda etapa do projeto, que consistia na realização de “retratos de família” nas casas destes moradores. Visitamos dez famílias previamente contatadas para a realização dos retratos. De modo geral, havia um grande interesse por parte das famílias na produção de um retrato que pudesse reunir pais, filhos, netos, irmãos, primos e outros parentes. A produção destas fotografias envolveu uma cuidadosa negociação com as famílias retratadas. Após um contato inicial por telefone, visitávamos a família para explicar o projeto e combinar uma data para a realização do retrato. Os retratos eram realizados em uma equipe de no máximo três pessoas⁶⁰, em diferentes locais da casa ou fora dela. Perguntávamos às famílias os locais de sua preferência na casa, compondo um cenário no qual elas gostariam de se ver retratadas. Alguns moradores optaram pelo retrato na rua ou no quintal, por ser este um local significativo das relações familiares, ou porque a casa não comportava todos os membros da família. Com as

60 Eu como fotógrafa, um assistente de fotografia operando o equipamento de luz e outro integrante da equipe com a câmera de vídeo documentando o projeto.

fotografias reveladas, retornávamos à casa da família para entregar algumas cópias de tamanho 10 x 15 e conversar sobre o resultado, perguntando qual a fotografia que gostariam de ter ampliada. A imagem escolhida era então ampliada em tamanho 30 x 40 e devolvida às famílias. Durante as conversas, anotávamos as imagens que os moradores haviam gostado, ficando com uma margem de 5 a 10 fotografias que poderiam ser usadas no catálogo e na exposição. Assim, as imagens escolhidas para o catálogo e exposição traziam um critério autoral e estético que operava dentro dos limites colocados pelas famílias como fotografias boas ou bem tiradas.

Por outro lado, percebi que, ao centrarmos nossas abordagens em campo nos enquadres da “família” e da “fotografia”, explicitávamos uma deferência e um valor relacional entre estes campos de significado. De forma consciente ou não, aderíamos a uma estética de longa duração do retrato de família, a qual estabelece uma relação entre o “retrato”, a “família”, a “casa”, expressando um conjunto de valores simbólicos associados na representação do eu, tributária a um imaginário que vincula as representações familiares ao espaço da casa, como assinalou o trabalho de Miriam Moreira Leite (1993) sobre retratos de famílias de imigrantes no sudeste brasileiro.

Embora historicamente esse tipo de retrato expresse um código que associa a família a uma instituição solenemente reafirmada na ocasião da fotografia, como forma de tornar pública a trama bem urdida da harmonia e coesão familiar, diversas famílias se recusaram a nos receber, ou o fizeram com muito receio, mostrando que os espaços íntimos e muitas vezes dramáticos das vivências familiares não seriam compartilhados com estranhos.

Na Ilha da Pintada, tive mais condições de aprofundar minha investigação etnográfica, pelo tempo de permanência em campo e pelas circunstâncias que envolviam as saídas de campo. Na Vila Jardim, onde estava frequentemente acompanhada de um ou mais integrantes da equipe, havia um constrangimento maior por parte do projeto, que previa o cumprimento de prazos e a entrega de produtos. Em ambos os projetos, foi necessário lidar com tempos e racionalidades diferenciadas: o tempo da demanda social e o tempo focal da intervenção (Leal e Dos Anjos, 1999:155).

Nesse sentido, o trabalho na Vila Jardim não teve um caráter etnográfico articulado à técnica de “observação participante” (Malinowski, 1978), na medida em que em campo eu assumia um lugar propositivo na produção de retratos. Entretanto, o próprio contexto de produção de imagens proporcionou uma série de reflexões sobre o lugar da fotografia para as famílias retratadas. Ainda que a maior parte das interlocuções com as famílias retratadas tenha sido através de conversas informais durante as negociações para a produção do retrato e mesmo durante a realização da fotografia, também pude realizar entrevistas com algumas famílias participantes do projeto. Algumas destas entrevistas foram realizadas após a produção dos retratos, em meio à atmosfera de euforia e gratificação que contagiava as famílias. Em menor número, realizei entrevistas na ocasião da entrega das fotografias, momento em que parávamos para tomar um café, uma água, ou simplesmente conversávamos ao redor de uma mesa ou sentados em um sofá, momentos em que os entrevistados assumiam uma postura reflexiva em torno de sua trajetória individual e familiar, dimensionando formas de narrar as representações dos papéis negociados (Eckert, 1996/1997). As entrevistas seguiam um modelo semi-estruturado, no qual os assuntos giravam em torno das vidas familiares, suas trajetórias no bairro e a relação destas famílias com a fotografia. Mesmo que a situação das entrevistas acontecesse em ambientes descontraídos e com a presença de todos ou boa parte dos familiares (filhos, netos, irmãos, etc), o espaço da elocução era destinado aos mais velhos componentes da casa, ou ainda, os “chefes da família”, fossem um jovem casal, a avó, o pai, a mãe. Estes assumiam a posição central de “falar por” outros membros da família.

Todo o processo de trabalho e a interlocução com as famílias retratadas foi documentado em vídeo pelos demais integrantes da equipe propositora⁶¹. Assim, enquanto minhas ações e atenções centravam-se no diálogo com estes moradores e na produção do retrato fotográfico, envolvendo uma série de preparativos, negociações e escolhas relacionadas à técnica fotográfica (iluminação, enquadramento, distância focal, etc.), as interações e a minha própria imagem em campo eram filmadas, o que me possibilitou, após o término do projeto, retornar a estas imagens adicionando novas interpretações imbuídas de um olhar mais distanciado destes momentos nos quais me via engajada em uma ação propositiva. Se na ocasião dos retratos eu era a antropóloga-retratista oculta no visor da câmera, cuja presença apenas se insinuava nos enquadres, opções estéticas e olhares dos sujeitos retratados, em cena no filme eu era mais uma personagem desta trama que tecia interações com os sujeitos em foco, negociando imagens, propondo situações, incitando à fala.

Nesse sentido, o fato de não apenas produzir imagens mas também me ver documentada nelas, por um olhar externo à minha experiência etnográfica, provocou uma releitura das interpretações que havia tecido nos diários de campo. Ao assistir as longas horas das muitas interações ocorridas neste percurso do projeto, pude aprofundar o olhar sobre situações que haviam sido brevemente comentadas em meus escritos, ou atribuir novos sentidos aos comentários, gestos e expressões de meus interlocutores. O filme, ao rerepresentar sujeitos, corpos, idéias e interações no fluxo contínuo das imagens em movimento, constitui sempre um “discurso de risco e indeterminação” (MacDougall, 2006:06) capaz de sugerir outras explicações ao quadro das descrições anteriormente realizadas, atualizando o “presente etnográfico”.

Por razões profissionais, em maio de 2010 me afastei de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, passando a residir na região nordeste do país. Assim, não pude participar de certas etapas da finalização do projeto, como a entrega dos retratos a determinadas famílias. Este trabalho foi feito por uma colega, também antropóloga e fotógrafa, que acompanhava o projeto desde o início como assistente de fotografia, tecendo junto comigo muitas das interlocuções realizadas junto a estas famílias. As imagens gravadas em vídeo me permitiram acessar estes momentos nos quais o projeto e o vínculo com as famílias continuava, sem que eu estivesse presente. Em alguns momentos, portanto, foram realizadas entrevistas e conversas informais com alguns destes moradores, as quais são interpretadas nos capítulos 5 e 7.

Ainda que o retrato não fuja à regra fotográfica de constituir uma cena captada em um instante, todos os investimentos e preparativos em torno da produção desta fotografia deixavam claro que não era possível pensar no retrato de família como um ato de congelamento da realidade familiar, como um instantâneo que cristalizava a ação do tempo⁶². O tempo decorrido na realização destes retratos de família, que poderia durar minutos, horas e até semanas no caso dos acordos e negociações familiares necessários para que todos estivessem presentes, situava a fotografia mais como um acúmulo de investimentos e afetos individuais e familiares que culminavam na realização do retrato. Nesta perspectiva, embora cada família escolhesse apenas uma fotografia que receberia ampliada, muitos retratos eram feitos de forma a compor um conjunto imagético que possibilitasse esta escolha.

61 A filmagem de todos os retratos e interações tecidas durante o processo do projeto não foi realizada apenas por um profissional; a cada visita a câmera de vídeo era empunhada por uma pessoa diferente, de acordo com a disponibilidade destes profissionais. Isso gerou uma diversidade de olhares, e conseqüentemente, de enquadramentos, movimentos de câmera e escolha dos temas e diálogos a serem filmados a cada encontro, o que pode ser percebido do documentário final do projeto.

62 Para o sociólogo José de Souza Martins (2008), o pressuposto de que a fotografia se reduz em um ato de congelamento da realidade revela uma ideologia do ato fotográfico.

O projeto finalizou em julho de 2010, por ocasião da abertura da exposição fotográfica e do lançamento de um catálogo com as fotografias das famílias retratadas. O evento foi realizado na sede do Ponto de Cultura Ventre Livre, uma casa simples na vila, que acolheu a exposição com 11 quadros emoldurando as grandes ampliações dos retratos das famílias. O evento do lançamento, as negociações em torno da produção de imagens e os desafios deste projeto serão etnograficamente descritos no capítulo 5.

imagens, memórias e religiosidade afro-brasileira



Capítulo 3

NOS TEMPOS VIVIDOS NA ILHA DA PINTADA: NEGOCIANDO IMAGENS, CONSTRUINDO SENTIDOS

Este capítulo enfoca a construção das imagens em referência aos moradores da parte *de baixo* da Ilha da Pintada, reunidos em torno das práticas e tradições de matriz africana lideradas por uma família negra. Apresento o ambiente da ilha e a rede de vizinhança que entrelaça família de sangue e de santo¹, um grupo ligado à religiosidade e às expressões culturais de matriz africana, ao qual eu me vinculo na pesquisa etnográfica. Proponho descrever e interpretar tradições e práticas associadas a este grupo de moradores da Ilha partindo de dois momentos distintos de produção e investigação de imagens: as fotografias do acervo particular de Dona Leoni e a observação destas imagens em família; as fotografias produzidas por mim durante a pesquisa etnográfica, especialmente nas festas e rituais religiosos. Utilizo a expressão *terreira* para me referir ao Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi dirigido por Bia e Leoni, por ser esta a expressão do grupo para se referir ao espaço físico e a um conjunto amplo de práticas religiosas compartilhadas por esta rede social.

Considero significativo que a primeira aula de fotografia realizada na Ilha da Pintada tenha acontecido no interior da pequena *terreira* improvisada atrás da casa de Bia. Naquela tarde fria de sábado, a chuva forte já anunciava o desafio de estar desalojado frente à força das águas que se manifesta ciclicamente, a cada ano, entrando nos quintais, molhando nossos pés, suspendendo o andar nas pontes entre as palafitas. O local que havia sido destinado às oficinas, o mesmo que abrigava os tambores e as fantasias do carnaval, fora inundado. As pomposas roupas vindas de escolas de samba do Rio de Janeiro foram realocadas em um pequeno quarto na casa de Dona Leoni. Neste cenário envolvente, eu era a *oficineira* que ensinaria algo sobre fotografia a um pequeno grupo de alunos, com os pés molhados, e sob o olhar da grande imagem de Yemanjá desenhada em um quadro na parede. Considero esta uma experiência emblemática porque durante a construção da pesquisa de campo, a *terreira* e a fotografia, atravessadas pela força das águas, formaram o esteio para o desvendamento das narrativas e situações etnográficas aqui apresentadas.

3.1 APRESENTANDO A ILHA: ESPAÇOS E REDES SOCIAIS

Circundada por uma paisagem de águas e juncais, a Ilha da Pintada é uma das dezesseis ilhas que integram o bairro Arquipélago, pertencente ao município de Porto Alegre. Envolvido pelas águas provenientes dos rios Jacuí, Caí, Gravataí, Sinos e pelo Lago Guaíba, o ambiente deste bairro peculiar vem mais recentemente assumindo a feição de uma periferia urbana, com o aumento da população oriunda de periferias de outras cidades do Estado ou da região metropolitana da capital.

¹ A família de santo identifica os laços de parentesco espirituais que têm lugar nas casas de culto das religiões de matriz africana.

Compreendidas como parte de um ecossistema de significativa importância ambiental para a cidade e o estado, as ilhas integram o Parque Estadual Delta do Jacuí², investindo-se das tensões decorrentes do confronto da configuração urbano-industrial da cidade com a formulação de políticas de preservação ambiental. Como mostra o antropólogo Rafael Victorino Devos (2002; 2007), as ilhas em suas margens apresentam um contraste entre uma população empobrecida, pequenos sítios e mansões, e casas e clubes náuticos destinados ao veraneio de uma classe economicamente privilegiada. Entre grande parte dos habitantes das ilhas, o trabalho com o lixo reciclável convive com as “práticas tradicionais” de pescadores e barqueiros.

O primeiro mapa abaixo situa a cidade de Porto Alegre como um território envolvido por águas provenientes de rios que atravessam municípios e deságuam no lago Guaíba. A cidade e o grande lago que banha suas margens acolhem um fluxo contínuo de trocas ambientais e sociais facilitadas pelo curso das águas. A Ilha da Pintada localiza-se à margem direita do Rio Jacuí, ao norte limita-se com o município de Eldorado do Sul e ao sul com a Ilha das Balseiras. A ilha situa-se muito próxima do bairro Centro de Porto Alegre, como mostra o segundo mapa (**Imagem 16**), podendo ser vista com precisão da chamada “ponta do Gasômetro”, lócus de sociabilidade e lazer porto-alegrense, e do antigo Cais do Porto, ambos localizados nas margens do Guaíba.



Imagem 15

² Criado em 1976 como uma tentativa de evitar a degradação ambiental da região, o parque abrange trinta ilhas, contemplando também outros municípios, e insere-se em uma Área de Proteção Ambiental. O ecossistema do delta possui um importante papel ambiental para a cidade, atuando como um regulador natural da elevação das águas em épocas de cheias.

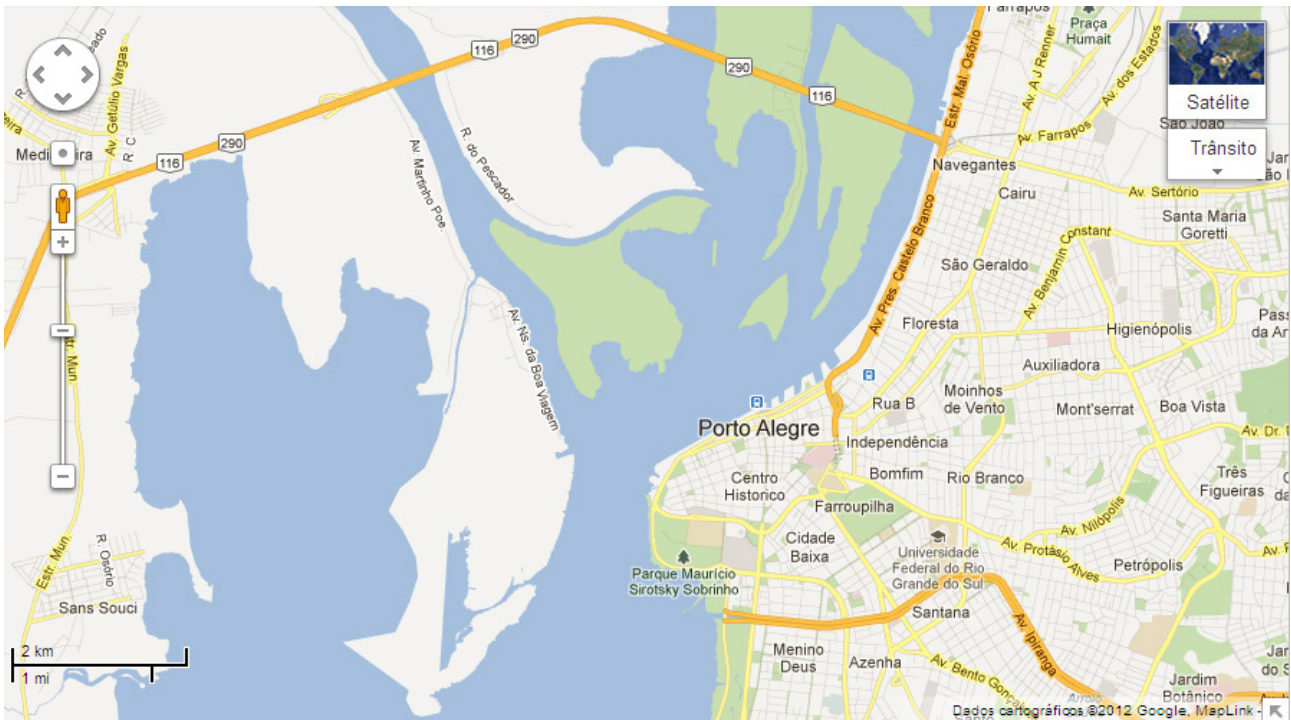


Imagem 16

A Ilha da Pintada diferencia-se das demais ilhas por constituir uma espécie de centro do Arquipélago, consolidando até a década de 50 uma urbanidade em pequena escala que contava com serviços como cartório, posto policial, cinema, escolas e armazéns (Araújo, 1998). Nessa época, o único meio de transporte era o fluvial. Com a construção da Travessia Getúlio Vargas³ na década de 50, o fluxo entre as ilhas diminuiu, e tais equipamentos urbanos foram desaparecendo, fortalecendo o vínculo e a dependência das ilhas ao centro de Porto Alegre. Diferentemente de outras ilhas, ocupadas por moradores de baixa ou baixíssima renda, a Pintada possui uma significativa população de classe média, residente em casas de alvenaria. A maior parte destes moradores vive no que poderíamos chamar de “centro” da Ilha, uma região que reúne escolas, uma praça, comércio, o posto de tratamento de água, o Centro Administrativo da Prefeitura (CAR) e a Colônia de Pescadores Z-5⁴.

Para chegar na ilha de carro ou ônibus, realiza-se a travessia de três pontes sobre as águas do delta, percorrendo um trecho no continente do município de Eldorado do Sul, para então cruzar uma pequena ponte sobre o Canal da Pintada e finalmente retornar a Porto Alegre, no território da Pintada. É no trecho percorrido em Eldorado do Sul que se localizam as habitações de classe alta, ou “mansões”, casas muradas nas margens do Lago Guaíba, em sua maioria pertencentes a moradores oriundos de outras regiões de Porto Alegre e do Estado. De modo geral, tais moradores não se inserem nas redes de sociabilidade da Ilha, tampouco partilham do cotidiano com os ilhéus. Algumas dessas habitações são casas de veraneio, sendo ocupadas apenas nos finais de semana. Logo após a ponte sobre o canal, chegamos ao pequeno centro da Ilha, o qual reúne, além dos equipamentos já mencionados, mercados,

3 A Travessia compreende a Ponte do Guaíba, e as pontes Canal Furado Grande, Saco da Alemoa e a ponte sobre o Rio Jacuí, completando a ligação entre Porto Alegre e Eldorado do Sul. A ponte móvel sobre o Guaíba foi inaugurada como uma obra de engenharia pioneira no país, simbolizando a sintonia de Porto Alegre com as aspirações modernistas que pautavam o crescimento das capitais brasileiras em meados do século XX. No mapa da Imagem 5, a travessia é desenhada como a grande linha de cor laranja com a indicação das rodovias 290 e 116.

4 Fundada em 1921, a Colônia de Pescadores Z-5 abrange toda a região do Delta do Jacuí, além de outros municípios da região sul do Estado.

padarias, salões de beleza, igrejas, videolocadoras e um Centro de Tradições Gaúchas (CTG). A ambiência se assemelha às cidades interioranas, com pessoas nas ruas, caminhando, conversando, voltando dos mercados e armazéns.

A Pintada possui duas principais ruas que seguem até o Estaleiro Mabilde, na parte sul da ilha. A Rua Nossa Senhora da Boa Viagem, também conhecida como “rua da praia”, situa-se nas margens do Lago Guaíba e é o local de trabalho dos pescadores, sendo frequentemente invadida pela água nos períodos de cheia, inverno e primavera. A rua não é calçada e suas casas são de madeira – algumas com palafitas - e de alvenaria, em especial as casas geminadas que abrigavam os trabalhadores do estaleiro. Desta rua, avistamos o centro de Porto Alegre com seus arranha-céus e prédios históricos, emoldurado pelas antigas figueiras e ingazeiros. A vista de Porto Alegre proporcionava uma imagem quase idílica da cidade, especialmente entre os mais jovens, muitos dos quais nunca haviam conhecido a cidade para além dos limites do bairro Navegantes, o mais próximo da ponte que conduz ao centro da cidade.

A segunda rua é a Presidente Vargas, que segue paralela à rua da praia, até o Estaleiro, local que abriga o final da linha dos ônibus. É uma rua mais recente e calçada, com casas mais novas e em maior número. A rua informa o limite de até onde é possível habitar a ilha: os terrenos dos fundos das casas são alagadiços e as casas construídas nesses locais são erguidas por palafitas. Por isso, uma extensa parte da ilha, voltada para o município de Eldorado do Sul não é habitada, e seu núcleo habitacional concentra-se nestas duas ruas voltadas às margens do lago Guaíba.

É na rua Presidente Vargas que habitam Bia e sua família, em dois terrenos separados pela rua. De um lado fica a casa de Leoni, e no mesmo terreno, um “puxadinho” onde foi construída uma segunda casa para seu filho Max, sua esposa, a filha e a enteada. Max tinha dois empregos para sustentar a família: de dia trabalhava como gari recolhendo o lixo das ruas do arquipélago, e à noite trabalhava nos correios, carregando caixas de correspondências. Ele era também o tamboreiro das festas da *terreira* e coordenador da bateria da escola de samba, ensinando o ofício do tambor a seus sobrinhos. Do outro lado da rua fica a casa em que moram Bia e seu marido, Contreira, e à época da pesquisa de campo, sua filha Aretusa. Cerca de um ano após finalizada a pesquisa de campo, Aretusa casou-se com o então noivo Jonathan e juntos passaram a morar em uma pequena casa construída nos fundos do terreno ao lado de Bia. Aretusa também participava ativamente da *terreira* e era rainha da bateria da escola de samba. O marido de Bia, Contreira, trabalhava como porteiro em um tradicional colégio de elite no centro de Porto Alegre e à noite freqüentava um curso pré-vestibular nesse mesmo colégio junto com Guilherme, jovem morador da ilha que se tornou meu aluno da oficina de fotografia. Ambos se preparavam para o vestibular 2010 da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aos fundos da casa de Bia, mora sua irmã Rosi com seu filho mais novo, Leonã, e seu marido Rogério. Rosi trabalhava como doméstica em uma casa de família da zona nobre de Porto Alegre, e na *terreira*, puxava os cantos e eventualmente tocava tambor. Ela era dançarina e coreografava as diferentes alas da escola de samba, além de ser a porta-bandeira. Seu marido trabalhava como feirante na Praça Parobé, no centro da cidade.

Seu filho Leonã iniciava o segundo grau e seguia os passos do tio Max, tocando tambor na *terreira* e na bateria da escola de samba. O filho mais velho de Rosi, Léo, havia casado e morava em outro bairro, mas frequentemente estava na ilha por ocasião de festas na *terreira* e dos ensaios da escola de samba, nos quais tocava tambor. Apesar de jovem, Léo tinha três filhos: dois residiam com a mãe na Ilha, e a mais nova, Uanda, morava com ele e sua atual esposa no bairro Vila Nova.

É nessa rua ainda que se situam os *becos* da ilha, casas por trás de casas, a maioria sobre palafitas⁵, as quais vão sendo construídas a medida que a família cresce. Alaíde, filha de santo de Bia, morava em um desses *becos*, de quintais pequenos de chão batido e sem muita vegetação, e repletos de crianças brincando. Sua casa fica no alto de uma palafita, cujo acesso se dá por uma escada irregular e íngreme. Visitei sua casa em uma saída com os alunos da oficina, na qual um dos lugares de interesse para fotografar havia sido justamente o *beco*. Alaíde morava na rua da praia, em uma das casas geminadas de alvenaria, que eram de propriedade do Estaleiro Mabilde e destinadas aos funcionários. Ela morava ali com o marido, cujo pai trabalhava no Estaleiro. Quando ele faleceu, a casa foi dividida entre as noras. Depois de um tempo residindo ali, Alaíde deixou a casa para as filhas casadas e foi morar no *fundo*, no *beco*. Ali, uma de suas filhas solteiras vive em um puxado ao lado de sua pequena casa de palafita. E a outra, que já estava de casamento marcado, iria construir a casa em um terreno muito pequeno do outro lado de sua casa. O acesso entre estas casas não é por terra, mas pelas varandas, do alto das palafitas, o que faz com que, para entrarem em suas casas, as filhas tenham que passar pela casa de Alaíde. No *beco* também morava Claudinha, suas duas filhas, o genro e um neto recém-nascido, todos integrantes da *terreira*.

Na esquina da Presidente Vargas, em frente ao Estaleiro Mabilde, residia Lena, Juarez e seu filho. A casa deles, por ter uma garagem grande, abrigava trabalhos, homenagens e festas religiosas enquanto o salão novo não era construído. Lena e Juarez eram filhos de santo de Bia, e seu filho, de cerca de 8 anos, se iniciava nos rituais da *terreira*.

Outro território da ilha que possui esta forma de habitar em *becos* e palafitas é a Mauá. A Mauá é uma localidade situada no extremo sul da Pintada, do outro lado de um canal que permite apenas a passagem de pedestres por uma ponte já desgastada pelo tempo e pelas cheias. É ali que se localiza a sede do Parque Estadual Delta do Jacuí, uma área cercada e com diversas construções de tijolos a vista, esvaziadas pela falta de circulação de pessoas no local. Na Mauá também fica o campinho de futebol, um espaço muito utilizado pelos jovens locais, que já havia abrigado importantes torneios municipais de futebol amador nas décadas de 70 e 80. A Mauá possui um conjunto de casas bastante antigas na ilha. Não possui ruas asfaltadas nem grandes vias: é um grande campo gramado com casas ao redor, formando um “U”.

Na Mauá residia Eliane, filha de santo de Bia e sua amiga desde a infância. Eliane se tornou uma importante interlocutora da pesquisa, junto com sua filha Micheline, minha aluna mais assídua nas oficinas. Filha de pescadores, Eliane vivera sua vida na Mauá, onde *todo mundo é meio parente*. No espaço feminino e permeável de sua cozinha, onde a porta dos fundos estava sempre aberta para quem quisesse compartilhar um café, um cigarro ou uma conversa, Eliane me apresentou seus parentes e amigos, que moravam nas casas de palafita no *beco* atrás de sua casa, nas margens do Guaíba.

A poucas casas de Eliane morava Victória, amiga e confidente de Micheline que passou a frequentar a oficina por sugestão da amiga. Victória era a única jovem negra que frequentava a oficina, sem, no entanto, participar das atividades da *terreira*. Seus pais não faziam parte da família de santo de Bia, e Victoria participava apenas do grupo de dança Maculelê e dos ensaios da escola de samba.

⁵ Grande parte das casas na Ilha da Pintada são erguidas por palafitas, estruturas de pedra ou madeira que tornam as casas mais altas, permitindo que nos ciclos de enchente, a água passe por baixo do assoalho, evitando que a água atinja a casa e o mobiliário. Durante o período das cheias, que podia durar até cinco meses, eram construídas pontes com estreitas tábuas de madeira, permitindo o acesso dos moradores em suas casas, e entre as casas.

Na Mauá também residiam Guilherme, Gabriel e Raíssa, alunos da oficina e filhos de Cláudia e Claudio, filhos de santo de Bia. Claudia trabalhava em um hospital e concluía o curso de enfermagem, e Claudio trabalhava em uma banca de peixe no Mercado Público, ambos no centro de Porto Alegre. Os três filhos ficavam sozinhos durante o dia, mas amparados por uma densa rede de vizinhança que cuidava as crianças. Guilherme, o mais velho, cursava o último ano do ensino médio em uma escola no bairro Navegantes e se preparava para tentar o vestibular para Jornalismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ele era o aluno mais aplicado e tínhamos muitas conversas sobre a ilha, a fotografia, o jornalismo e seus planos futuros. Guilherme não fazia parte da *terreira*, diferentemente de seus irmãos menores que eram incluídos em quase todos os rituais, mas estava sempre presente nas festas, participando ativamente da rede de sociabilidade que vinculava a família de santo.

Foi nesses ambientes e a partir desta rede de moradores da Ilha que a pesquisa etnográfica teve lugar. A rede religiosa de Bia é bem maior do que esta etnografia pôde contemplar: alguns filhos de santo residem em outras ilhas, no centro de Porto Alegre e mesmo em outras cidades. Embora encontrasse nas festas e rituais filhos de santo, colaboradores e amigos da *terreira*, durante a pesquisa tive acesso principalmente a esta rede que vincula família de santo, de sangue e rede de vizinhança.

Utilizo o conceito de “rede social”, proposto por Elizabeth Bott (1976) para compreender as relações que se estabelecem entre estes moradores da Ilha da Pintada, incorporando as contribuições de Norbert Elias e John Scotson (2000) que criticam a ênfase conferida pela autora à família enquanto estrutura sólida da sociedade investigada, desprezando a comunidade como um dos fatores de estruturação das famílias⁶. Chamando a atenção para o vínculo recíproco entre a estrutura familiar e a estrutura comunitária, Elias e Scotson abrem a discussão para a existência de vínculos estruturais fora do seio familiar, o que se coloca como uma matriz importante para pensar a rede social desta pesquisa, a qual vincula um parentesco consanguíneo e religioso, mas também relações de vizinhança na Ilha da Pintada. É importante mencionar que não se trata de uma rede na qual todos os seus integrantes são negros ou se reconhecem como tal, mas sobretudo, de uma rede social que se constrói em torno de uma família negra, mobilizada em atividades de expressões culturais e religiosas afro-brasileiras.

3.2 MEMÓRIAS DE LEONI, IMAGENS DE UMA FAMÍLIA DE SANGUE E DE SANTO

Em um sábado chuvoso e frio do mês de maio de 2009, a primeira aula de fotografia aconteceu na pequena peça atrás da casa de Bia, que acolhia temporariamente as atividades da *terreira*. O salão da *terreira* situava-se na frente da casa de Bia, mas havia sido demolido há poucos meses por estar velho demais, com o assoalho e as paredes de madeira corroídas e gastas pelo tempo. Os filhos de santo juntavam recursos para a construção do novo salão, que seria construído no mesmo local do anterior. Até lá, restava um grande quintal de chão batido e irregular em frente a casa de Bia, no qual um pequeno galpão protegido com lona guardava alguns tambores, fantasias do carnaval e passava

6 O trabalho de Elizabeth Bott (1976) foi precursor no estudo de rede social no meio urbano. Através de uma pesquisa com 20 famílias “comuns” em Londres, a autora propõe a existência de uma estreita relação entre os papéis conjugais e a configuração das redes de relações ao redor da família. Max Gluckman, em prefácio à obra de Bott (1976), situa o livro na ampla faixa de problemas que emergem ao se compreender uma sociedade e seus grupos constitutivos como um entremeado de lealdades e fidelidades, um amontoado de identidades e diferenças sócio-culturais (Bott, 1976:16). Para Ulf Hannerz (1983), a progressiva ênfase no estudo de redes sociais deve-se ao próprio interesse da antropologia no estudo das sociedades complexas, onde a rede se apresenta como uma categoria de análise eficaz na pesquisa das relações sociais, inseridas em um conjunto cada vez mais diversificado em suas estruturas sociais.

a acolher também as oficinas promovidas pela prefeitura. No dia da primeira aula de fotografia uma chuva forte inundou o pequeno galpão – o que tornaria a ocorrer diversas vezes, especialmente no período das cheias, na sequência de 2 ou 3 meses -, o que levou provisoriamente o nosso encontro para o centro da *terreira*.

Nesse dia estavam presentes Bia, sua mãe Leoni, Micheline, Victoria, Guilherme e Gabriel. Como atividade inicial, havia solicitado que cada um trouxesse alguma fotografia para mostrar, qualquer imagem que gostassem. Minha intenção era compreender o tipo de imagem que, para aquele grupo ali reunido, valeria a pena fotografar. Bia levava uma pilha grande de fotografias de seu *casamento afro*, que havia sido realizado no ano anterior no CTG da Ilha. Guilherme e Gabriel mostraram duas fotografias de seu pai ainda pequeno, uma em frente à escola Mabilde e outra em frente à casa de palafita em que morava na Mauá, e ainda uma de sua mãe na praia. Micheline e Victoria não levaram foto alguma.

Leoni também não trazia nenhuma fotografia em mãos. Mas trouxe uma imagem em suas lembranças, uma imagem que, naquele momento, lhe fazia falta. Para Leoni, a fotografia era a única forma através da qual podia guardar uma imagem de sua mãe, que havia falecido aos 24 anos de tuberculose, quando Leoni era ainda criança. A pequena imagem em preto e branco estava perdida em meio a outras fotografias, papéis e objetos diversos em sua casa. Para Leoni, que pouco conhecera sua mãe, aquela fotografia continha sua filiação materna. Ela tinha a expectativa de, através das novas tecnologias fotográficas, conseguir aumentar e olhar melhor aquela imagem pequena e já gasta pelo tempo. Esta fotografia foi motivo de muitos comentários e conversas com Leoni durante o trabalho de campo. Desde a primeira aula de fotografia, que marcou os nossos contatos iniciais, até nossa despedida, Leoni falava com frequência nesta fotografia, perdida entre as caixas na desarrumação de sua casa.

Dona Leoni foi uma das minhas principais interlocutoras na pesquisa. Sua fala na ocasião da minha primeira ida à Ilha, em que ela relembrou o preconceito e o racismo vividos com um misto de dignidade e rancor, ecoou por semanas em meus pensamentos. Leoni participou das primeiras oficinas, mas com o tempo aparecia nas aulas apenas em intervenções pontuais, para levar o cafezinho e saber se tudo corria bem. Nossos encontros passaram a acontecer com mais frequência em sua casa, na rua, nas festas e eventos ligados à religião. Sua casa, situada em frente à casa de Bia, era para mim um ponto de parada na Ilha. Era com ela que eu sentava para conversar antes e depois das oficinas, aos finais de semana, e sempre que ela tinha *um tempinho*.

Leoni, ou Lia, como é chamada pelas filhas, trabalhava na casa de um homem de meia idade, fazendo o almoço e arrumando a cozinha. Saía pela manhã em direção ao centro da cidade, e retornava à Ilha por volta das 15 horas, diariamente, percorrendo de ônibus o caminho de águas, pontes e ilhas que liga a Pintada ao centro de Porto Alegre. O restante do tempo era dedicado às intensas atividades relacionadas à *terreira* e à escola de samba, e ao cotidiano compartilhado por vizinhos, família de sangue e de santo, e também por terreiras e grupos de mulheres em outras localidades da cidade e fora dela. Era comum Dona Leoni passar noites em claro cozinhando para festas e rituais na *terreira*, embora reclamasse com frequência da quantidade de afazeres, se dizendo cansada. Filha de Oxóssi, Exu Tranca Rua, Mãe Maria e outras *passagens* que a Umbanda lhe proporcionava, Leoni reunia filhos, netos, bisnetos e toda a família de santo em torno de sua personalidade forte e explosiva, conhecedora de uma tradição religiosa e dos tempos antigos da ilha.

Logo em nossos primeiros encontros, meu interesse por fotografias da Ilha era explícito. Leoni costumava mencionar que tinha muitas fotos, guardadas em alguma caixa perdida na bagunça de um quartinho em sua casa que abrigava também os tambores da escola de samba e as fantasias do carnaval. Nas vezes em que eu ia até sua casa, ou em encontros mais rápidos, pela rua, ela me dizia que estava procurando as fotografias antigas que possuía. Embora meu interesse não se centrasse apenas em imagens “antigas”, que mostravam uma história em preto e branco *de como a Ilha era antes*, eram essas as imagens que Leoni estava em busca. Fotografias de seu casamento, de sua mãe, de suas crianças pequenas, da época em que seu pai trabalhava no Estaleiro, das casinhas antigas que existiam na ilha. Dez meses decorridos do início do trabalho de campo, Dona Leoni me mostrou algumas imagens que havia selecionado de seu acervo fotográfico. A essa altura da pesquisa, já a havia entrevistado e também retornado mais de uma vez fotografias as quais havia produzido em festas e homenagens na *terreira* e fora dela. Marcamos um dia para que eu fosse à ilha especialmente para ver as fotos. Chegando lá, Leoni lamentou ainda não ter encontrado a fotografia de sua mãe.

Neste dia, sentei em uma das cadeiras dispostas no quintal, local de costume para as conversas, e começamos a olhar as fotografias que ela havia selecionado. Leoni falava apressadamente, alternando conversas com sua nora e comigo. As palavras saíam de sua boca com uma entonação forte e rápida, cortando o ar como uma lança.

Eram 11 fotografias em preto e branco, e duas coloridas que, segundo ela, haviam parado ali por engano. O seu casamento estava retratado em três delas, outras três mostravam os três filhos ainda pequenos, duas retratavam seu pai em momentos de lazer com os amigos, uma mostrava Leoni jovem com um primo mais moço que a olhava com malícia e admiração, outra mostrava seus filhos com a madrasta “boa” que teve, e por fim, uma fotografia da *terreira* de Dona Tereza, onde ela foi iniciada na Umbanda. As imagens coloridas retratavam sua experiência na religião em dois momentos distintos: em uma delas, Leoni e uma amiga levam oferendas para Xangô em uma cachoeira nos arredores da cidade, em outra, uma Procissão de Ogum realizada na ilha. O vento insistia em tirar as fotografias de nossas mãos e do nosso colo. Entramos na sua casa, mas a janela aberta para a entrada de luz também deixava passar a corrente de ar. Segurávamos as fotografias enquanto Leoni tecia poucos comentários. Falou com tristeza de um dos seus filhos que ali aparecia criança ao lado de Bia e Rosi, mas que falecera aos 21 anos de idade.

Durante os doze meses de trabalho de campo, tive aproximadamente três encontros com Dona Leoni em que pudemos conversar mais longamente sobre sua trajetória. Um deles consistiu em uma entrevista gravada e outros dois em conversas informais nas quais ela me mostrou seu acervo fotográfico. Além destes encontros, partilhávamos de muitos momentos informais, nas conversas nas ruas junto a outros moradores e nos preparativos e nas festas da *terreira*.

Pouco a pouco fui conhecendo as fotografias do acervo particular de Leoni. Inicialmente, foram estas fotografias inseridas em um envelope. Semanas depois, em um encontro com Leoni e sua filha Rosi, ela trouxe uma caixa contendo um número bem maior de fotografias. Imagens mais recentes de festas de família, dos carnavais na ilha, das festas na *terreira*, de amigos e patroas, animaram a conversa de uma tarde no quintal de sua casa. Em um terceiro momento, já ao final da pesquisa de campo, fui visitá-la e ela novamente abriu seu acervo para que eu pudesse reproduzir algumas de suas imagens.

O longo tempo necessário para que Leoni encontrasse suas fotografias, repousando sobre elas o seu pensamento nas reflexões de sua trajetória biográfica, mostravam esse “trabalho da memória” (Bosi, 1998) que “pensa o tempo” (Bachelard, 1994) por meio de uma série de decisões experimentadas, as quais distinguem os “tempos utilizados e tempos recusados, tempos ineficazes e tempos coerentes”, organizados em uma duração (Bachelard, 1994: 39).

Sua condição de “narradora”, provocada pela presença de um grupo de pessoas dispostas a escutar suas memórias e investigar “a história do negro na Ilha da Pintada”, implicava em um mergulho nos tempos difíceis nos quais havia chegado na Ilha da Pintada, há mais de 50 anos. As fotografias eram um “ponto de partida” para uma “viagem” permeada por sentimentos e emoções, em que a memória era convidada a se colocar (Lins de Barros, 1989). Entrelaçando sua narrativa com as fotografias de seu acervo particular, proponho narrar as memórias da chegada de Leoni na ilha e os primeiros e sofridos tempos, os quais constituem o esteio para o desenrolar de um conjunto de práticas e narrativas que amparam a memória desta família negra na Ilha da Pintada.



Imagem 17

Leoni: Aqui, quando a gente chegou, tudo pequenininho...a ilha... reduzida.

*Aí meu pai trabalhava no Estaleiro. Namorei um rapaz, de Charqueadas...
Resumo: o cara sai do serviço lá meu pai arruma serviço pra ele aqui...hum,
hum...nadei, nadei e morri na costa, como dizem. Daí casei, em 60 me casei, e fui
ficando, ficando, ficando...*

[...]

*Eu não consegui estudar, porque eu não tinha muita paciência pra aquele negócio
de nego, de anu, de macaco, de urubu...que era o que chamavam nós, né. E o
divertimento não, não tinha, pra mim não tinha. Que eu não ia. Não ia a nada.*

[...]

*Aqui era uma escola bem pequenininha, de madeira, não é porque era
pequenininha, era a que tinha, e lá pra cima também. Eu conseguia fazer, iniciar
um curso de corte e costura, bah, mas era um briguedo, né....a professora muito
boa, existe até hoje. Não era preconceituosa. Mas...era aquilo, até chegar lá era...
quanta incomodação!*



Imagens 18, 19 e 20

Ainda criança, Leoni chegou à Ilha da Pintada nos anos 50, acompanhada de seu pai, admitido para trabalhar no Estaleiro Mabilde. Depois de passar a infância na cidade de Charqueadas, crescendo em meio a parentes e amigos, Leoni conheceu, na ilha, uma marca de seu corpo que nunca mais esqueceria. Na Ilha da Pintada, à época um território predominantemente habitado por descendentes de europeus, os negros recém-chegados reuniam olhares de espanto. Nas lembranças de um passeio na praça com seu namorado, um rapaz negro vindo de Charqueadas, podia escutar as pessoas chamando umas às outras nas casas para *ver os corvos de mãos dadas*. Corvo, anu, macaco, urubu.

Atribuir a um corpo humano as metáforas de certos animais mostra a conformação de um “estigma” (Goffman, 1982) no enquadramento de características não previstas neste encontro com a diferença do Outro⁷. As comparações animais que eram acionadas pelos habitantes da ilha no enfrentamento da diferença, recorriam a metáforas que criavam estereótipos a partir de características e hábitos de tais animais. O anu, por exemplo, é um pássaro preto que se caracteriza por viver sempre em bandos, ocupando territórios coletivos durante todo o ano. A escolha de tais animais, portanto, não falava apenas de uma negatividade atribuída às suas características quando associadas à condição humana, mas denunciava reações diante de fatos presentes, como a chegada destes migrantes negros na ilha. Tais comparações não eram novidade, mas refletiam uma longa história de estigmatizações do indivíduo negro na sociedade brasileira e gaúcha⁸.

⁷ Segundo Erving Goffman, a atribuição do estigma acaba por construir uma teoria, uma ideologia capaz de “explicar a sua inferioridade e dar conta do perigo que ela representa, racionalizando algumas vezes uma animosidade baseada em outras diferenças, tais como a classe social” (Goffman, 1982:15).

⁸ Augusto Meyer, em “Cancioneiro Gaúcho”, assim descreve o pássaro na poesia “O Anu”: 1/O anu é pássaro preto/Passarinho de verão/Quando canta à meia-noite/Ó que dor no coração. 2/ E se tu, anu, soubesses/Quanto custa um bem-querer/Ó pássaro, não cantarias Às horas do amanhecer. 3/O anu é pássaro preto/Pássaro do bico rombudo/Foi praga que Deus deixou/Todo negro ser beijudo (Meyer, 1959)

A rua era o principal espaço desses confrontos: palco da visibilidade e do achaque públicos. A jovem Leoni evitava sair às ruas. Para contornar o *fatalório* na Ilha da Pintada, casou-se em casa e não frequentou a escola. Toda a trajetória de Leoni é fortemente marcada por estas lembranças da juventude. As cenas do preconceito e racismo que viveu voltavam à tona com frequência em nossos encontros. Embora ela usasse um tom jocoso para falar desta época, eu percebia o caráter marcante dessa experiência em sua biografia e na valorização de uma identidade negra que era transmitida a seus filhos. As imagens narradas mostravam a força de uma cisão entre os moradores antigos, ilhéus, brancos e pescadores, e os moradores novos, os negros, os *lombo sujo*, como eram chamados pelas crianças da ilha os trabalhadores oriundos das carvoarias de cidades como Triunfo, Charqueadas e São Jerônimo. Diferenças de raça, etnia, trabalho, tradições.

O casamento de Leoni com o primeiro marido, quando ela era ainda muito jovem, volta às suas lembranças principalmente para contar as situações de racismo por ela vividas na Ilha. Vemos nas fotografias de seu primeiro casamento, Leoni em um vestido branco esvoaçante, próximo ao Estaleiro Mabilde, onde passou a morar com o marido. Os muitos convidados e o clima festivo das fotografias mostravam a vinda de uma rede de parentesco e amizade da cidade de Charqueadas. As fotografias haviam sido feitas por uma moça que trabalhava em uma loja na Ilha da Pintada revelando filmes fotográficos. As imagens, pequenas e desfocadas, denunciavam o amadorismo da fotógrafa. Em uma das poucas fotografias que mostram os noivos em pose frontal, em frente ao bolo, a luz da janela por trás de seus corpos torna suas fisionomias escuras demais.

Leoni conta que depois da morte da mãe, foi criada *tomando tapa dum, tomando tapa doutro*, aguentando a ruindade das madrastas que seu pai arrumava. A figura mais importante de sua infância foi sua madrinha que a criou até se mudarem para a Ilha, retratada na fotografia acima à direita em seu casamento, sorridente e de pernas abertas, *num tempo em que não se tinha maldade*. Quando Leoni tinha dez anos, seu pai casou com uma mulher que veio a acompanhá-lo até falecer. Eles viveram durante muitos anos na Ilha, mas com a chegada da velhice se mudaram para Pelotas, onde morava uma filha da madrasta de Leoni, e a vida era mais fácil sem as inundações do rio. No retrato abaixo, a madrasta “boa” de Leoni com seus dois filhos mais velhos, Bia e Belmiro, em frente a uma embarcação próxima ao Estaleiro Mabilde.



Imagem 21

No período em que chegou na Ilha, Leoni conta que vieram muitos moradores de Charqueadas. Jurema era uma de suas amigas que veio com o pai, que passou a trabalhar no Estaleiro Mabilde. Juntas, cresceram nesta ilha que ainda era *pequeneninha*, e formaram uma rede de sociabilidade negra que ia crescendo ano após ano, com a chegada de parentes na Ilha da Pintada, os quais iam encontrando uma malha segura que acolhia a chegada de outros migrantes⁹.

Leoni: *O único negro que tinha aqui na Ilha era eu, a Jurema, e as duas guria que era lá da casa dum advogado. [...] nós era muito amigas. No fim elas até casaram com uns parente meu. Era a Marlene, que tinha o apelido de Biju, e a falecida Maria. Então a gente se dava... e aí, a que dava aula pra gente de corte e costura era casada com um irmão da patroa dela. Lá eu me dei bem, graças a Deus, só não consegui terminar o curso porque seeeempre [...] adoecia um e quem tinha que vir cuidar era eu. Aí terminei, parei de estudar.*

[Elas] moravam na casa desse doutor que era o doutor Romeu, e a dona Valtrudes. [...]. Eram empregadas da casa, né, não eram filhas. Empregadas. Só que elas, eles tratavam bem, que elas sempre andavam bem arrumadinhas e tudo...e aí depois que eu vim pra cá...a gente pegou amizade por intermédio dessa... eu solteira e elas também, por intermédio do corte e costura...aí elas desciam, vinham pra cá pra baixo no domingo...aí depois já veio uns primo meu de Canguçu...aquilo que a Jurema tava falando aquele dia, a gente se reunia no domingo, e aí dançava. Cinco guria e quatro rapazes.

F: *Aonde se reuniam?*

Leoni: *Na casa da minha mãe, na casa da Jurema, a minha tia, tinha uma tia que morava aqui... depooooois veio essa minha tia, mas aí já era nega véia, se casou com um senhor...aí a gente dançava ali na casa dela. Depoooois que veio vindo, aí veio uma filha dela, aí veio um filho da minha madrasta...daí quando eles vieram o caminho já tava aberto, ninguém mais chamava mais ninguém de nego.*

Apesar de não ter frequentado a educação formal na Ilha da Pintada, Leoni buscou alternativas que proporcionassem uma formação técnica e também a inserção em redes de sociabilidade femininas. O fato de Leoni ter abandonado os estudos estava associado tanto a um conjunto de experiências vivenciadas como “estigma” que ela buscava evitar, como a um contexto mais amplo de constrangimentos na formação escolar de jovens negros. Se para Leoni, ir à escola exigiria a circulação diária no espaço das ruas e o enfrentamento de relações conflituosas que ela antevia estabelecer com as professoras e colegas brancos, informando sobre a dimensão cotidiana que dificultava a formação intelectual de jovens negros, também elucida um contexto de políticas públicas as quais elegiam a educação como uma nova bandeira científica e um campo de ação social, imbuído de uma devida dissimulação do debate sobre a raça, responsável por uma espécie de branqueamento moral e por uma busca pela reversão do quadro de “degeneração racial” que se julgava comprometer o futuro da nação¹⁰.

9 Larissa Lomnitz (1978), em estudo sobre os mecanismos de articulação entre os setores informal e formal nas “barriadas” na Cidade de México, esclarece a importância da constituição de redes como forma de inserção nos setores formais da economia urbana, proporcionando também aos migrantes uma malha segura que acolhe sua chegada na metrópole.

10 O livro de Jerry Dávila (2006) sobre o trabalho dos reformadores educacionais no Rio de Janeiro entre 1917 e 1945 indaga a partir de fotografias dos quadros educacionais de escolas sobre o desaparecimento dos professores de cor, desvendando um projeto deliberado de se forjar uma identidade para os educadores da cidade, os quais deveriam ser preferencialmente brancos e do sexo feminino. As fotografias de Augusto Malta analisadas pelo autor mostram um corpo considerável de professores afro-descendentes nas primeiras décadas do século XX, contrastando com a quase ausência de afro-descendentes ao final das décadas de 1930 e 1940. Nesta política ideológica que associava a branquitude às virtudes da modernidade triunfante, os alunos negros reunidos em classes

Maria e Biju usufruíam de um status diferenciado na Ilha. Embora negras, eram empregadas de uma família bastante conceituada, de advogados, e por isso não eram alvo de muita *invocação*. Eram consideradas *da casa*, mas eram empregadas. Tiveram acesso à escola e seus aniversários eram comemorados com pequenas festas na casa da família dos patrões, para as quais Leoni e Jurema eram convidadas. Com o tempo, Maria e Biju começaram a frequentar as terreiras situadas nas proximidades do Mabilde, embora não o fizessem assiduamente, porque nem sempre os patrões autorizavam sua saída.

Leoni mostra que a circulação entre o Mabilde e a área mais urbanizada da ilha era facilitada por uma rede de sociabilidade negra, que depois vem a se tornar uma rede de parentesco e compadrio. Leoni conta que elas acabaram se tornando parentes: Maria casou-se com um cunhado de Leoni, e um dos filhos de Biju teve um filho com a filha mais nova de Leoni, Rosi. As pessoas que Dona Leoni mencionava como *os único negro que tinha aqui na Ilha* inseriam-se em um recorte geracional de afinidade, convívio e sociabilidade, como ela deixa mais claro em outras conversas.

A memória vai se abrindo, diz Leoni. No decorrer da entrevista, Leoni mostrava que a presença do negro na Ilha da Pintada era mais intensa do que se imaginava. João Guarda, Dona Nair, Eduardo, Dona Quita são alguns dos nomes que Leoni rememora durante nossas conversas, como negros moradores antigos, os quais já habitavam a Ilha quando ela chegou.

Navegando em imagens de historiadores e cronistas, vemos que o recorte temporal narrado por Dona Leoni traz nas “dobras” um tempo anterior de intensa sociabilidade negra na ilha. A denominação de outras ilhas do Arquipélago e o relato de antigos moradores dá indícios de que o território do Delta fosse refúgio dos escravos fugitivos. A Ilha das Flores, por exemplo, era chamada Ilha da Maria Monjolla, em referência a uma nação africana, e posteriormente Ilha do Quilombo, em meados e fins do século XIX. A Ilha da Maria Conga é até hoje assim chamada, em referência ao nome de uma mulata muito bonita e estimada que lá residia (Porto Alegre, 1995). O fato de o primeiro ciclo de produção econômica das charqueadas no Rio Grande do Sul ter se desenvolvido às margens dos rios São Gonçalo (município de Pelotas) e Jacuí (municípios de São Jerônimo e Charqueadas) facilitou a circulação da população escravizada pelos caminhos de água que levavam ao Delta. O transporte fluvial das mercadorias era realizado principalmente por homens escravizados, “negros remadores de gôndolas do rio Jacuí”, imagens trazidas por viajantes como Arsène Isabelle, em 1833. O registro histórico mais importante referente à presença de negros no Arquipélago é o registro da compra de terras na Ilha do Quilombo pela escrava forra Mariana Maria, em 1810, um fato excepcional para a sociedade escravocrata da época. Outro registro datado de 1844 é o anúncio publicado em jornal referente à fuga de José Marques da Silva Jr., o qual foi visto “andando pelas ilhas tocando viola em fandangos”. Estima-se que tais fandangos eram compostos por outros escravos fugitivos, que já habitariam as ilhas (Porto Alegre, 1995).



Imagem 22

Em outros tempos, a rota segue os caminhos do rio. Em meados do século XX os negros que antes cumpriam um trabalho escravo nas charqueadas, agora enfrentavam o pesado trabalho nas carvoarias e estaleiros. Cem anos depois da fuga destes homens e mulheres escravizados, Dona Leoni chega a Ilha da Pintada navegando pelas águas do Delta:

Leoni: Eu me mudei pra cá dia 24 de agosto de 1956. Era o dia do aniversário do meu pai, a gente veio em duas família. A gente vinha, eles botavam as mudança da gente numa chata, chata que eles dizem, naquele tempo era o que carregava o carvão, né. Então eles colocavam as mudanças da gente e depois um braço a vapor puxava. Me lembro que a gente viajou a noooooite toda.

Situada às margens do rio Jacuí, a cidade de Charqueadas se tornava, em meados da década de 50, o novo polo carbonífero da região. A pesquisa da antropóloga Cornelia Eckert (1985) sobre as condições de vida dos mineiros de carvão em Charqueadas mostra que o município de Arroio dos Ratos, que concentrava a exploração de carvão no Rio Grande do Sul desde o final do século XIX, sofreu um declínio na década de 50 devido à concorrência de outras fontes de energia e ao decréscimo na produção, gerando um ciclo de desarticulação da comunidade mineira e a conseqüente emigração desta mão de obra para a capital e seus arredores. Anos depois, foi inaugurado um poço de extração em Charqueadas, transformando a cidade em um porto escoador da produção carbonífera (Eckert, 1985: 156-157).

Os estudos do Centro de Pesquisa Histórica da Prefeitura de Porto Alegre (1995) sugerem que a intensificação da presença do negro na Ilha da Pintada data do século XX, e está principalmente relacionada aos processos migratórios de trabalhadores oriundos de cidades próximas. Isso porque além da tradição pesqueira, a ilha abriga um importante estaleiro, que atraía operários da região da bacia carbonífera do Estado. O Estaleiro Mabilde já era um dos maiores do sul do Brasil quando instalou-se na ilha, em 1914. A empresa construiu casas para seus trabalhadores, escola para seus filhos e armazéns de “secos e molhados” para atender ao seu abastecimento. A partir de 1943, quando o controle da administração do Estaleiro passou para o Consórcio Administrativo das Empresas de Mineração (CADEM)¹¹, acontece uma nova movimentação na chegada de operários na ilha em razão da vinda de um número expressivo de trabalhadores negros vindos da região carbonífera do Estado (Porto Alegre, 1995), de municípios como Arroio dos Ratos e Charqueadas¹². Leoni lembra que em Charqueadas a maioria dos homens trabalhava no estaleiro ou em minas de carvão.

Leoni: Tinha estaleiro. Tinha mina de carvão, né. E tinha estaleiro. E aí esse estaleiro...não sei se abriu falência o que foi que houve, sei que virou, mexeu, a gente veio parar aqui. Nesse aqui. Que era o Estaleiro Mabilde.

11 Consórcio decorrente da união de duas companhias de extração: a Companhia São Jerônimo e a Companhia Carbonífera Rio-Grandense, em 1936.

12 Cornelia Eckert (1985) mostra que o trabalho nas minas era predominantemente realizado por uma mão de obra estrangeira, mineiros imigrantes europeus, os quais enfrentavam as difíceis condições de um trabalho bruto e arriscado. O negro ingressaria neste trabalho na chamada “época de ouro” da exploração carbonífera, durante a II Guerra Mundial. Na fala de um ex-vereador local, reproduzida pela autora, este afirma que o pêlo duro, o gaúcho e o negro participariam de uma terceira etapa de formação da “brava raça mineira”, complementando o contingente de trabalhadores descendentes de ingleses, espanhóis, poloneses, austríacos, russos, alemães e italianos (Eckert, 1985: 143).

A antropóloga Susana Araújo (1998), em sua pesquisa etnográfica sobre bruxas e bruxarias na Ilha da Pintada, descreve que estes trabalhadores negros, vindos da região carbonífera, sempre tiveram uma aceitação “parcial” entre os moradores mais antigos. Segundo a autora, que era também moradora da ilha, a chegada desses trabalhadores causou muitos comentários na época entre os ilhéus, predominando até hoje a narrativa de que não existia negros na Pintada, com exceção do Mabilde, que era considerado pelos ilhéus uma espécie de bairro à parte.

Este estigma conferido aos moradores negros que passavam a habitar o Mabilde explica as boas relações tecidas entre estes moradores e as famílias que já habitavam a Mauá, situada no entorno do estaleiro. À época da chegada de Leoni na ilha, a Mauá tinha poucos moradores e sua área alagadiça era usada para a criação de vacas. Entre estes moradores mais distantes do núcleo urbanizado da ilha, Leoni fez amizades com famílias brancas e disse sentir o preconceito de cor *muito discretamente*. Ao contar um episódio na festa de seu casamento, Leoni mostra que nas relações entre brancos e negros nas proximidades do estaleiro, o preconceito era suavizado, embora não estivesse ausente:

Leoni: Preconceito era cá pra cima. Ali não, porque no meu casamento mesmo a dona Lolinha foi, já é morta... Ajudou bastante no casamento, só que na hora da festa ela deu uma rateada, né: ah, hoje os branco vão ter que dançar junto com os negro! Tu vê, rateação, né...

Foram os jovens alunos das oficinas que ao desenharem um mapa da Ilha primeiro chamaram atenção para a separação entre “duas ilhas” simbolicamente traçadas: a parte *de cima*, onde predominam as habitações de classe média e também um pequeno centro em torno da Colônia de Pescadores Z-5, e a parte *de baixo*, conhecida também por Mabilde, menos urbanizada e caracterizada por uma população de classe baixa, onde esses jovens residiam. No decorrer da pesquisa, essa divisão foi se revelando uma categoria êmica usada não apenas pelos jovens, mas por moradores em geral para separar e ligar estes dois territórios na ilha. Tal designação, como já sinalizou o antropólogo Roberto DaMatta (1997), pouco tem a ver com altitudes topograficamente assinaladas, mas revelam categorias que distinguem regiões sociais convencionais e locais, onde o “baixo” frequentemente designa regiões pobres e periféricas. A parte *de baixo*, associada aos brejos, às regiões alagadiças e aos locais liminares, “onde a presença conjunta da terra e da água marca um espaço físico confuso e necessariamente ambíguo” (DaMatta, 1997:45), corrobora à estigmatização destes moradores instalados em uma “região moral” investida de um código moral divergente (Park, 1987), ainda que, de um ponto de vista geográfico, tanto a parte *de cima*, quanto a parte *de baixo* fossem ambientes alagadiços e suscetíveis às inundações.

Esta divisão apontada pelos jovens também pode ser compreendida à luz da pesquisa de Norbert Elias e John Scotson (2000) como uma relação entre “estabelecidos e outsiders”, embora no caso da ilha, a correspondência entre superioridade e antiguidade dos moradores seja investida de outras variáveis como classe social, profissão, e principalmente o que os autores chamam de “ascendência étnica, cor ou raça” (Elias e Scotson, 2000:21). A abordagem de Elias e Scotson nos ajuda a entender o *preconceito* relatado por Dona Leoni como um elemento integrante de uma configuração, que nesse caso, reúne questões de classe social, ascendência étnica, valores morais e religiosos e a própria antiguidade de moradia no local¹³.

13 Para Elias, a oposição que caracteriza um conflito entre estabelecidos e outsiders pode assumir diferentes rótulos.

Justamente por ser a Ilha um “lugar de reconhecimento”¹⁴, as pessoas são identificadas por sua localização em uma rede de relações, como o “sobrinho do fulano”, “irmão do sicrano”, “mulher do beltrano”, mas também por estereótipos que refletem condições de classe e pertencas étnicas e religiosas, onde se pode ser *nego*, *anu*, *batuqueiro*, *beata*, *maconheiro* ou *crente*. Neste contexto, a presença dos moradores negros na parte *de baixo* e a expressão de suas tradições religiosas reforçavam uma aceitação parcial por parte dos moradores da parte *de cima*, ligados predominantemente a uma tradição religiosa católica.

Tais diferenças, como aponta o antropólogo Gilberto Velho, são simultaneamente constitutivas da base da vida social e fonte permanente de tensão e conflito desencadeados no processo de negociação da realidade em um sistema de interações sociais sempre heterogêneos (Velho, 2008). Trata-se de uma perspectiva antropológica sem dúvida tributária à extensa obra de Georg Simmel sobre as formas da vida social no mundo contemporâneo, em que o autor traz importantes reflexões sobre a natureza do conflito como constitutivo das relações sociais, na medida em que compreende a sociedade como resultado de interações positivas e negativas, onde tanto a unidade como a discordância são formas de sociação¹⁵.

Nesta perspectiva, o conflito conduz a uma forma de coesão social na qual o laço social é reafirmado e a construção de uma memória diante do conflito conduz tanto ao reforço nos sentimentos de pertencimento à ilha quanto na construção de fronteiras sócio-culturais. A memória traumática narrada por Dona Leoni e a tensão permanente relatada por estes habitantes entre os moradores da parte *de cima* e da parte *de baixo* da ilha, inscrevem neste território um jogo conflitual permeado de adesões e evitações a diferentes grupos e espaços na Ilha da Pintada, ora flexíveis, ora determinantes na construção de identidades específicas. Assim como as práticas e interações destes moradores tinham que ser cotidianamente administradas na manutenção dos laços sociais, também o espaço da memória era habitado de lembranças revisitadas e negociadas no âmbito da diferença.

3.3 A ILHA VISTA DE BAIXO: TRADIÇÕES EM CONFLITO

As referências a uma certa tensão entre os moradores do Mabilde - mais especificamente a rede social de Bia - e os moradores da parte *de cima* da Ilha eram presentes em quase todos os momentos em que estive em campo. Isso ficava particularmente claro na relação dos moradores *de baixo* com a sede da Colônia de Pescadores Z-5, um dos espaços mais emblemáticos da Ilha da Pintada. Todos os domingos, a Colônia de Pescadores Z-5 abria suas portas e oferecia o tradicional peixe na taquara aos visitantes que saíam do centro da cidade, seja de carro, seja nos passeios de barco com saída da Usina do Gasômetro, configurando o principal foco turístico da ilha. O espaço, além de abrigar uma pequena loja de artesanato do grupo de artesãs da Pintada e receber visitantes, é destinado a festas e eventos locais. Durante o período das oficinas, pensamos em utilizar o espaço para as aulas, como forma de

Segundo afirma o autor, “quando os migrantes têm a cor da pele e outras características físicas hereditárias diferentes das dos moradores mais antigos, os problemas criados por suas formações habitacionais e por seu relacionamento com os habitantes dos bairros mais antigos costumam ser discutidos sob o rótulo de “problemas raciais” (2000:174).

14 Pierre Mayol (1996), indo de encontro às reflexões de Michel de Certeau, entende o bairro como um espaço público privatizado, qualificado, um lugar que é taticamente “possuído” pelos seus moradores.

15 Segundo o autor, “assim como o universo precisa de ‘amor e ódio’, isto é, de forças de atração e de forças de repulsão, para que tenha uma forma qualquer, assim também a sociedade, para alcançar determinada configuração, precisa de quantidades proporcionais de harmonia e desarmonia, de associação e competição, de tendências favoráveis e desfavoráveis” (Simmel, 1983:124).

ampliar o número de alunos e contemplar moradores da parte *de cima*, mas fomos desestimulados por relatos que exaltavam as dificuldades em se conseguir um espaço no local. De modo geral, a rede familiar e religiosa de Bia se referia ao espaço como um local que não lhe era próprio, que não fazia parte de seus itinerários e cujos frequentadores não participavam de suas redes sociais.

Entretanto, não seria correto falar em uma fronteira concreta que separa os moradores da parte *de baixo* e *de cima*, na medida em que não se trata de um conjunto de locais interditos na Ilha, mas de pessoas em ação, as quais não apenas produzem fronteiras e experiências, mas são elas próprias fronteiras (Munn, 2003). As fronteiras são determinadas por espaços e sujeitos associados a tradições diversas, os quais criam distinções espaciais nas quais o acesso e a interdição são acionados de acordo com critérios variáveis.

Em diversas idas a ilha, pude acompanhar a movimentação de Leoni, Bia, Rosi e de alguns jovens que se preparavam para festas na Z-5. Anualmente, o espaço sedia uma festa dedicada apenas às mulheres da ilha. São festas à fantasia que tematizam “culturas”, como ocorreu em 2009 em que a festa era “indiana”, fazendo eco a uma novela cuja trama acontecia na Índia e que tornou esse país e seus costumes popularmente conhecidos no Brasil. Por ser mulher e nutrir laços com moradoras da ilha, fui convidada a participar da festa, enquanto Rosi falava animadamente da roupa que usaria e dos vestidos que havia produzido para edições anteriores. Micheline, aluna da oficina de fotografia, também já havia desfilado na Z-5 em um concurso que elegia a mais bela garota da ilha.

As experiências de adesão e evitação a determinados locais e práticas são ancoradas na memória de uma rede social e familiar, na qual as imagens rememoradas aderem às narrativas de preconceito e cisão na Ilha. No dia em que estive com Rosi e Leoni observando fotografias de seu acervo, em mais de um momento a Colônia de Pescadores Z-5 surgia nos comentários como um espaço dificilmente permeável, representativo de uma tradição da qual a família de Leoni não se reconhecia, e portanto, encontrava-se excluída. Rosi encontrou uma imagem que retratava um desfile de fantasias na Z-5, no qual a filha de Bia havia participado:

Rosi: *Isso aqui era um desfile no Z-5, de originalidade de fantasias, e a Bia montou essa fantasia pra Aretusa, que tinha o nome de “Tributo ao Mar”. Toda de pérolas, com concha... e aqui é ela desfilando a Aretusa tinha aqui provavelmente uns 10 anos.*

Leoni: *E a Aretusa não ganhou prêmio nenhum, primeiro lugar tirou um guri que o pai tinha que andar com ele no colo, vestido da estátua do Laçador...*

Rosi: *Com o guri no colo! Ah, fala sério! Ai a gente foi se desgostando dessas coisas, assim, sabe... é, porque no fim a gente fazia as coisas, e ia pra concursos, e...*

Leoni: *Mas é, aquela coisa, tinha um pouquinho de discriminação, agora não...*

A Yemanjá negra, simbolizando a força das águas, a fertilidade, a tradição africana. O Laçador na figura de um menino, imagem vir-a-ser do gaúcho idealizado. Quem ganharia esse concurso? Anos mais tarde, Aretusa seria a modelo principal do catálogo do grupo de artesanato Artescamas, sediado na Colônia de Pescadores Z-5, que produz jóias a partir das escamas dos peixes da região.

Outra fotografia, que retratava Belmiro e Bia dançando em uma festa na escola vestidos de “gaúcho” e “prenda” entre os colegas que não faziam uso de tal vestimenta, também provocou o comentário irônico de Rosi:



Imagem 23

Rosi: *Ih, aqui a minha irmã, com meu falecido irmão, falecido Belmiro e aqui é a Bia, dançando “oi bota aqui oi bota ali o seu pezinho...”. E a Lia se prestava! [risos]*

Leoni: *Ah, não, a gente sempre teve isso, e acho que é por isso que a Bia assim, e se eu não tinha as coisa direito eu enjambrava pras criança, eu ajeitava, eu sempre incentivei assim...*

F: *E participavam das festas...*

Leoni: *Participava, apesar de chamarem de macaco, de anu, ai que eu tenho uma raiva, [risos], mas eu vou!*

Ambos os diálogos nos mostram as fronteiras que conectam e separam estas distintas tradições. Se na época em que os filhos de Leoni eram pequenos, as expressões de uma cultura negra como a Umbanda tinham que ser praticadas às escondidas, era nos espaços públicos e institucionais de aprendizado, como a escola que se aprendia a “ser gaúcho”¹⁶. A fotografia nos mostra que fora do espaço doméstico, Leoni buscava integrar os filhos nesta cultura “gaúcha” e “pesqueira”, participando de diferentes espaços de sociabilidade na ilha. Caso bem diferente é o da geração seguinte, quando suas netas e netos ganham projeção justamente na valorização das expressões afro-brasileiras, como foi o caso de Aretusa. Ambos os diálogos nos mostram a tensão entre dois “conjuntos imaginários”, prenhes de símbolos, lendas e mitos (Durand, 1998b), em que um se institucionaliza, tornando-se oficial e sendo ensinado nas escolas, e o outro permanece escondido, às margens, “selvagem”. A marginalidade, entretanto, não existe em essência, nem é uma condição definitiva. Nas palavras de Gilbert Durand (1998b), o marginalizado se potencializa no lugar das margens, enquanto a linguagem social institucionalizada em verdades perde sua pregnância simbólica. O excluído de ontem torna-se o dominante de hoje.

O relato de uma *volta por cima* foi a primeira narrativa que escutei de Bia, ao iniciar o trabalho na ilha. Em um momento formal, em que estavam presentes moradores da ilha, o grupo de oficinairos e funcionários da prefeitura para a apresentação do projeto, escutamos Dona Leoni falar do preconceito racial sofrido em sua chegada na ilha. Depois de ouvir a fala de sua mãe, Bia contou que *deu a volta nesse preconceito* mostrando aos brancos algo que eles não tinham: a dança. Na época em que o movimento Black Power¹⁷ ganhava espaço na cidade e o grupo norte-americano “Jackson 5” tocava nas rádios comerciais, Bia e seus amigos paravam na porta dos bailes na Z-5 e dançavam na rua, porque *os negrinhos lá de baixo não podiam entrar*. Os brancos paravam para olhar e queriam aprender: não sabiam mexer o corpo daquela maneira. A dança dos negros, que era praticada apenas na parte *de baixo* da ilha, na juventude de Leoni, volta como “potência” na geração de Bia.

Um episódio que ilustra bem a dinamização dessa potência foi a celebração do segundo casamento de Bia, há cerca de dois anos, no CTG local, situado na parte *de cima* da Ilha da Pintada. O casamento foi uma cerimônia *afro*, em que as roupas, a decoração e a condução do ritual foram pensados segundo um imaginário associado ao continente africano. Muito diferente do casamento de sua mãe Leoni, que pagou para um padre católico para que este realizasse a cerimônia em sua casa, como era comum na época, mantendo uma certa distância dos olhares e comentários. O primeiro casamento de Bia também foi realizado em casa, mas em uma cerimônia sem a presença de dirigentes católicos, recebendo a bênção de sua mãe de santo e de sua mãe de sangue. Rosi, por sua vez, celebrou sua terceira união em um *casamento de umbanda*, o qual tive a oportunidade de participar durante o trabalho de campo. Foi uma cerimônia pequena, realizada apenas para os *filhos da casa* na própria *terreira*, mas marcada pela presença de todos os elementos de distinção étnica praticados pelo grupo, como os orixás, o maculelê, os cantos

16 Nas escolas do Rio Grande do Sul é freqüente a temática das tradições gaúchas, seja no estudo curricular em disciplinas como história e literatura, seja nas atividades extra-classe. Diversas escolas da rede pública e particular possuem grupos de CTG (Centro de Tradições Gaúchas), iniciando os alunos nas vestimentas e danças que caracterizam a cultura gaúcha. Sobre o tema ler a pesquisa de OLIVEN (2006) e MACIEL, Maria Eunice. Tradição e tradicionalismo no Rio Grande do Sul. In: HUMANAS, Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre, Vol. 22, n. 1/2 (1999).

17 A partir da década de 1970, o sul do Brasil sentiu as influências de um movimento Black Power (Poder Negro) que se organizava em âmbito internacional, mas principalmente nos Estados Unidos. Em Porto Alegre, os freqüentes encontros de uma sociabilidade negra no centro da cidade e a criação de movimentos negros locais criaram uma nova ordem estética na cidade, consolidando o “estilo chamado Black Power e suas conseqüências sociais e políticas” (Bittencourt Jr, 1996; López, 2009).

e as danças, os tambores. Por contar apenas com poucos convidados, a maior parte deles integrantes da *terreira*, houve uma série de comentários por parte de pessoas que não haviam sido convidadas, e que se consideravam parte da família. Nesse sentido, um marcador religioso operava como uma divisão de águas entre os que são de dentro e de fora do grupo. Os casamentos destas três mulheres nos mostram formas diferenciadas, em contextos também diversos, nas quais os valores relacionados a uma negritude se tornam cada vez mais expostos na ilha, atuando inclusive como um fator de distinção. Poderíamos interpretar como “fronteiras étnicas” associadas a um conjunto de práticas e tradições (Barth, 1998), as quais mantêm uma distintividade do grupo ligada a certos marcadores étnicos, mas também permeáveis e inseridas na complexidade de relações e expressões identitárias que define fronteiras simbólicas no contexto das sociedades complexas (Velho, 2003; 2008).

A participação no CTG e nas comemorações e homenagens à imagem um tanto idealizada do gaúcho, fazia convergir símbolos cujas tradições eram cotidianamente negociadas nestas interações sociais na ilha. Se era possível vestir-se de prenda e receber o título de “1ª prenda adulta”, também se podia usar roupas de Umbanda e fazer apresentações públicas no palco do CTG, no jogo conflitual de memórias que fazem convergir uma tradição “afro-gaúcha”, como mostram as duas fotografias do acervo de Leoni, reproduzidas abaixo.



Imagens 24 e 25

A Escola de Samba Unidos do Pôr-do-Sol também marcava uma fronteira simbólica e distintiva da parte *de baixo* na Ilha da Pintada. O carnaval da Ilha era o evento mais esperado do ano e demandava um contínuo esforço por parte do grupo: os ensaios da bateria e as coreografias das alas, o cuidado com as fantasias e os instrumentos, a organização da vinda de pessoas de fora para participar do desfile. A bateria da escola era coordenada por Max, filho mais novo de Leoni, e era composta por uma série de jovens rapazes, os quais haviam formado também uma banda de músicas pop, cujo vocalista era noivo de Aretusa. Alguns deles eram também tamboreiros e filhos de santo na *terreira*. O carnaval da ilha, que acontecia depois do carnaval oficial de Porto Alegre, inseria-se

em um circuito de carnavais de bairro organizados pela prefeitura¹⁸, com a participação de diversos blocos comunitários, como Odomodê, União da Cohab Cavalhada, Turucutá, Tô no Ponto. São blocos pequenos que não integram o desfile do carnaval oficial de Porto Alegre, que ocorre em uma pista construída especialmente para esta festividade¹⁹. Tais blocos improvisam fantasias ou utilizam vestimentas luxuosas cedidas por outras escolas. É o caso da Escola de Samba Unidos do Pôr-do-Sol, cujas fantasias vinham de uma escola do Rio de Janeiro. As vestimentas volumosas e os grandes tambores preenchiam os espaços vazios da casa de Leoni: um dos quartos era destinado apenas para guardar as fantasias e instrumentos, e mesmo assim, esbarrávamos em tambores na cozinha e fantasias eram suspensas na área de serviço. Nos primeiros meses em que estive em campo, as fantasias eram guardadas embaixo da casa de Bia, presas à estrutura de madeira que sustentava as palafitas. Com a chegada das enchentes, que deixaram o pátio de Bia submerso por vários meses, as fantasias foram colocadas na casa de Leoni.

A Unidos do Pôr-do-Sol é uma dissidência da Escola de Samba União da Ilha, que atualmente está desmobilizada, não tendo participado do carnaval de bairro na Pintada. Leoni comenta que decidiram montar sua própria Escola de Samba porque não concordava com a forma na qual o grupo da União *levava* as coisas, referindo-se a uma administração duvidosa dos recursos. Mesmo assim, o carnaval dos tempos de outrora era lembrado com saudade por Rosi e Leoni ao me mostrarem suas fotografias.



Imagem 26

18 Era o setor da Descentralização da Cultura que se ocupava dos carnavais comunitários, os quais eram organizados por associações de bairro e contavam com o apoio técnico da prefeitura, que levava o caminhão de som e viabilizava o transporte dos grupos aos locais dos desfiles. Tive a oportunidade de participar de dois carnavais de bairro: na Zona Sul, este ano organizado pelo Ponto de Cultura Assunção, e na Ilha da Pintada, organizado pela Escola de Samba Unidos do Pôr do Sol.

19 O Complexo Cultural do Porto Seco foi inaugurado em 2004, em meio a uma polêmica sobre a retirada do carnaval das ruas do centro da cidade, onde aconteciam os desfiles até então. A idéia inicial era de construir o sambódromo no Parque Marinha do Brasil, situado nas proximidades do centro, mas diversas pessoas se mostraram contrárias a idéia, acionando a Justiça para impedir a construção. Assim, o sambódromo foi construído na Zona Norte da capital, em um local isolado e de difícil acesso.

Rosi: *Mas foi uma grande mudança de lá pra cá nossos carnaval, né? Mas eu gostava mais desse tempo aqui [bate na foto].*

Leoni: *Ah, o pessoal era mais unido, agora...ai meu deus do céu, eu não tenho mais saco!*

Rosi: *Olha que linda as baianas, ó. [...] Ai...o dia que o Carnaval foi de dia, ai que delícia...olha as baiana! Faceira as baiana!*



Imagem 27

Rosi: *Esse tema aqui eu lembro: “Do lixo ao luxo”, e eu trouxe um anjo no meio do lixo. As crianças, né, um gari, no caso ali um morador de rua, e nós tinha uma coreografia muito bonita, pode ver que ali tem um caminhão de lixo, e vinha uma ala com 40 pessoas com roupa de garis, foi o ano que a gente fez o samba Do lixo ao luxo, e a gente fez homenagem pros garis.*

Embora tivesse acompanhado toda a mobilização durante o ano de 2009 referente aos preparativos para o carnaval 2010, eu tinha pouca ideia sobre o que era exatamente este carnaval, quem organizava, quem participava, qual o público, em que parte da ilha acontecia, etc. Já no final de 2009 os ensaios das alas e da bateria eram mais frequentes: em alguns sábados as oficinas eram transferidas por conta de ensaios e apresentações da escola, em outros, os alunos saíam das oficinas diretamente para os ensaios.

O carnaval de 2010 da Ilha da Pintada estava inicialmente marcado para o dia 21 de fevereiro, mas fora transferido para o dia 07 de março por questões de agenda da prefeitura municipal. Na noite anterior, eu havia participado do carnaval da Zona Sul, na Avenida Coronel Massot, bairro Cristal. Eu aguardava com certa ansiedade a chegada da Unidos do Pôr-do-Sol, que assim como outras escolas pequenas da cidade, participaria do desfile. A certa altura da noite, um funcionário da prefeitura me comentou que havia problemas no transporte das escolas, e que era possível que algumas escolas não chegassem a tempo. No outro dia, na ilha, indaguei a Dona Leoni sobre a ausência da escola no carnaval da Zona Sul e ela comentou que os integrantes da Unidos haviam esperado até a meia noite o transporte que não apareceu.

No dia 07 de março, ao final da tarde, toda a extensão da rua Nossa Senhora da Boa Viagem, desde a Colônia de Pescadores Z-5 até o Estaleiro Mabilde, já estava fechada para o desfile. Nas ruas perpendiculares à praia, o movimento nos bares e ruas era intenso e se escutava ao longe a música dos blocos. Nesse dia, como era difícil obter informações precisas sobre o horário e local dos desfiles, me dirigi até a rua da praia, onde avistei o caminhão da SMC e a equipe da descentralização devidamente fardada com coletes. Havia bastante movimento na rua. Na concentração, estava o bloco Turucutá, o mesmo que havia se apresentado na noite anterior no Cristal, porém com menos integrantes. Encontrei ali Max, assistindo displicentemente a concentração dos outros blocos em cima de sua bicicleta. Quem o visse ali, não imaginaria que em pouco tempo ele estaria a frente da bateria da escola. Eu parecia mais ansiosa do que ele pela proximidade do desfile. Perguntei pelo pessoal e ele disse que estavam na terreira arrumando as fantasias. Fomos até lá.

A rua escura era iluminada pela luz que vinha do interior do terreiro, e do outro lado da rua, pela fraca luz da casa de Leoni. No pátio, as crianças vestidas de papai Noel faziam fila para passar o repelente. Naquela noite quente, depois da chuva, a ilha estava repleta de mosquitos. As baianas também se aprontavam no pátio. Leoni e Contrera estavam no salão da *terreira* vestindo as fantasias nos integrantes da escola. As fantasias ocupavam quase todo o espaço da *terreira*, empilhadas nos cantos e separadas por temas. Diziam que muitos haviam faltado, e que iriam sobrar fantasias. Contrera atribuiu a ausência de pessoas à chuva e ao mau tempo. De fato, as previsões para a noite de domingo apontavam para a entrada de um ciclone no litoral gaúcho. Já Lia falava com um certo pesar irônico sobre a falta de mobilização das pessoas, como algo que era esperado.

As alas foram se dirigindo em pequenos grupos para a concentração na rua Nossa Senhora da Boa Viagem. A Unidos do Pôr-do-Sol foi a última escola a desfilar, marcando o encerramento do carnaval na Ilha. Os “puxadores” eram Bia e seu genro, que ficavam a frente da bateria coordenada por Max. Os rapazes da bateria vestiam uma roupa que lembrava as vestes dos nobres europeus, com perucas brancas e grandiosos chapéus adornados com plumas. Aretusa era a rainha da bateria, na companhia de “Pingo”, um travesti conhecido de todos na Mauá, e outra menina. Rosi desfilava seu vestido branco como porta-estandarte. Victoria, Eliane, Micheline, e o grupo de meninas que dança o maculelê estavam na primeira ala, vestindo pesadas fantasias de duendes no trabalho. A filha de Claudinha era a rainha da ala das crianças, vestidas de Papai Noel. Dona Leoni integrava a ala das baianas junto com outras senhoras.

Além de cantar o samba enredo, Bia falava para o público sobre a importância do carnaval para a ilha e os esforços que o grupo fazia para mantê-lo ali. Enfatizou para um público composto principalmente por moradores da parte “de cima” da Ilha, que o carnaval e a escola de samba faziam parte da Pintada e deveriam ser valorizados. A certa altura, como acontecia sempre que me avistava no instante em que tinha o microfone em mãos, Bia falou para o público que havia ali uma pessoa fotografando e pesquisando a história do negro na ilha, e me passou o microfone para que, em meio ao carnaval, eu pudesse falar sobre o “meu trabalho”. Um tanto constrangida, falei brevemente sobre a importância de se documentar as expressões culturais da ilha. Era visível que alguns integrantes do público olhavam o desfile com certa desconfiança, e poucos eram os que se soltavam para sambar na rua.

Nesse dia, pude perceber como o carnaval e o “meu trabalho” inseriam-se em um campo de disputas simbólicas em torno da construção de uma imagem da ilha, onde a valorização das expressões culturais de matriz africana estava em jogo. O carnaval, a história do negro, o maculelê, a terreira,

os tambores, eram elementos os quais o grupo buscava dar visibilidade e receber o reconhecimento. Uma intensa mobilização para que as práticas outrora escondidas, como apareciam nos tempos narrados por Leoni, se tornassem práticas distintivas e legitimadas, as quais formassem, junto com uma tradição açoriana e pesqueira, a imagem da Ilha.

Nesse sentido, não era relevante o fato de que as fantasias faziam referência (e de certa forma, reverência) a um imaginário europeu e colonizador. Como mostra Roberto DaMatta (1997), as fantasias carnavalescas atualizam combinações de campos antagônicos e contraditórios, os quais constituem a própria essência do carnaval enquanto um rito nacional (DaMatta, 1997: 62). Aqui, o imaginário europeu inscrito nas fantasias era acompanhado do samba-enredo que falava dos orixás e do “povo da ilha”, no qual toda a mobilização em torno do carnaval expressava um conjunto de práticas e “táticas populares” (Certeau, 1994) capazes de manipular e subverter a figuração do europeu. O fato de o grupo ter fantasias vindas do Rio de Janeiro era uma marca distintiva que legitimava a escola de samba, representando a Ilha da Pintada com um desfile de porte.

As narrativas de uma memória familiar associadas ao preconceito e a uma *volta por cima*, e o grande investimento de Leoni e sua família em torno da manutenção das expressões de matriz africana, mostram a força de uma relação dialética entre passado e presente, onde a memória se constitui por “uma vontade de futuro social” (Bachelard, 1994: 48). Vemos que as narrativas familiares marcadas por trajetórias individuais, nas quais a memória do racismo e do preconceito são vividas com intensidade, impulsionam uma produção cultural e religiosa que busca valorizar uma tradição “afro”.



Imagens 28, 29, 30, 31, 32 E 33



Imagens 34, 35, 36, 37 e 38



Imagens 39, 40 e 41

3.4 ENTRAR NA *RELIGIÃO*: TRÊS MULHERES, TRÊS HISTÓRIAS ENTRELAÇADAS

Convido o leitor a entrar na *terreira*, guiado pelas memórias narradas da entrada de três mulheres na *religião*²⁰. Leoni, Bia e Eliane foram três interlocutoras com as quais pude conversar mais longamente na ilha, narrando seus percursos religiosos. A entrevista gravada com Leoni aconteceu no início da pesquisa de campo, com a presença de outro pesquisador ligado ao projeto de âmbito municipal. Já as entrevistas com Eliane e Bia aconteceram ao final da pesquisa, depois de termos construído uma relação de reciprocidade e confiança. Com Eliane, tivemos uma agradável tarde de conversas em sua casa. Já Bia tinha menos disponibilidade de tempo: era frequente não encontrá-la na ilha ou encontrá-la apenas nos momentos nos quais *trabalhava* para os orixás e entidades. Esta entrevista, portanto, foi feita enquanto esperávamos o ônibus no qual embarcaríamos juntas, para o centro da cidade. Nesses três momentos diferentes, três histórias se entrelaçam.

Leoni, a *nega véia*, carinhosamente chamada de *vó* pelos integrantes mais jovens, era a pessoa mais antiga e respeitada na *terreira*. Considero esta narrativa de Leoni, na qual ela fala sobre sua entrada na *religião*, como precursora de outras narrativas que nos ajudam a compreender a construção desta *terreira* na Ilha da Pintada.



Imagem 42



Imagem 43

20 Religião é um termo êmico que designa as religiões afro-brasileiras, conforme já mostrado por Oro (1996). Para o caso desta tese, em referência ao contexto investigado, o termo é utilizado pelos praticantes referindo-se especialmente à Umbanda. Utilizo o termo em itálico para me referir a este sentido êmico.

F: Como é que foi que a senhora entrou pra religião, Dona Lia?

Leoni: Meu pai já era de religião, lá em Charqueada. Tinha casa de religião, que tinha esse pai da Jurema, que trabalhava, que tinha uma terreira lá do... Só não me lembro o nome da terreira porque de primeiro eu não sei acho que nem tinha registro as terreira, agora tu tem que registrar e pagar todos os anos, né... então eu já conhecia a terreira. Mas é muito diferente de agora, bah, meu primeiro terreiro não tinha tambor, era cantado, era muita reza, os ponto era bem mais lento, agora eles já fazem um baile, um sambão nos ponto! E...então eu já conhecia, não era...e entrei na terreira por doença. Eu tinha, eu me deitava e levantava de manhã com uns tremor de frio, tremor de frio, e só querendo andar no escuro, assim, uma dor, uma dor, uma dor na minha cabeça, meu deus e aquele tempo a gente tinha que fazer tudo, pão, se não ia bem ligeiro lá buscar pão, não tinha mais pão, tinha que fazer pão, tinha que fazer chimia, e eu criava porco, criava galinha, fogão a gás, olha, eu acho que até eu tinha a Rosi quando comprei meu primeiro fogão a gás, fogão a lenha, tudo fogão a lenha... e bem limpinha a chapa...

[...] Aí procurei, não, aí fui ali um dia de tarde. Na Dona Tereza. Eu cheguei ali pra tirar uma consulta. Aí, com a Preta Velha, vovó Luzia, nunca vou me esquecer... ela disse: olha filha, tu tem a mediunidade, tu tem é que procurar... entrar pro terreiro que tu vai melhorar. E justamente. Do mesmo, mesmo ano que eu entrei eu já fui...fiz o chão. É, eu me lembro que a Rosi era pequena, a Rosi tinha seis mês. Seis mês tinha a Rosi quando eu fiz o primeiro chão. Aí eles levavam ela só pra mamar e tiravam ela dali, e cuidavam dela...e a minha madrastra fazia comida, dava a comida pro meu marido, e cuidava dos grande pra mim, que era o meu guri e a Bia.

Embora sua iniciação religiosa tenha acontecido na Ilha da Pintada, tendo como mãe-de-santo Dona Tereza, Leoni já participava desde pequena de um ambiente religioso no qual o catolicismo e as práticas religiosas de matriz africana estavam intensamente entrelaçadas. Seu pai havia deixado de frequentar as terreiras desde que chegara na Ilha da Pintada, frequentando esporadicamente, para receber passes²¹. Para Leoni, seu afastamento da religião estava relacionado à diferença entre as práticas de culto do pessoal mais antigo, com as quais seu pai tinha familiaridade, e à forma como os cultos eram conduzidos na Ilha da Pintada.

Quando Leoni chegou na ilha, aos doze anos de idade, já existiam algumas terreiras de Umbanda, todas dirigidas por brancos e praticando os rituais e festas às escondidas. A terreira de Dona Tereza era a mais antiga ainda em funcionamento na Ilha da Pintada. Dona Tereza era filha de uma famosa benzedeira na ilha, Dona Susarina. Lá, Leoni, Bia e Eliane foram iniciadas na *religião*.

Em determinado momento deste percurso espiritual, Leoni, Bia e Eliane abandonam a terreira em que haviam sido iniciadas e ficaram *soltas no mundo, desgovernadas*, até que Bia acatasse a determinação dos *pais*, seus orixás e entidades governantes, para que ela própria abrisse sua casa de religião. Mesmo com esta ruptura, tanto Dona Tereza como Bia, Leoni e seus filhos de santo participavam mutuamente das festas nas respectivas terreiras. Durante a pesquisa de campo, em uma festa em homenagem à Cosme e Damião, em um salão improvisado na garagem da casa de Lena e Juarez, pude presenciar a chegada de Dona Tereza e o lugar especial reservado a ela em uma imponente cadeira de vime ao lado do congá com flores e imagens dos santos e orixás crianças.

21 O “passe” é uma denominação utilizada pelos praticantes do espiritismo para referir à circulação espiritual que canaliza fluidos e energias benéficas ao sujeito que os recebe.

Amiga de infância de Bia, Eliane, ao falar sobre sua entrada na *religião*, mostra como sua trajetória de vida está entrelaçada à de sua amiga e mãe de santo. O *excesso de loucuras*, a entrada na religião, a saída de uma terreira e a construção de outra não foram iniciativas individuais, mas o resultado de um conjunto de ações recíprocas as quais foram construindo e modelando, através de uma série de investimentos materiais e espirituais, a *terreira* que entrelaça esse povo de santo em torno de uma tradição religiosa afro-brasileira na Ilha da Pintada.

F: Como é que foi que tu entrou pra terreira?

Eliane: Ah, eu foi por uma necessidade. Foi por saúde mesmo. Eu nunca me imaginei dentro de uma terreira.

F: Mas aí tu eras amiga da Bia, e a Bia já era...

Eliane: Não a Bia sempre... a Bia desde os quinze anos de idade dela já...era de religião. Eu não era, eu era até da Igreja Evangélica, pra te dizer a verdade... quando eu era solteira, né. Aí eu vim a casar, e começou a me dar uns problemas de... excesso de loucuras. E... que meu marido nunca foi de religião, né. Nenhuma delas. Eu digo que ele é ateu. Aí eu peguei...aí começou a me dar uns tipo de loucura, sabe? E ele dizia pra mim: ah, vou te internar, vou te internar. Aí eu entrei pra casa da Dona Tereza porque a Bia era filha da Dona Tereza, e eu tinha muita fé, eu só olhava a cara da Bia e eu tinha muita fé nela, né. Nunca tinha visto as entidade dela, mas eu tinha muita fé. Aí eu entrei pra Dona Tereza, aí eu acho que eu fiquei um ano, um ano e pouco lá, a Bia saiu da terreira da Dona Tereza e eu saí atrás. Mas saí...no mundo, né, porque a Bia não era mãe de santo na época, ela só era filha de santo da Dona Tereza. Aí a casa da Bia era bem pequeninha, né. Só cabia ela e a filha dela. Aí saiu eu e a Ana, a Ana me rebocando, aí a Bia na janelinha dela, aí eu disse assim: Bia, eu vim aqui porque eu quero ser tua filha de santo. E ela: mas nem casa eu tenho, como é que tu vai ser minha filha de santo? Eu digo: não, só quem pode me ajudar é tu. Porque senão o Leleis [marido] vai me botar num hospício, eu dizia pra ela. Ela disse: que, tu vai pra hospício, guria, eu não posso ter filho de santo, eu não sou mãe de santo, eu digo: mas um dia tu vai ser. Eu sempre dizia isso pra ela. E na realidade, a primeira filha de santo dela foi eu mesmo. Porque ela não tinha, ela não tinha casa, quem construiu a primeira casa, terreira pra ela foi eu e meu marido. Que ela não tinha. Então a gente dividiu, a parte de trás era a moradia dela e a parte da frente ela fez...um terreirinho. E ali ela iniciou o terreirinho dela comigo, com a Cláudia, o Cláudio, a Bibi, o Murilo, que hoje nem ta mais na casa... ah, e não me lembro, tinha mais uns dois.

[...]

Primeiro entrou eu, a Bibi e a Fátima, no caso. Aí depois entrou a Cláudia e o Cláudio, que aí eles não moravam aqui, eles moravam lá em Alvorada, parece. Aí eles vieram morar aqui, aí começaram a freqüentar a casa da Bia também. Aí, então por isso que a Bia sempre diz que os filhos mais velhos dela somos nós, né, porque, ela começou com uns três filhos de santo, porque a gente vivia incomodando ela. Eu em si, né, eu vivia incomodando. Então dava uns perequeteco em mim, sempre, aí o Leleis, ele mesmo já saía correndo, ia lá chamava a Bia, tia Leoni ou a Rose, que era pra me atender. E foi por isso que eu entrei pra religião, por motivo de saúde e não... por eu me desenvolver, sabe? Eu fiquei uns bons anos assim só olhando eles, né. Eu ia só por ir. Aí chegou uma vez que a Bia pegou e botou o dedinho no meu nariz: acabou a tua mordomia [risos]. Não tem mais probleminha de saúde, tu vai entrar pra corrente. Tu vai te... girar, que tu tem uns pai muito bom, tu só não sabe aproveitar. Aí ali foi por diante que eu fui me envolvendo mais na religião, mas eu não era de religião.

F: Então mesmo fazendo a casa da Bia, tu não fazia parte da corrente?

Eliane: Não...

F: Tu deu força pra ela ser mãe de santo pra ela te ajudar...

Eliane: Exatamente. Ela começou com nós...sem ela querer, sabe, porque ela sempre dizia que ela não queria casa, de religião, mas aí isso aí foi uma prova pra ela, que...como ela diz pra nós, né, vocês não se governam, quem governa vocês são os pais, e os pais mostraram pra ela como eles governavam ela. Que ela sempre dizia que não queria, né, casa de religião. E hoje ela tem, agradeça a nós, no caso né. Que nós é que temos que agradecer a ela por nós ta aqui, né, porque senão eu...não sei onde eu tava. No [Hospital Psiquiátrico] São Pedro ou...em algum lugar eu ia andar! Pois é, por isso que eu entrei pra religião.

Vemos que em todas as narrativas, a entrada na religião é um movimento realizado contra a vontade destas mulheres, em um momento no qual elas são conduzidas ao reconhecimento de que elas próprias *não se governam*. A doença, a fraqueza, a loucura, são narradas como as experiências limites que o corpo abarca até que elas decidem acolher as determinações dos orixás e serem *feitas* pelos *pais*²².

Nesse sentido, a mediação dos orixás e entidades interferiam nos projetos individuais destas mulheres, redirecionando suas tomadas de decisões de modo a contemplar também os interesses desses “outros” espirituais. A agência de seus espíritos protetores reivindicava vontades contraditórias, nem sempre concordantes com os valores familiares, a serem gerenciadas no espaço doméstico, como mostrou a antropóloga Patrícia Birman (2005)²³.

O ingresso de Eliane na *religião* tanto a salva de um destino provável de internação em um hospital psiquiátrico, quanto constrange e adapta seus projetos de vida a um caminho do qual não se pode mais sair. Eliane, nascida e criada na Mauá, dizia poder brigar com qualquer pessoa na Ilha da Pintada, menos com Bia, sua *mãe preta* e Leoni, a *nega véia*. *Esses aí, olha, é tudo pra mim. Me tiraram do buraco*. Eliane também era chamada afetivamente de “mãe” por alguns filhos de santo da *terreira*, aos quais dava conselhos e orientações, frutos de um conhecimento de mais de vinte anos na religião, embora nunca almejasse se tornar mãe de santo.

Com exceção de Bia, costumava escutar em comentários informais destas mulheres um lamento resignado de terem ingressado na *religião*. A *terreira* tinha uma estrutura pequena e os esforços cotidianos que eram despendidos para a perdurância de suas atividades centravam-se, invariavelmente, na família de sangue e nos filhos de santo mais antigos, demandando não só tempo e dedicação, mas um lugar de centralidade na vida dessas pessoas.

A trajetória religiosa de Bia também tem início na casa de Dona Tereza, mas ainda muito jovem ela procurou outra *terreira* para concluir sua iniciação com um pai de santo.

22 Os “pais”, segundo as interlocutoras desta pesquisa, se referem às entidades e orixás que “governam” e “possuem” o filho de santo.

23 A autora discute a ambivalência desta “presença real” dos orixás e entidades os quais, especialmente entre as mulheres, pode ser vivenciada como um aliado sobrenatural que desafia a autoridade do marido, subvertendo a submissão cotidiana, ou como um fardo que deve ser cuidadosamente gerenciado no âmbito de uma relação triangular vivida pela religiosa e sua família (Birman, 2005).

Bia: *Ah, eu entrei pra religião porque se os médicos não conseguem entender que a ciência, a religiosidade, a espiritualidade trabalhassem juntas, a gente poderia dar conta de muita coisa. Porque na realidade a minha mãe...eu já venho de berço, de religião, né, a minha vó foi parteira, foi médica dentro dos conhecimentos dela, e do pouco recurso que se tinha naquela época. Pra ti ter noção, a minha vó morreu com 110 anos. Então ela conheceu bem, ela passou bem as dificuldades, coisa que nós temos hoje que não tinha naquela época, tudo era feito manualmente, não tinha outra forma. E eu cresci já, acho que aí na barriga da minha mãe, com essa questão da tradição de matriz africana, né. E aos quinze anos, a minha mãe não querendo me influenciar, a gente ia, coisa e tal, assistia, aos quinze anos eu comecei a ter umas loucuras, segundo o médico eu tava ficando louca. A minha mãe, com aquela coisa de não tá puxando pra religião, até porque naquela época, né, uma época em que ainda se dizia que quem cultuava umbanda era filho do demônio, era coisa do mal...bom, ser negro era coisa do mal, né. Não era considerado uma coisa do bem. Mas aí a minha mãe depois de muito relutar, comecei a tomar remédio, ela começou a ver, ela se dobrou, a mãe natureza disse: bom, o que essa guria tem, não adianta, eu sei o que eu tenho que fazer. Exatamente aos quinze anos eu fui fazer uma consulta com a mãe Tereza, que existe até hoje aqui na comunidade da Pintada, e naquela época ela trabalhava com o Bará, e as sessões elas eram a tarde, quase final da tarde, na hora do café, porque daí as pessoas não se ligavam muito nisso, né, e aí não viam. Se fosse de noite ficavam muito tranqüilas, as pessoas viam que todo mundo tava trabalhando. E a tarde as pessoas não se ligavam muito. E o pai Bará me atendeu, e ali foi a minha primeira manifestação de incorporação. Foi aos quinze anos. Eu comecei a trabalhar com a mãe Iemanjá...mas ela só tomou meu corpo, deu sinais de que não era loucura, e quem me desenvolveu foi a Cabocla Jurema... e a partir daí eu comecei a cumprir...amei, aceitei, fiquei boa, parei de tomar VZL1, naquela época, tu vê a loucura dos médicos, naquela época não tinha ECA²⁴, então eles faziam o que queriam, ainda mais se era uma negrinha, toca qualquer coisa e bota essa criatura aí pra dormir e pronto. E...e eu fiquei boa! Passei a não tomar mais medicação, passei a freqüentar o terreiro, passei a trabalhar daquele dia em diante. Não teve mais a necessidade de medicação nem de coisa nenhuma, e a partir daí eu dei continuidade a minha vida religiosa, só que eu nunca imaginei ser uma dirigente espiritual. Eu tinha uma vida como todas as meninas, eu queria dançar, eu queria sair, eu queria passear, mas eu nunca deixei de cumprir as minhas obrigação. Primeiro eu ia no terreiro, cumpria, né, com a questão das sessões, e depois então eu saía pra me divertir. Aprendi muito, fico muito triste com algumas coisas que eu vejo hoje, que não tem nada a ver com religiosidade, eu sou de umbanda, cultuo a umbanda, e a gente vê que muita da nossa tradição, assim, tá ficando de lado, como por exemplo, a própria ciência das ervas, né, o poder que elas tem, o conhecimento da mãe natureza, o movimento do sol, da lua, das águas, o movimento das estrelas, né, o movimento das folhas, das matas, as pessoas não se dão mais conta dessas coisas, elas não dão importância, nós vivemos hoje num contexto social tão opressor, que afasta as pessoas de qualquer possibilidade de elas se verem como seres humanos e espíritos e não máquinas. Isso me entristece um pouco, mas enfim, a gente tá aí, tem que sobreviver, então essas coisas é bom a gente falar, porque as pessoas vêm conversar com a gente, e a gente escuta os mais diversos relatos possíveis, e na maioria das vezes tu vê que as pessoas tão precisando de carinho, tão precisando se voltar pra elas mesmas, sabe? Deslocar dessa coisa que tá posta aí da correria do dia a dia. A questão da escravatura do relógio, nós vivemos outros tipos de escravatura, e um deles é o relógio. As pessoas tão alucinadas, né, com a questão do relógio. E outras coisas que surgem...mas acho que não vai dar pra continuar, faltam 3 minutos pro nosso ônibus.*

24 Estatuto da Criança e do Adolescente, instrumento legal de proteção integral à criança e ao adolescente instituído no Brasil em 1990.

Acostumada a falar publicamente em microfones, Bia apresentava sua trajetória religiosa em um tom completamente diverso das narrativas de Leoni e Eliane, as quais privilegiavam uma dimensão biográfica em suas narrativas, associando a religião aos contextos domésticos e cotidianos de suas existências. A fala de Bia reinscreve suas experiências biográficas calcadas em uma tradição familiar associada à matriz africana e ao conhecimento tradicional na perspectiva de uma enunciação política a qual articula com grande habilidade a construção de uma liderança fortemente carismática na ilha e fora dela. Bia evoca valores próprios do cidadão contemporâneo que habita as grandes cidades, que perde seu contato com os fenômenos da natureza, que se “maquiniza” e não tem tempo para desenvolver seu lado espiritual.

Seu percurso na *religião* e a construção de sua liderança na Ilha da Pintada foram acontecendo concomitantemente, motivadas por um sentimento de inquietude diante do tratamento desigual que os negros, em especial sua família de sangue, sofriam na ilha. O inconformismo diante desta cisão entre os moradores da ilha foi habilmente incorporado às lutas comuns de moradores da parte *de cima e de baixo*, que congregava as senhoras que batiam panela em frente a prefeitura em busca da melhoria dos serviços para este território insular. A disponibilidade de Bia em aprender com as senhoras brancas ou com os freis capuchinhos que chegaram à ilha levando ideias de luta e participação popular fez com que ela estivesse à frente da primeira Associação dos Moradores da Ilha da Pintada. O trânsito de Bia junto às lideranças brancas e católicas não diminuía seus investimentos nos *braços de matriz africana* representados pela *terreira* e pela escola de samba. Articulando habilmente política e religião, Bia tinha a representação de filhos de santo e integrantes da escola de samba como delegados do Orçamento Participativo (OP). Ela própria era delegada do OP no Conselho Municipal de Cultura, uma das coordenadoras da Rede Integrada de Proteção à Criança e ao Adolescente da região Arquipélago, e conselheira do Conselho Gestor da APA do Delta do Jacuí.

A preocupação de Bia em trabalhar a proteção da criança mostra como acontecimentos marcantes de sua experiência biográfica podiam ser redimensionados em uma atuação política. A experiência vivida quando jovem mostrava um corpo de mulher negra²⁵ suscetível a intervenções impróprias por parte de um segmento médico pouco interessado nos aspectos sociais e psíquicos que incidiam sobre as doenças destas jovens mulheres de classe popular. Em sua fala, Bia incorpora essa situação de vulnerabilidade de seu corpo negro em um discurso empoderado, mostrando a estreita visão da medicina que se vê incapaz de tratar certos casos. A aparente fragilidade de uma *negrinha* sujeita a diagnósticos e tratamentos equivocados, encobria a força de uma ancestralidade religiosa que cura, que traça um percurso espiritual, que desafia o saber biomédico.

Para estas três mulheres, a *religião* apresenta um sentido para a continuidade da existência, mostrando caminhos onde a medicina só apontava restrições. A resistência e a inevitabilidade de se entrar para a *religião* caminham juntas, e não são excludentes, mas complementares. Se Leoni sabia bem que o preconceito racial que determinava que *ser negro era uma coisa do mal* podia ser intensificado com a adesão a uma religião não católica, evitando estimular a entrada de seus filhos na umbanda, também *sabia o que tinha que fazer* ao ver sua filha ser diagnosticada como louca aos quinze anos de idade. Como mostrou o antropólogo Clifford Geertz (1989), a “obrigação intrínseca” provocada pelo sagrado não apenas induz a aceitação intelectual como reforça o compromisso emocional. A força poderosamente coercitiva cresce a partir de um fatural abrangente, associando “ethos” e “visão de mundo”:

25 A tese de doutorado de Laura Lopez (2009) apresenta um capítulo no qual discorre sobre a intersecção dos temas saúde, raça e gênero que incidem sobre um “corpo colonial”, mostrando uma espécie de continuidade entre a conformação de um corpo colonial da mulher africana escravizada e os estereótipos que sustentam ainda hoje uma situação desfavorável nos atendimentos da mulher negra em relação à mulher branca, especialmente na saúde pública.

O ethos torna-se intelectualmente razoável porque é levado a representar um tipo de vida implícito no estado de coisas real que a visão de mundo descreve, e a visão de mundo torna-se emocionalmente aceitável por se apresentar como imagem de um verdadeiro estado de coisas do qual esse tipo de vida é expressão autêntica (Geertz, 1989:93).

É através deste enlace característico das formas religiosas, que a iniciação religiosa destas mulheres, a reafirmação dos laços consanguíneos e espirituais, e a emergência de uma liderança negra que transita com habilidade em segmentos diferenciados na ilha consolidam a *terreira* como um lócus central na vida cotidiana desta família e em suas interações mais amplas na Ilha da Pintada, conforme procuro mostrar no subcapítulo que segue.

3.5 A TERREIRA E O QUE ELA ENVOLVE

“O candomblé ou as outras seitas africanas de que falamos no capítulo anterior, une estes homens, mulheres e crianças num todo coerente e funcional, não somente pela identidade de crenças ou de sentimentos, pela homogeneidade dos espíritos e dos corações, mas também porque submete suas paixões e seus desejos, seus encantos ou seus ciúmes a uma série de modelos místicos que lhes permitem coexistir, combinar-se ou cooperar para uma obra comum. [...]. A vida das seitas religiosas africanas constitui-se desse entrecruzamento de existências, dessa mistura de histórias individuais, dessa multiplicidade de romances pessoais, cujos filhos unem-se para dar no final das contas o romance sociológico de um meio humano que ‘funciona’ de modo eficiente”

Roger Bastide (1971, p. 313).

A definição de candomblé proposta por Bastide na epígrafe a este sub-capítulo, aproxima o leitor à atmosfera que envolve uma qualidade fundamental que pode observar no Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi: um código de emoções coletivamente estruturado pela religiosidade. Nos termos de Michel Maffesoli, trata-se de um “paradigma estético” que orienta um vivenciar ou sentir em comum, uma emoção coletiva que favorece um ethos centrado na proximidade (Maffesoli, 1998). Mesmo com as críticas que diversos pesquisadores dirigiram a Bastide em sua busca pela africanidade de uma religião que se revelava cada vez mais sincrética (Dantas, 1988; Maggie, 2001) especialmente nos territórios urbanos, palco de fluxos e cruzamentos os mais variados devido a heterogeneidade de sua população, a análise de Bastide nos permite re-situar o “todo coerente e funcional” na perspectiva dos territórios urbanos, dotados de tensões decorrentes da multiplicidade de trajetórias de seus habitantes, onde tais “modelos místicos” ultrapassam a subjetividade dos sentimentos individuais e oferecem uma possibilidade de sentido a uma experiência social repleta de tensões e conflitos²⁶.

26 A “eficiência” desta coletividade religiosa já foi posta em cheque por etnografias como a de Yvonne Maggie, escrita em 1975, onde a autora aponta para as situações dramáticas de conflito no interior do terreiro que culminaram em seu fechamento. A pesquisa da antropóloga foi pioneira no desvendamento do “drama social” inscrito nas relações entre pais e filhos de santo na perspectiva de um terreiro inserido em uma sociedade urbana, complexa e estratificada (Maggie, 2001).

Abordo neste subcapítulo a *terreira*, Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi, como um espaço central para a rede social dos moradores da parte *de baixo* da Ilha da Pintada. A *terreira* possui uma qualidade envolvente que acolhe e vincula não apenas o povo de santo, praticantes da religião, mas um conjunto de moradores os quais habitam principalmente a parte *de baixo* da ilha e integram uma rede de vizinhança que, direta ou indiretamente, é afetada pela presença da *terreira*.

Minha formação em antropologia urbana fornecia um “prisma” intelectual que disciplinava meu olhar em campo (Cardoso de Oliveira, 2000), buscando compreender a *terreira* como parte da cidade, e o Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi como expressivo das relações sociais tecidas na Ilha da Pintada ao longo de muitas décadas. A refração que os dados sofrem devido ao olhar disciplinado do antropólogo é co-emergente ao processo de pesquisa de campo, onde frequentemente acompanhava os momentos cotidianos e não ritualísticos destes moradores. Em um ano de pesquisa de campo e convívio com o *povo* da casa de Bia, raras vezes a estrutura e o funcionamento da *terreira* me foram reveladas de um ponto de vista mais formal, na forma de entrevistas ou depoimentos. Talvez por eu nunca ter elegido a religião como o foco desta tese, eu me contentava em aprender parcialmente o contexto religioso do Centro de Umbanda Yemanjá e Oxóssi através das situações de ensino e aprendizagem proporcionadas pelas oficinas, conversas informais, observação dos rituais e das interações entre os praticantes, e vivências do cotidiano da ilha em que a religião aparecia ora como foco principal, ora como pano de fundo ou alinhavo.

Pensar a religiosidade sob o prisma da Antropologia Urbana envolve o reconhecimento de que uma casa de religião, não apenas abriga homens e deuses em suas atividades rituais, mas expressa a maneira como o povo da casa vive e interpreta os valores e crenças associados à sua identidade religiosa em um constante diálogo com o mundo exterior no qual se insere e atua (Gonçalves da Silva, 1996). No contexto deste estudo, esse mundo exterior é a sociedade urbana, espaço da complexidade e heterogeneidade, materializada em territórios específicos de memórias, enraizamentos, sociabilidades e conflitos. Neste sentido, além de estabelecerem um contato íntimo com os deuses, entidades e orixás cultuados na casa, os integrantes da *terreira* participavam intensamente de uma rede social em um território específico na Ilha da Pintada, negociando suas identidades religiosas em um território urbano identificado por uma matriz cultural açoriana e católica. Como mostrou Gilberto Velho (2003), a religião, além de ser uma experiência sociocultural e produtora de significados em si mesma, está entrelaçada a variáveis externas ao fenômeno religioso, como a classe, a etnia, a origem regional, a ocupação e a trajetória.

Os filhos de santo do Centro de Umbanda Yemanjá e Oxóssi eram principalmente moradores da Ilha da Pintada. O “cerne” da *terreira*, as pessoas que se faziam presentes em todas as festas e rituais, colaborando decisivamente no preparo das roupas, comidas e decorações, para fazer acontecer a festa, eram em sua maioria pertencentes a uma rede de sociabilidade que vinculava os moradores da parte *de baixo* da ilha: o Mabilde e a Mauá. As presenças externas aos moradores eram sempre em menor número, dentre os quais alguns filhos de santo da casa que residiam em outros locais, e amigos ou familiares dos filhos da casa ou lideranças religiosas e comunitárias convidadas por Bia.

Assim, as obrigações religiosas se entrelaçavam às normas de convivência e sociabilidade neste grupo. Muitas vezes problemas familiares e desavenças entre os filhos de santo eram resolvidos na *terreira*. A *terreira* também ajudava nos problemas da comunidade do entorno, por exemplo, em trabalhos direcionados à saúde de determinadas crianças que sofriam maus-tratos ou eram abandonadas por suas mães. Nesses casos, a “mamãe Oxum” zelava por estas crianças, em trabalhos feitos com a incorporação de todas as filhas de santo da casa que recebiam Oxum. A *terreira* era, assim, um

ponto de apoio para certos dos moradores da Ilha que, independentemente de suas crenças religiosas, reconheciam a força espiritual da *terreira* de Bia e Leoni.

Era a mobilização desta rede de sociabilidade e vizinhança, na qual se inseriam os filhos mais antigos da casa, como Eliane, Claudio e Cláudia, que tornava possível a continuidade dos trabalhos espirituais na *terreira*. Os filhos de santo da casa estavam sempre *trabalhando*, nos mais variados sentidos do termo: em seus empregos fora da ilha ou nos afazeres da casa, na organização, preparo e feitiço dos rituais, e nas incorporações de entidades e orixás²⁷. A quantidade de afazeres da *terreira* e nas atividades culturais relacionadas a ela fazia com que seus filhos nunca estivessem completamente disponíveis para outras atividades. Isso pode explicar, por exemplo, o insucesso da nossa tentativa em manter adultos nas oficinas, mesmo que elas fossem realizadas aos sábados, dia de folga de muitos trabalhadores. Em todas as idas a campo, esta rede de moradores sempre estava intensamente envolvida com algum tipo de atividade, fosse a construção do novo salão, os ensaios da escola de samba e do maculelê, o preparo de alimentos e roupas para as festas.

Principalmente dentre a família carnal de Bia, possuir um emprego que disponibilizasse tempo para o trabalho na *terreira* era fundamental. Leoni, por exemplo, trabalhava na casa de um homem de meia idade apenas no turno da manhã, voltando para a ilha logo depois de preparar o almoço. Rosi também trabalhava na casa de uma família composta por um homem e seus dois filhos, apenas no turno da manhã. Em um dos dias de oficina, enquanto aguardávamos os alunos, Rosi sentou ao meu lado em frente do galpão, acendeu um cigarro e contou um pouco do seu cotidiano, compartilhando um café. Seu marido é feirante na Praça Parobé em Porto Alegre e sai de casa muito cedo, por volta das 5 horas da manhã. Ela então acorda, toma café e vai assistir um filme ou adiantar o serviço doméstico até sair de casa, por volta das 8 horas da manhã. Rosi trabalha em uma casa de família em uma área nobre de Porto Alegre, nas imediações do bairro Petrópolis. Interessante que a forma que Rosi fala do seu trabalho é muito parecida com sua mãe, dona Leoni. Rosi diz com uma expressão irônica que é *o melhor trabalho do mundo*, porque não havia comida pra fazer almoço nem produtos pra fazer a limpeza. Assim, toda a vez que o patrão chegava em casa perguntando pelo almoço ela levantava os olhos de sua leitura e dizia *que almoço? A lista de compras tá ali em cima da mesa*. Segundo ela, *é gente relaxada mesmo*. Os dois filhos dormiam toda a manhã, almoçavam e iam para a faculdade, ou nem iam e ficavam dormindo. Rosi saía do serviço ao meio dia, porque não tinha o que fazer, o que cozinhar, o que limpar. Dona Leoni trabalhava nesta casa há alguns anos e indicou Rosi para o serviço quando foi trabalhar na casa de seu atual patrão. Ao falar de seu atual emprego, Leoni dizia que trabalhava na casa de um rapaz que era *retardado*, fazendo a comida e também companhia para ele. Com frequência Leoni reclamava do jeito de seu patrão, que perguntava diversas vezes a mesma coisa e costumava ligar para sua casa. Por volta das 15 horas já estava em casa.

Nas falas de Leoni e Rosi, os padrões eram sempre diminuídos em suas capacidades, enfatizando certa independência por parte delas em relação a seus empregadores, na qual, caso elas pedissem demissão, eles é quem ficariam desamparados. Através da fala, Leoni e Rosi mostravam uma inversão na forma na qual geralmente as situações de trabalho são descritas: o empregado depende do salário e

27 Norton Correa (1994), ao destacar as relações entre o surgimento da Umbanda e a modernização dos espaços urbanos e de seus sistemas de produção, enfatiza que a categoria trabalho, por sua importância, é projetada para o campo do sobrenatural: diz-se que as entidades e os orixás, quando estão no mundo, no momento da posse de algum filho de santo, estão “trabalhando”. No Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi esta era a denominação usada tanto para se referir aos rituais como à incorporação de orixás e entidades.

de seu emprego. Em ambos os casos, havia um espaço importante de negociação das horas de trabalho, de modo a destinar tempo para as atividades religiosas e culturais na Ilha. Situação diferente era de Max, filho mais novo de Leoni, que trabalhava em dois empregos, como gari no recolhimento de lixo na região do Arquipélago durante o dia e nos correios à noite, carregando caixas de correspondências. Já havia trabalhado na varrição, mas preferia o trabalho com o caminhão, por ser mais dinâmico. Na varrição, como o trabalho é em grupo, ele tinha que esperar que os colegas terminassem para ir adiante, e não tinha paciência. Max era também o principal tamboreiro na *terreira* e coordenador da bateria da escola de samba. No início do trabalho de campo, Max também ministrava uma oficina de percussão em uma escola de educação infantil na parte *de cima* da ilha.

É possível que esta diferença esteja relacionada com o papel estruturante que as mulheres têm no funcionamento desta *terreira*, que se caracterizava como um espaço predominantemente feminino. Os filhos de santo eram em número consideravelmente menor que as filhas de santo, e de modo geral, os homens que integravam a casa eram levados por suas mães, namoradas e esposas que já frequentavam e integravam a *corrente*²⁸. Além de Max, outros homens desta família de sangue também participavam da *terreira*. Léo e Leonã, filhos de Rosi, também tocavam os tambores na *terreira*. As esposas de Max e Léo não participavam diretamente na *terreira*, mas frequentavam as festas públicas. Os maridos de Bia, Rosi e Aretusa não eram iniciados na religião, mas acompanhavam todos os rituais, auxiliando na organização e dando um suporte importante na construção dos espaços, na segurança e recepção das festas.

O conjunto de expressões de matriz africana reunia o grupo a partir de um calendário anual de festividades e rituais que demandavam a presença e a mobilização do *povo da casa*, e em alguns casos, como o carnaval, de uma rede social mais ampla que vinculava moradores de dentro e de fora da Ilha. Este calendário contemplava três momentos em que a *terreira* se mobilizava intensamente: uma festa junina, realizada na rua e aberta à comunidade; a Festa da Cigana, principal festividade da *terreira*, realizada em novembro, e o carnaval, que em 2010 aconteceu em março. Também havia as festas regulares em homenagem aos Orixás, como a festa dos “cosminho”, para Cosme e Damião, em setembro. Além destas festas, havia *terreira* todos os sábados à noite, e frequentemente homenagens e trabalhos especiais nos dias de domingo. Pelo menos duas vezes ao ano o *povo da casa* saía da Ilha em atividades externas: na procissão fluvial em homenagem a Oxum, Nossa Senhora Aparecida, no dia 12 de outubro e a excursão que faziam até uma cidade litorânea no mês de fevereiro para saudar Iemanjá na beira do mar. Os esforços necessários para a perdurância da *terreira* não eram individuais, mas sempre coletivos, sempre expressando uma “proxemia” (Maffesoli, 1998), uma qualidade relacional onde a religião, como uma referência que ordena os significados do mundo, oferece uma matriz comum que serve de suporte para o ser/estar junto (Maffesoli, 1998).

Ao observar as fotografias obtidas por mim durante a Festa da Cigana, o comentário de Bia sobre o sucesso das vestimentas usadas por ela e os filhos de santo remete a esta qualidade “proxêmica” da *terreira*:

28 A corrente é uma expressão usual na Umbanda para se referir ao círculo de praticantes de mãos dadas, o que potencializa a emanção de energia coletiva e ampara o espaço sagrado das incorporações, que aconteciam do lado de dentro da roda.

Bia: Ééé, é que tem essa roupa ali...é que cada ano, a gente não escolhe nada, entendeu? Cada ano a cigana me escolhe uma cor de roupa, a gente já não sabe mais onde vai botar. Mas o que que a gente faz? Por exemplo, sabe quanto custou esse tecido maravilhoso, com aquele efeito maravilhoso? Tu não vai acreditar. Nós pagamos R\$1,99 o metro! Esse rosa, eu tenho, ta guardado ali, R\$1,99 o metro. [...] . É que aí o que que a gente faz? Eu tenho uma filha de santo que é costureira. Aliás, eu tenho duas: uma da alta costura e outra, mais ou menos, que é a Eliane. E a maioria dessas roupas quem fez foi a Eliane! E a outra foi outra costureira aqui, então, tu compra um tecido barato, porque ninguém tem pra comprar coisa cara, até porque não é pra comprar coisa cara. Entendeu? Então o pessoal diz: meu Deus, mas que coisa mais linda, deve ter custado um dinheirão! Eu digo, bah, se ela soubesse... dois reais o metro. E a nossa roupa a gente geralmente só compra na Catarinense, que é bem baratinha, a loja do pobre.

Bia nos mostra como o sucesso da festa se articula a um efeito de beleza que é visualmente reconhecido pelos participantes e convidados. A beleza, no entanto, não se deve à compra de materiais e tecidos caros, mas à habilidade em moldar a matéria através das orientações de uma entidade espiritual, a Cigana, que com seus caprichos pede a cada ano uma nova cor para suas vestes. Gastar pouco dinheiro, reconhecer esta identidade de *pobre* que só compra na *loja do pobre* e ainda assim conseguir gerar um efeito visual de beleza, é uma tática própria de uma “economia do dom” (Certeau, 1994) que só é possível com esta “estética do nós”, que ultrapassa as redes de solidariedade do viver cotidiano porque coloca sempre em relação homens e deuses, entidades e orixás. É assim, que a Cigana, a mãe-de-santo e os filhos e filhas de santo que a recebem, a costureira que faz as roupas e todos os que integram a corrente dando amparo e segurança às entidades, participam deste “paradigma estético”, desta combinação que se origina de uma experiência emocional compartilhada.

3.5.1 SOBRE A UMBANDA NA ILHA

O fato de esta intensa atmosfera emocional inscrita na parte *de baixo* da Ilha da Pintada se desenrolar em uma terreira de Umbanda, e não em uma casa de Batuque, também revela aspectos importantes sobre as relações estabelecidas de forma mais ampla com os moradores da ilha. O antropólogo Norton Correa (1994; 2006), em pesquisa sobre o Batuque no Rio Grande do Sul, aponta para uma distinção entre três vertentes religiosas de matriz africana atuantes no Rio Grande do Sul: a Umbanda pura, o Batuque puro e a Linha Cruzada. De maneira simplificada, poderíamos definir o batuque puro como o culto aos Orixás, que apesar das variações regionais, encontra correspondências com o Candomblé na Bahia e o Xangô Pernambucano. A Umbanda pura estaria associada a uma tríade de influências religiosas católicas, kardecistas e africanas, tentando ao máximo “purificar” e eliminar os componentes afro, como o sacrifício de animais e o toque dos tambores. A Linha Cruzada ocuparia a “zona central do continuum religioso afro-rio-grandense” (Correa, 1994: 33), pois reuniria aspectos da Umbanda e do Batuque, cultuando tanto entidades espirituais (caboclos, preto-velhos, ciganas, marinheiros, pomba-giras, etc) como orixás. Destas três formas religiosas, prevalecem no Rio Grande do Sul os terreiros de Linha Cruzada, embora a denominação mais usual para tais templos religiosos seja “Centro de Umbanda” ou “Centro Espírita de Umbanda”²⁹. A *terreira* da ilha, o “Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi” é claramente um templo de culto da Linha Cruzada, que

29 O autor apresenta uma porcentagem aproximada do total de casas de culto no Rio Grande do Sul, na qual os templos de Umbanda pura representariam cerca de 5%; os de Batuque puro, 15% e os de Linha Cruzada 80% (Correa, 1994).

expressa no próprio nome da casa a relação entre umbanda e o culto aos orixás, em reverência aos dois orixás de cabeça das dirigentes espirituais da casa, respectivamente Bia, filha de Yemanjá, e Leoni, filha de Oxóssi.

O fato de a terreira dirigida por Bia e Leoni se identificar como um Centro de Umbanda merece alguns comentários sobre esta vertente religiosa. A Umbanda é apontada por diversos autores como uma religião autenticamente brasileira, que surge em meados de 1920 com base em um sincretismo negro-católico-espírita que se desenvolve em um movimento simultâneo de empretecimento do espiritismo kardecista e um embranquecimento do candomblé (Ortiz, 1999). A ênfase na missão de promover a caridade e a ajuda, aliada ao acolhimento e reinscrição em uma ordem mítica de figuras marginalizadas na sociedade, como o negro, o índio, a prostituta, o migrante e os pobres em geral fez com que esta forma religiosa sincrética encontrasse um terreno fértil para um amplo desenvolvimento em cidades como Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. Tais cidades, além de possuírem um contingente populacional composto por uma variedade étnica decorrente de levas de migrações que faziam com que o negro, o índio e o branco compartilhassem uma situação de pobreza material, estavam engajadas no processo de modernização da sociedade brasileira que propunha mudanças em suas formas sociais e urbanísticas. Se a Umbanda reflete, no plano religioso, a repercussão das “imposições, contradições e aproximações existentes nas relações entre negros, brancos e índios” (Gonçalves da Silva, 2005:129), interessa na interpretação deste caso etnográfico os caminhos ou táticas encontradas pela família de Bia no jogo conflitual que tem lugar nas intersecções dos diferentes territórios da Ilha da Pintada.

A *terreira* dirigida por Bia, mesmo com sua ênfase nas expressões “afro” de uma negritude gaúcha, não poderia ser uma casa de batuque destinada apenas ao culto dos orixás. A perdurância da terreira e a adesão ou respeitabilidade adquirida pela liderança de Bia frente aos moradores da ilha faz eco ao rápido desenvolvimento da Umbanda no Brasil, o qual é analisado por vários pesquisadores sob a ótica do embranquecimento do candomblé e conseqüente minimização de seus componentes “afro” (Ortiz, 1999; Correa, 1994; Gonçalves da Silva, 2005), ainda que persista o reconhecimento de um maior axé ou força espiritual das entidades e dirigentes espirituais negros.

As figuras dos caboclos, ciganos, preto-velhos, índios e pomba-giras sintetizam estereótipos de grupos marginalizados ou desprestigiados na sociedade que passam a ter uma força simbólica poderosa nos cultos. Tais entidades são ao mesmo tempo possuidoras de força espiritual capazes de socorrer e resolver os problemas das pessoas que os invocam, como são entidades “trabalhadas” e “doutrinadas” para se desenvolverem espiritualmente em outro plano. Quem detém o poder desta doutrinação são os dirigentes espirituais, negros, brancos ou mulatos, que trabalham e conduzem estas entidades. No Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi, o poder e o axé negros de Bia e de sua mãe Leoni em receber e doutrinar tais entidades não podem ser destituídos de ênfase. É justamente por ser a Ilha da Pintada conhecida como um território místico da cidade, associado a uma forte religiosidade popular que dá forma às lendas e assombrações que reúnem benzedeadas, bruxas, lobisomens e batuqueiras (Araújo, 1998; Devos, 2002, 2007), que a doutrinação das entidades cultuadas na Umbanda é um fator crucial no reconhecimento do axé e da força espiritual desta família negra.

Em um contexto no qual os negros eram constrangidos em praça pública e compreendidos através de um imaginário luso onde o negro associava-se ao animalesco e ao primitivo, ou ainda, a uma *coisa do mal*, conforme referido por Bia, sustentar certas práticas rituais características do

batuque como o sacrifício de animais, resultaria em maiores dificuldades de diálogo junto a outros segmentos religiosos, como o espiritismo e o catolicismo. Rosi, ao me explicar as diferenças entre umbanda e “nação”³⁰, enfatizava além da ausência do *corte*, em referência ao sacrifício de animais, o maior número de *passagens*³¹ que os iniciados possuíam na umbanda:

Rosi: Que a religião é assim, tu tem um pai de cabeça, aquele que manda na tua cabeça, que é o dono da tua cabeça. No caso assim, pra simplificar: eu sou do Xangô, tá, então eu faço toda a minha obrigação pra Xangô, eu tenho Xangô tanto na Nação como na Umbanda, deito pra ele, aí sucessivamente, o meu corpo, que é as minhas passagens, né, eu tenho Oxum, ela também chega, o que é diferente na Nação, que na Nação só chega o pai de cabeça, na Umbanda nós temos que ter 7 passagens. Aí depois eu tenho Preto-Velho, deixa eu ver, que mais...eu tenho Cosme Damião, tenho uma Pomba-Gira, tenho um Exu e tenho um Caboclo. Por que? Porque na falta de um, [...] na falta de um, que a gente precisa pra recurso, pra atender alguém, se não tem um, vem o outro, e, [...] vem o outro pra socorrer, né.

Rosi nos mostra a importância de se ter muitas passagens para o caso de ajudar alguém que precise, enfatizando esta característica assistencial da *terreira*, atraindo e vinculando os moradores do entorno a este lócus religioso de trabalho espiritual e resolução de problemas de diferentes ordens.

Este sincretismo religioso da Umbanda permite que as mesmas santas que circulam por igrejas católicas em datas festivas entrem na *terreira* para serem homenageadas, como pude presenciar com a imagem de Nossa Senhora Aparecida. A imagem da santa saiu de uma igreja católica na ilha e foi levada até uma tenda improvisada na garagem da casa de Lena, local que acolhia as festas maiores da *terreira* enquanto o salão definitivo não era construído. Lá, recebeu uma homenagem em um ritual de umbanda sem incorporação e com a presença de dirigentes católicos. Ou seja, a *terreira* participa da circulação espiritual como um ponto de parada no percurso religioso católico na Ilha da Pintada, especialmente nas santas que possuem correspondência com os orixás das águas, como é o caso de Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora da Conceição, que correspondem a Oxum, e Nossa Senhora dos Navegantes, que corresponde a Yemanjá. Esta entrada das santas na *terreira*, no entanto, é sempre negociada, ano a ano.

Assim, embora a umbanda minimize as influências africanas para se consolidar como uma religião “autenticamente brasileira”, a influência africana que “sai” do rito sendo “purificada” no contexto umbandista, é reinscrita na valorização das expressões culturais por esta família negra, aquilo que é bem visto e valorizado pela sociedade mais ampla, especialmente em um contexto atual de políticas afirmativas. A “negritude” não está no sacrifício de animais ou em uma dança frenética de incorporação, mas na realização de casamentos afro, na persistência de uma escola de samba que todos os anos desfila sob os olhares receosos dos moradores *de cima*, no domínio da dança e dos tambores.

Como mostra o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva (2005), o surgimento da Umbanda também torna mais explícitas e visíveis as relações entre políticos e religiosos, na medida em que o “embranquecimento” da matriz africana torna suas expressões religiosas mais digeríveis à opinião

30 Nação é como também se denomina o Batuque puro no Rio Grande do Sul.

31 O termo passagem é usado por praticantes da Umbanda para se referir a uma abertura do corpo aos orixás e entidades que se apropriam temporariamente nos momentos de incorporação.

pública. Bia, em sua “liderança carismática”, ultrapassa a dimensão religiosa entrelaçando-a com diretrizes políticas. A liderança de Bia era fundamental na manutenção de boas relações com diferentes lideranças e moradores da Ilha, como por exemplo, com os padres católicos, com representantes dos pescadores e da Colônia de Pescadores Z5, com lideranças comunitárias, com professores e diretores das escolas, entre outros. É assim que a *terreira* se firma como um locus religioso, cultural e político que transita com habilidade entre diferentes pertencimentos étnicos e religiosos, promovendo ajuda à comunidade de entorno e sempre enfatizando a adesão e o pertencimento à Ilha da Pintada.

3.5.2 AS FILHAS DA ÁGUA

Toda esta atmosfera proxêmica da *terreira*, que envolve os homens entre si e seus *pais* protetores, na forma de Orixás e entidades, também os torna inseparáveis do ambiente que os circunda. Na perspectiva da “socialidade” proposta por Michel Maffesoli (1999; 1998), a lógica do estar-junto se desenrola em um ambiente no qual se banham todas as situações da vida cotidiana e que demonstra um laço que une pessoas entre si e, coletivamente, à natureza que lhes serve de suporte.

Nas religiões afro-brasileiras, e especialmente aquelas que envolvem o culto aos orixás, a sacralização dos elementos da natureza, como rios, mar, árvores e montanhas, é uma característica marcante. Nas grandes cidades, os religiosos afro-brasileiros tem que lidar com a distância e mesmo uma carência dos elementos naturais. Muitos terreiros ou ilês são desafiados a permanecerem nos espaços concretados de vilas e favelas por determinação dos orixás, embora os babalorixás e ialorixás correspondentes expressem o desejo de transferir a casa de religião para espaços mais próximos dos elementos da natureza. A rápida urbanização e ocupação de áreas periféricas mostra que alguns terreiros, antes próximos de nascentes e matas, hoje estão cercados por muros e casas cimentadas em territórios urbanos com alta densidade populacional e expressivos problemas sociais ligados à violência e à criminalidade. O caráter social do terreiro ou ilê, que em um plano místico é a sede do axé do povo da casa, estende-se aos habitantes do bairro, os quais muitas vezes, independente de suas filiações religiosas, acessam as atividades culturais e educacionais que tem lugar na casa de religião, ou mesmo as festas públicas nas quais são oferecidos alimentos ao final. Se em casas de religião mais famosas e consagradas na cidade via-se nas festas públicas um expressivo número de espectadores do ritual pertencentes às camadas médias e altas, nas casas mais modestas é bastante comum um público composto da vizinhança, de uma classe empobrecida que tem o ritual como um lazer no qual se pode usufruir de algum benefício, como exemplo mais frequente, a comida sempre farta ao final das festas.

A Ilha da Pintada é desses territórios urbanos que preserva características de um “santuário natural”. Sua integração em um delta proporciona um grande contato com o fluxo das águas doces, que atravessam o delta em direção ao mar. As ilhas do delta tanto recebem a água das nascentes e cachoeiras que é própria de Oxum, como encaminham esta mesma água que então compõe o lago Guaíba a desaguar na Lagoa dos Patos e finalmente, nas águas salgadas do mar, a morada de Yemanjá. Esta proximidade em uma casa de culto cujos filhos de santo são predominantemente “filhos da água”, dos orixás Oxum e Yemanjá, é uma vantagem que inscreve um maior *axe*³² aos praticantes e à imagem da *terreira*³³.

32 O axé, nos cultos afro-brasileiros representa a força vital e espiritual, podendo ser compreendido como uma espécie de mana, nos termos de Marcel Mauss (2003).

33 O antropólogo Rafael Devos (2007), interessado nos diferentes usos e significados da água entre os moradores das

O fato de ser um terreiro com predominância de “filhas da água” localizado nas margens de um grande fluxo de águas operava também como um marco distintivo em eventos que deixavam claras as desavenças entre diferentes terreiras situadas nas variadas ilhas do Arquipélago. Um acontecimento marcante foi a Procissão de Oxum realizada no dia 12 de outubro de 2009. No dia da procissão, a grande discussão era em relação a quem teria o direito de acompanhar a santa em um pequeno barco que saía de uma das ilhas em direção ao Gasômetro, onde seria realizado um ritual ecumênico.

Depois de sair da *terreira*, a imagem da santa recebeu homenagens em outra terreira no Arquipélago, e de lá foi conduzida de barco até uma marina na Ilha das Flores, onde o *povo da casa* aguardava para uma pequena procissão fluvial. A santa vinha acompanhada de uma mãe de santo que trajava um axó vermelho, o que representava que ela não era uma “filha da água”, e portanto, segundo a tradição religiosa, teria menos legitimidade para levar a santa. Enquanto o barqueiro dizia que poucas pessoas poderiam entrar no barco, dentre elas, a ialorixá que levava a santa e a equipe de televisão que filmava a procissão, Rosi negociava com ele a presença no barco de pelo menos duas pessoas de sua terreira: ela e uma filha de santo que carregava nos braços o neto de Claudinha, que deveria cruzar as águas na companhia da santa, cumprindo uma obrigação religiosa.

Esta marca distintiva da *terreira* em acolher principalmente “filhas da água” também constitui um modo de imprimir certa tonalidade à terreira, como me relatou Eliane, diante de minha indagação acerca da ausência, na terreira, de filhas de outros orixás femininos, como Iansã:

Eliane: É que... na real, lá na Bia, se é de Iansã ela não deixa cruzar, sabe, porque a Iansã é muito... [faz gesto brusco], aí ela sempre, ou dá pra Oxum, ou dá pra Yemanjá... Que é pra... acalmar as pessoas. Eu era de Iansã. Na casa da Dona Tereza. Quer dizer, na casa da Dona Tereza, eu era de tudo o que era santo, né. Vou ser bem realista. [risos]. É que nem diz a Bia, era um elevador, sabe, saía um, entrava o outro, saía o outro, entrava o outro, e assim ia. Que ela não coordenava, sabe, não doutrinava, no caso. E lá na Bia não, tudo modificou. A doutrina do seu pai, vamos ter do seu pai. E assim foi.

Iansã, orixá valente e guerreira, rainha dos ventos e tempestades, conhecedora dos mistérios dos raios, imprime uma personalidade impetuosa, sensual e colérica a seus filhos, qualidades psicológicas femininas pouco apreciadas em contextos onde se faz necessário um controle moral específico. Assim, Eliane, que era de Iansã, passou a *trabalhar* para Oxum, acalmando os aspectos mais turbulentos de sua personalidade e investindo nas qualidades de sua nova *mãe* espiritual.

Ao discutir indivíduo e religião na cultura brasileira, o antropólogo Gilberto Velho (2003) chama a atenção para o fato de que as personalidades ou perfis psicológicos evocam uma forte conotação e ênfase morais, onde ser sério, honesto, trabalhador e instruído são qualidades muito valorizadas em certas vertentes religiosas. Na Ilha da Pintada, estas qualidades também preservam relações de vizinhança em um contexto onde ser negro representa *uma coisa do mal*, e cultivar a umbanda era ser *filho do demônio*. Ou seja, para além de uma convivência religiosa sempre conflitual, ser negro e batuqueiro ou umbandista já operava em um registro de desvantagem diante dos demais pertencimentos étnicos e religiosos, sendo necessária uma reversão do estigma das religiões de matriz

ilhas que integram o Delta do Jacuí, no contexto urbano da cidade de Porto Alegre, coletou depoimentos de Bia sobre o axé das águas, identificando a proximidade das águas no contexto afro-religioso como um privilégio associado à uma dimensão espiritual no jogo conflitual que mobiliza interesses variados nos usos deste ambiente natural.

africana, interpretadas como “atávicas”, “primitivas” e “violentas”. A domesticação do “sagrado selvagem”³⁴ era intensificada com a predominância das “filhas da água”, as quais produziam uma atmosfera calma desejável à *terreira* para que esta conquistasse um estatuto de respeitabilidade frente aos segmentos religiosos mais tradicionais na Ilha da Pintada, em especial, o catolicismo.

Ao final de 2009, soube que Rosi e Leoni cogitavam sair da Ilha. Lembro que quando Dona Leoni, secretamente me fez esta revelação, eu fiquei muito espantada, pois não conseguia imaginar a *terreira* se sustentando sem uma parte da família de sangue. Mesmo que Leoni e Rosi, assim como seus filhos, seguissem participando da *terreira*, em visitas até frequentes, a casa estaria destituída da qualidade de vizinhança e parentesco que enraíza o Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi na Ilha da Pintada. Rosi estava conjecturando se mudar para a Vila Nova, mesmo local onde reside seu filho mais velho. Tempos depois, Eliane, ao comentar este episódio, disse que Rosi andava desanimada por causa das enchentes na ilha, mas acabou desistindo da ideia e reformou a casa. Leoni se dizia cansada da quantidade de afazeres e de alguns conflitos decorrentes de um convívio familiar tão próximo, se referindo principalmente à perda do espaço de sua casa que foi cedido para que o filho, a nora e seus dois filhos do primeiro casamento, e sua neta pudessem habitar o mesmo local. Era, sem dúvida um espaço atravessado pela turbulência não apenas decorrente das oscilações das águas, mas do permanente esforço que se fazia necessário para lidar com as relações de parentesco de sangue, de parentesco de santo, de vizinhança, e dos diferentes territórios e adesões simbólicas na Ilha da Pintada.

A intensidade e o investimento em torno de todas estas práticas mostram um esforço contínuo do grupo em fazer “durar” (Bachelard, 1994) uma memória do negro na ilha, nos contornos de uma duração “vívida, sentida, amada, cantada, romanceada” (Bachelard, 1994:104), e narrada nas memórias dos mais velhos, na Umbanda, no carnaval, nos tambores, no maculelê. O aprendizado dessas práticas e tradições, por parte dos mais jovens, organiza uma continuidade das tradições, sempre atualizadas, como Leoni nos chama atenção ao narrar as diferenças da religião no tempo em que os tambores soavam baixinho. Em certa medida, trata-se também da “transmissão de padrões distintivos” (Elias e Scotson, 2000: 169) às novas gerações, em que as crianças são iniciadas em aptidões específicas e desde muito pequenas assumem um lugar social na família, no grupo, e no território mais amplo da Ilha da Pintada.

3.5.3 AS NOVAS GERAÇÕES E A *RELIGIÃO*

Os jovens alunos da oficina eram parte importante desta atmosfera envolvente da *terreira*, uma “ambiência” que ultrapassava os limites da *corrente* e dos rituais religiosos estendendo-se à bateria da escola de samba e às aulas de maculelê, atividades que proporcionavam a alguns jovens uma participação mais distanciada dos cultos. Os jovens que integravam a *corrente* eram, de modo geral, filhos ou netos carnis dos filhos de santo da casa, adultos iniciados que tinham uma participação ativa na *terreira*.

Estes jovens, embora quando incitados falassem com propriedade sobre temáticas como a religião, o preconceito racial e a valorização das expressões de uma cultura negra, também viviam dilemas próprios da adolescência, oscilando entre a rebeldia em relação ao cumprimento de certas regras e a descoberta de um processo de iniciação religiosa no qual eles passam a assumir um lugar social no grupo.

34 Cf Roger Bastide, (2006).

Uma das jovens alunas cuja trajetória pude acompanhar mais de perto foi Micheline, minha aluna mais assídua, não exatamente por um interesse espontâneo pela fotografia, mas em boa parte pela orientação firme de sua mãe, Eliane, que a supervisionava em seus afazeres, obrigações e trajetos pela ilha. Quando a conheci, ela tinha 14 anos e uma característica rebelde e impetuosa que se mesclava com um profundo respeito por sua mãe e pelas mulheres que compunham o “cerne” da *terreira*: Bia, Rosi e *vó* Leoni. Micheline era vaidosa e costumava pentear os longos cabelos castanhos demoradamente em frente ao espelho. Em uma das tardes, antes da oficina, Micheline falou, em um tom subversivo, que iria cortar o cabelo pelo ombro quando completasse quinze anos. Por causa de uma obrigação religiosa feita por Eliane, Micheline não podia cortar os cabelos até completar esta idade. *Já está tudo planejado*, dizia ela, imprimindo um olhar desafiador à sua mãe. Neste dia, lembrei de uma conversa que havia tido com Eliane, quando ela me contou que desafiara seu pai dizendo que casaria de preto e assim o fez, por volta dos 17 anos.

Micheline participava das festas e rituais da *terreira* com uma expressão insolente, talvez própria da idade, mas também era assídua e obediente às obrigações religiosas. Sua postura revelava os dilemas desta jovem que transitava por outras redes sociais na Ilha, proporcionadas principalmente pela vivência escolar, mas encontrava na *terreira* a possibilidade de construir um lugar social em um grupo específico e no qual ela havia sido socializada desde muito pequena. Eliane havia feito seu primeiro *chão*³⁵ quando a pequena Micheline tinha 7 dias. Ela já frequentava a *terreira na barriga e deitou* com a mãe quando era recém-nascida. *Já vem de berço a coisa, e vai andando...*, dizia Eliane, referindo-se a uma certa obrigatoriedade no trajeto religioso. Quando pequena, Micheline teve um problema de saúde e foi *reerguida* por Bia. Ao falar da filha, Eliane diz que embora fora do terreiro Micheline não dê muita bola para a religião, quando pisa dentro, tem respeito a todos.

Em fevereiro de 2010, quando encerrava o trabalho nas oficinas, aproximava-se a data do aniversário de quinze anos de Micheline, um evento aguardado por ela durante todo o ano. Para Micheline, completar 15 anos era a possibilidade de enfim cortar os cabelos, liberando-se da obrigação assumida por sua mãe desde o seu nascimento. Ela imaginava fazer um grande luau em uma das casas que integravam a sede do Parque Estadual Delta do Jacuí, de propriedade da Secretaria Estadual do Meio Ambiente, o que não seria fácil de concretizar tanto pelas dificuldades financeiras de sua família, quanto por normas institucionais relativas ao uso das casas da sede do Parque. A comemoração de seus quinze anos foi um coquetel na *terreira*, apenas para os mais chegados. Na ocasião, eu fiz os convites com base em retratos que Eliane havia feito de Micheline, incorporando na arte do convite uma imagem de Yemanjá, seu orixá protetor.

Depois deste aniversário, Micheline estaria livre para escolher o seu caminho. Um ano após finalizar a pesquisa de campo, retornei a ilha. Micheline já havia completado 16 anos. Em uma longa conversa com Eliane, ela me contou as escolhas da filha outrora rebelde.

35 Rito de passagem que marca a iniciação religiosa de um filho de santo.



Imagens 44 e 45

F: E é um caminho pra vida toda, né?

Eliane: Ééé. Não adianta querer sair dele, agora. Que nem diz o ditado aquele, como é que é: quem ta dentro quer sair, quem ta fora quer entrar! Eu sempre disse pra Micheline: Micheline, ó, tu nunca queira entrar, mas aí a necessidade obrigou, né. Aí ela foi obrigada. Quer dizer, a Cigana botou ela na parede, né. Perguntou se era aquilo ali que ela queria. Aí ela pegou e disse... eu dava risada, né, Fernanda...aí ela disse que era. Aí a Cigana tomou conta dela também. Até ela é do Povo Cigano agora. Aí onde a Cigana vai ela anda atrás. Que ela andava, né, me aprontando. Aí foi quando a Cigana tomou conta. Aí a Cigana: 'deixa pra mim, mulher, deixa. Deixa que eu seguro ela'. O pior que segurou mesmo. Antes ela queria viver com o pezinho na rua, não fazia nada dentro de casa, agora ela ta assim, olha... tu até estranha. É caseira, não me foge mais. Que antes ela vivia fugindo, eu acho que tu lembra, até às vezes quando ela tava no curso aqui ela dava no pé!

A rebeldia de uma filha que *vivia aprontando* podia ser contornada com a ajuda dos *pais* da terreira. Assim como a personalidade de Eliane foi acalmada pela mãe Oxum, sua filha Micheline também passava por este momento iniciático. Nas duas últimas vezes que fui a Ilha, não consegui encontrá-la. Mas soube que havia cortado os cabelos, estava com um namorado, já havia feito o seu primeiro *chão* e começava a *girar* para Yemanjá.

Os conceitos propostos pelo antropólogo Gilberto Velho nos ajudam a compreender como, dentre estes jovens, seus projetos individuais são desenhados a partir de premissas e paradigmas culturais compartilhados por universos específicos, ou seja, interação entre si dentro de um campo de possibilidades (Velho, 2003). É nesse sentido que a subversão latente expressa na personalidade de Micheline encontra um caminho na expressão de uma religiosidade e devoção que a acompanham desde seu nascimento. O conflito intergeracional que se estabelece com sua mãe na forma de um controle moral é suavizado quando ela assume um controle de suas ações justamente entregando-se, de maneira voluntária, aos cuidados da Cigana, que assim como outros *pais* e *mães* da terreira, *governam* indistintamente adultos, jovens e crianças.



Imagens 46, 47, 48 e 49

O QUE A FOTOGRAFIA REVELA? NOTAS SOBRE ÉTICA, IMAGEM, MEMÓRIA E RELIGIOSIDADE

Neste capítulo, proponho algumas reflexões sobre a produção de imagens fotográficas em contextos ritualísticos e religiosos afro-brasileiros, com base em dados etnográficos coletados junto ao Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi, na Ilha da Pintada, Porto Alegre, RS. Inicialmente, situo a relação entre fotografia e religiosidade afro-brasileira buscando compreender diferentes facetas da obtenção de imagens técnicas no âmbito do sagrado. Sem fazer uma revisão histórica do tema, aponto alguns casos que podem auxiliar nas reflexões sobre os interditos e os acessos impostos ou concedidos às imagens técnicas no contexto afro-religioso. Pretendo mostrar que a construção de uma ética na visibilidade das práticas religiosas está entrelaçada com os contextos das produções de sentido nos quais estas imagens figuram. Discuto os desafios na construção de uma ética antropológica na produção de imagens em tais contextos, e as possibilidades de uma negociação intersubjetiva quando a produção fotográfica atua como um suporte material para a reverberação das memórias coletivas de grupos religiosos. Através da negociação intersubjetiva que estabeleceu a autorização na documentação e divulgação das imagens da *terreira*, proponho a interpretação dos comentários de interlocutores acerca de um conjunto de imagens obtidas por mim em uma festividade ritual.

4.1 A INSCRIÇÃO DA FOTOGRAFIA NO TERRITÓRIO DO SAGRADO: SITUANDO A QUESTÃO

A documentação fotográfica nos variados rituais que envolvem as religiões de matriz africana se constituiu, historicamente, como um tema polêmico. Inevitavelmente, os pesquisadores que se engajam em investigações sobre os cultos afro-brasileiros se deparam com a “barreira” do segredo: dimensões da religiosidade que não são possíveis de penetrar ou desvendar sem um processo de iniciação ou de uma longa convivência com o grupo (Carvalho, 1985; Gonçalves da Silva, 2006). Pesquisadores, tal como aqueles que buscam uma iniciação religiosa, não recebem informações e ensinamentos prontos e acabados. Ao contrário, são desafiados a “catar folha”, tentando elaborar algum sentido das narrativas e experiências dispersas que encontram no caminho (Goldman, 2003). Visto como “barreira” ou como “caminho”, a dimensão do segredo sempre provoca o antropólogo a enfrentar uma negociação de sentido no interior de sua própria construção de conhecimento, a saber, entre a racionalidade como qualidade privilegiada no saber científico e a mística ordem do desconhecido que *governa* o terreno de sua pesquisa. Neste jogo do mostrar e ocultar, em que segredos e revelações pontuam a relação intersubjetiva entre pesquisador e grupo pesquisado, a produção de imagens visuais – fotográficas ou filmicas – se interpõe frequentemente como uma revelação não desejada dos aspectos visíveis e não visíveis na ritualística de um terreiro.

Desde meados do século XX, as relações entre fotografia e candomblé se estabeleceram mediadas pelo conflito. Historicamente, os registros fotográficos do candomblé documentaram os processos de tradição e mudança desta religião, nos quais as relações hierárquicas na estrutura litúrgica e o sistema oral de transmissão de conhecimentos e poderes espirituais assumem um relevo fundamental nas determinações dos interditos da imagem fotografada.

O exemplo mais conhecido e que possui um caráter fundador sobre a polêmica da documentação fotográfica de rituais interditos no candomblé brasileiro foi a reportagem que circulou nacionalmente na revista “O Cruzeiro” em 1951, com imagens feitas pelo fotógrafo José Medeiros no terreiro de Mãe Riso da Plataforma, nos arrabaldes da cidade de Salvador, Bahia. José Medeiros documentou um ritual de iniciação de três iaôs, mostrando através das fotografias, detalhes de procedimentos ritualísticos nunca antes divulgados pela mídia brasileira, o que causou uma forte repercussão pública. O antropólogo Fernando De Tacca (2009), em sua investigação sobre as repercussões da publicação das imagens produzidas por José Medeiros em “O Cruzeiro” mostrou que o interdito na produção de imagens de certos rituais do candomblé estava associado principalmente à possibilidade de revelação de segredos de iniciação e à ocorrência de prejuízos mentais para aqueles que são fotografados em transe nos procedimentos ritualísticos.

A tradição do batuque ou nação, no Rio Grande do Sul, também impõe uma interdição rigorosa na documentação dos orixás *no mundo*, ou seja, dos filhos de santo em transe, conforme relatado por pesquisadores em trabalhos etnográficos (Correa, 2006; Pólvora, 1995). Esta proibição me foi explicada por mais de um babalorixá durante a documentação visual do projeto Bará do Mercado, como sendo decorrente do fato de que o batuqueiro, segundo a tradição, não sabe que experimenta a possessão de seu orixá. Assim, os episódios de possessão, embora frequentes e basilares em uma casa de religião, são sempre mantidos em segredo. O retrato do orixá *no mundo* constituiria um testemunho do transe, e ter ciência de que se é possuído poderia acarretar perturbações mentais. Para a tradição do batuque, captar a imagem da possessão significa “interromper, bloquear ou mesmo revelar tal transcendência” (Pólvora, 1995:140).

Toda a dimensão sagrada da existência necessita estar cercada de proibições, como mostrou a antropóloga Mary Douglas (1991), já que é de sua natureza o perigo iminente da perda de seus caracteres distintivos e fundamentais. Os cultos religiosos são, para diferentes culturas, espaços de sensibilidade que expressam circunstâncias nas quais fotografar, como reconheceu o antropólogo John Collier Jr, “pode ser completamente inaceitável, extremamente perigoso ou literalmente impossível” (Collier Jr, 1973: 61). Nos cultos afro-brasileiros, a fotografia, pelo seu aparente caráter de “duplo do real”¹ que retira a coisa fotografada de seu contexto inserindo-a em novos campos de significado, pode corroborar para a violação do tempo e espaço sagrados (Coster, 2007). Para o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva (2006), os registros sonoros e fotográficos são, com frequência, considerados ilícitos pelos afro-religiosos por representarem uma dissociação entre “o que” se diz e se faz com o “quando” se diz e se faz.

1 Para Phillippe Dubois (1993), a fotografia provoca “um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração” (1993:26).

Nessa ótica, se o Candomblé e o Batuque tradicionalmente mantêm a orientação da interdição da captura da imagem dos orixás *no mundo*, a Umbanda, essa religião “autenticamente brasileira” muitas vezes compreendida sob a ótica da perda dos caracteres distintivos do candomblé, caracterizaria-se pela flexibilidade e incorporação de novos elementos às suas formas religiosas. Entretanto, a estrutura das religiões afro-brasileiras não contempla um poder centralizador e aglutinador em uma única hierarquia religiosa, mas organiza-se em uma pluralidade de terreiros e federações dotados de rivalidades e divergências entre si (Oro, 1997). Isso faz com que o posicionamento do dirigente espiritual não esteja amarrado a sua vertente religiosa, assumindo critérios consensuais no Candomblé, Batuque, Linha Cruzada e Umbanda. Ao contrário, uma mesma vertente pode expressar determinações diferenciadas segundo a orientação do pai ou mãe de santo, e acima deles, do orixá ou da entidade que governa a casa.

A polêmica que envolveu a autorização de Mãe Riso da Plataforma na documentação visual da iniciação de três iaôs é elucidativa nesse sentido: Mãe Riso consultou e teve a autorização de seu orixá Oxóssi, o que significa que ela estava amparada em sua decisão na ordem das divindades, ou mais especificamente, de sua ancestralidade mítica. É nessa perspectiva que Fernando De Tacca (2009) problematiza a responsabilidade atribuída a Mãe Riso no caso da publicação da reportagem no contexto religioso, onde a representatividade das lideranças e federações sempre pode ser questionada, visto que na qualidade mítica da religiosidade de matriz africana os dirigentes espirituais possuem canais de comunicação legítimos com os orixás².

Com frequência, a autorização para obter fotografias depende em muito da relação que o pesquisador/fotógrafo estabelece com o pai de santo ou mãe de santo. Se existe uma relação de intimidade, confiança e reciprocidade, o pesquisador pode obter a autorização mesmo para fotografar rituais interditos, como relatou o antropólogo Norton Correa em entrevista a Vagner Gonçalves da Silva (2006: 61). A revelação ou preservação do segredo exposto nas imagens fotografadas está, portanto, ligada à construção de uma ética antropológica. Para José Jorge de Carvalho (1985), nestas situações o antropólogo é desafiado a avaliar sua fidelidade primordial: por um lado, com o grupo pesquisado, no sentido da guarda de seus segredos, o que garante a existência de um acordo ético e também da continuidade de um processo de negociação intersubjetiva; por outro, com seus pares, na medida em que o antropólogo utiliza de um código próprio da antropologia para interpretar racionalmente os dados colhidos em campo (Carvalho, 1985).

Se a relação intersubjetiva que se estabelece entre o fotógrafo/pesquisador e os religiosos ou a autoridade religiosa dá início à construção de uma ética que conduz e orienta a produção de imagens técnicas, os contextos interpretativos que amparam estas imagens são fundamentais para a efetivação de um acordo ético com o grupo pesquisado. A publicação das imagens redimensiona as situações culturalmente determinadas captadas pelas lentes do antropólogo/fotógrafo na medida em que estas passam a circular nos domínios públicos ao integrarem pesquisas ou serem veiculadas nos meios de comunicação, associadas a discursos variados. Nesse sentido, as interdições impostas à documentação visual de cultos afro-religiosos não expressam apenas a problemática da revelação dos segredos, mas colocam em questão o aprisionamento destas imagens em discursos ofensivos e discriminatórios acerca da religiosidade afro-brasileira.

2 A realização do projeto Bará do Mercado também só foi possível após a anuência dos orixás, em especial do orixá Bará, responsável por abrir os caminhos por ser o orixá mensageiro entre o mundo dos homens e o mundo dos orixás. Uma série de entraves burocráticos emperrou a liberação do recurso para o início do trabalho, o que fez com que o projeto efetivamente se desenrolasse e fosse concluído no ano de 2007, ano de Bará para os religiosos de matriz africana.

O discurso sensacionalista que envolveu a publicação das fotografias de José Medeiros na revista “O Cruzeiro”, por exemplo, conformou uma ruptura na negociação construída em campo, tendo em vista que o conteúdo da reportagem era predominantemente ofensivo ao Candomblé³. Seis anos depois da publicação da reportagem, a mesma editora da revista “O Cruzeiro” publicou o livro “Candomblé”, com 60 fotografias feitas por José Medeiros, 22 a mais daquelas publicadas na reportagem. Sem o apelo sensacionalista utilizado na reportagem, o livro colocava em evidência a narrativa visual da iniciação feita pelo fotógrafo, o qual foi posteriormente considerado um material de valor etnográfico. Se na primeira versão, as imagens representam uma profanação do sagrado, a recontextualização oferecida pela publicação do livro coroava as imagens com uma nova aura para o sagrado profanado (De Tacca, 2009).

Contemporâneo e amigo de José Medeiros, o fotógrafo francês Pierre Verger documentou extensa e intensamente o candomblé e os cultos africanos estabelecendo acordos éticos não apenas com os sujeitos diretamente retratados por suas lentes, mas com a religiosidade de matriz africana como um todo. Para Fernando De Tacca (2009), o trabalho de Pierre Verger sobre o mundo religioso do candomblé e a cultura afro-brasileira atua como um “contracampo” ético aos discursos sensacionalistas nos quais se inseriam as imagens feitas por José Medeiros e Henri-Georges Clouzot⁴.

A decisão de Verger em manter muitos dos seus negativos guardados à espera de uma ocasião distanciada da polêmica causada pelas imagens de José Medeiros para publicar algumas (mas não todas) fotografias de cultos afro-religiosos, recusando propostas de editores interessados em suas imagens, mostra como este fotógrafo partilhou de um sentimento comum com os sujeitos os quais fotografou que corroborou para uma solidariedade na manutenção do segredo.

Na obra de Pierre Verger, como bem assinalou Jérôme Souty (2011), o uso relacional e afetivo da fotografia é inseparável de seu uso documental e heurístico. Além de seu envolvimento emocional com o candomblé, Verger era, a seu modo, um pesquisador profundamente interessado nos temas que fotografava. Mesmo sendo fotorrepórter de “O Cruzeiro”, a revista nunca foi o lócus das publicações das imagens que Verger fazia do candomblé. Suas imagens de religiosidade eram acompanhadas de textos de Roger Bastide, com quem estabeleceu uma longa amizade e compartilhou pontos de vista sobre a influência cultural e religiosa da África no Brasil⁵. O esteio interpretativo oferecido pelos textos que acompanhavam as fotografias de Verger, inicialmente de Roger Bastide e mais tarde de sua própria autoria, oferecia um acolhimento semântico reflexivo e não sensacionalista às imagens, mas inserido em sua investigação sobre os vínculos culturais e religiosos entre África e Brasil.

Decorridos mais de meio século da polêmica envolvendo as fotografias de José Medeiros, a centralidade dos discursos na configuração de sentidos que envolvem a publicação das fotografias de cultos afro-brasileiros permanece. Especialmente nos meios de comunicação de massa, são frequentes

3 As fotografias de José Medeiros foram publicadas em 1951 em uma reportagem intitulada “As noivas dos deuses sanguíneos”, contendo 38 fotografias acompanhadas de texto do jornalista Arlindo Silva.

4 Cineasta francês que veio ao Brasil com o objetivo de “mostrar o Brasil aos brasileiros”, publicou em 1951 uma reportagem fotográfica na Revista “Paris Match” denominada “As possuídas da Bahia”. A publicação de uma reportagem sobre o candomblé baiano no exterior motivou José Medeiros e o editor de “O Cruzeiro” a produzir reportagem semelhante no Brasil, gerando uma disputa jornalística em torno do tema.

5 Pierre Verger assim resumiu as qualidades de seu amigo, em texto escrito no ano de 1993: “Roger Bastide era antes de tudo um homem que sabia se colocar no lugar dos outros e compreender seus pontos de vista. Ele tinha a rara faculdade de raciocinar servindo-se dos argumentos de seus interlocutores e ver as coisas com os olhos deles qualquer que fosse a excentricidade e – o que nunca lhe criava problema – sabia se transformar no outro com um humor delicado” (Lühning, 2002).

os casos de veiculação de imagens de incorporações de cultos afro-brasileiros seguidas de textos discriminatórios e ofensivos. A pesquisa de Stela Guedes Caputo (2012) mostra bem como diferentes sentidos podem ser agenciados em torno de uma mesma imagem. A autora viu suas fotografias feitas de crianças em terreiros da Baixada Fluminense, quando era repórter fotográfica de um jornal diário no Rio de Janeiro, serem vendidas pela agência do respectivo jornal ao Grupo Universal do Reino de Deus, e posteriormente publicadas na Folha Universal⁶ em matéria com o título “Filhos do Demônio”, gerando consequências desastrosas para as crianças cujas imagens passavam a integrar um discurso religioso no qual figuravam como exemplos de má conduta e “crianças problema”.

É importante pontuar, no entanto, que todos estes exemplos se mantêm em um debate o qual chamaria de “clássico” nas relações entre a fotografia e os cultos religiosos afro-brasileiros, em que a discussão é colocada nos termos de uma dicotomia “sujeito que fotografa/detentor do saber técnico/de fora” e “sujeito fotografado/detentor da imagem e do saber religioso/de dentro”. Esta simplificação reduz a complexidade das motivações associadas ao registro visual da religiosidade afro-brasileira, especialmente no contexto das novas mídias digitais, onde textos e imagens circulam e são amplamente reproduzidos, conferindo maior visibilidade e expressão aos dissensos no corpo religioso afro-brasileiro.

Um exemplo desta complexidade foi o debate o qual acompanhei, durante a escrita deste trabalho, em torno da divulgação de um conjunto de fotografias em uma rede social virtual. As fotografias haviam sido reunidas em um álbum⁷, contendo imagens fotografadas de cultos afro-brasileiros, notadamente em casas de religião diferentes, o que sugeria que as imagens de origens diversas haviam sido reunidas propositalmente para criar uma narrativa visual em torno da religião afro-brasileira.

O álbum fora compartilhado na rede social por uma liderança religiosa afro-brasileira de Porto Alegre, que compartilhava com pais e filhos de santo a indignação diante de tais imagens. O álbum, que não era de sua autoria, denominava-se “Que pouca vergonha desse povo, meu Deussssss!”, e continha 374 fotografias de cultos afro-brasileiros, as quais retratavam principalmente festas e rituais em homenagem ao *povo da rua* (exus e giras) e rituais de iniciação os quais envolviam o *corte* de animais, imagens sempre polêmicas no âmbito dos cultos afro-brasileiros por sua conhecida interdição ritual por parte de certas vertentes religiosas. Algumas fotografias tinham uma forte conotação sexual nos gestos, posicionamento dos corpos e expressões faciais dos retratados. Uma das imagens reunia um conjunto de 4 fotografias mostrando dois homens, com vestes brancas em um local ritualístico, posando para fotografias em gestos que insinuavam uma relação sexual. Nas festas dos exus e giras, as imagens impactavam pelo excesso de bebida, cigarro e homens incorporando giras com vestes ousadas. Outras fotografias retratavam pessoas machucadas, sacrifícios rituais, sugerindo violência e periculosidade nos cultos afro-brasileiros.

A diversidade das fotografias reunidas no álbum mostrava uma ambiguidade que dificultava uma interpretação de um olhar que buscava enfatizar os aspectos mais “impuros” de tais cultos na forma de uma proposital desvalorização da sacralidade desta matriz religiosa. Ao contrário, todas

6 A Folha Universal é um jornal impresso do Grupo Universal do Reino de Deus, empresa que vem rapidamente conquistando concessões de meios de comunicação de massa no Brasil, como emissoras de rádio e televisão. A tiragem semanal do jornal atinge a faixa dos 2,4 milhões de exemplares, maior do que qualquer outro jornal brasileiro. O jornal tem sido apontado como aquele que melhor dialoga com a nova classe média brasileira.

7 A reunião de fotografias ou imagens em álbuns virtuais é uma prática recorrente e facilitada por uma ferramenta virtual desta rede social na web.

as fotografias eram de fotógrafos amadores e mostravam um olhar “de dentro”, que dialogava com os sujeitos e obtinha deles um consentimento. Percebia-se uma interação explícita entre fotógrafo e fotografado, expressando um desejo de visibilidade de tais sujeitos, um desejo em mostrar-se *gira*, em ver-se incorporado, em ver-se iniciado. As imagens foram interpretadas pelos componentes da rede social os quais tiveram acesso ao álbum como um mau exemplo que estaria *acabando com a religião* e trazendo uma visibilidade negativa, na medida em que a livre circulação destas imagens nas redes sociais poderia ilustrar discursos capazes de fomentar a intolerância religiosa. Algumas lideranças religiosas se posicionaram contra o compartilhamento das imagens, solicitando que elas fossem apagadas visto que poderiam aumentar o preconceito já existente em relação às religiões afro-brasileiras.

Por um lado, a documentação dos rituais em fotografias e sua divulgação nas redes virtuais permitem aos próprios religiosos de matriz africana ampliar o conhecimento acerca da heterogeneidade que caracteriza as diferentes práticas de culto, explicada tanto pelo pertencimento a bacias e linhagens religiosas distintas, quanto pela ignorância e desconhecimento dos *fundamentos* da religião. Neste contexto, a fotografia atua como um testemunho capaz de comprovar os “erros” na condução dos rituais: algumas imagens traziam inscrições satirizando paramentos de inspiração carnavalesca usadas nos rituais, o uso de flores de plástico nas oferendas às entidades como *coisa de pobre*, o uso de sandálias havaianas em um Omolu que deveria ter os pés descalços, ou a substituição de certos artefatos rituais por similares mais baratos.

Mesmo assim, o conjunto das imagens não demonstrava explicitamente uma crítica à perda do fundamento e da tradição: os comentários que se seguiam as imagens tanto questionavam o absurdo de certas cenas, como o retrato de um rito de limpeza espiritual realizado sobre uma mulher deitada em uma piscina de plástico sem água, colocada em um quarto pequeno, entre a cama e o armário, como faziam uso de uma jocosidade que permitia “rir do outro”. De certa forma, a preocupação com a livre circulação de tais imagens não era consenso entre os religiosos, ainda que discordassem e ridicularizassem a condução dos ritos expostos nas fotografias.

Por outro lado, algumas lideranças religiosas, especialmente aquelas com atuação política, levantavam o debate sobre a perda do *fundamento* e a importância de ações em prol do conhecimento das práticas dos cultos entre os religiosos de matriz africana. Era possível perceber a existência de um código que impunha uma seleção do que seria uma “visibilidade desejável” das religiões afro-brasileiras, associada a uma preocupação das lideranças que participam do debate público contra a intolerância religiosa e a favor de políticas públicas que resguardem a perdurância dos cultos de matriz africana: a fotografia figurava como uma peça a mais em um jogo de mostrar e ocultar que revela os dissensos no corpo de uma matriz religiosa. Os limites colocados nas imagens que podem ser vislumbradas através da fotografia entram em choque com os usos jocosos de fotografias feitas por/de adeptos que não participam dos debates religiosos na cena política.

O caso destas imagens mostra a complexidade de se debater os usos da imagem nas religiões de matriz africana no mundo contemporâneo, partindo de uma dicotomia fotógrafo – detentor da imagem, e religioso – detentor do saber da tradição. O fotógrafo não detém mais os segredos da imagem: ela é captada por câmeras e celulares e compartilhada na web, disponível a diferentes interpretações e discursos. O controle do segredo e dos interditos visuais na religião se torna muito mais difícil com a multiplicidade e a fluidez na qual estas formas sincréticas são captadas e visibilizadas nos espaços virtuais. Se o caso da revista O Cruzeiro deu início a uma polêmica matizada por personagens que

ocupavam espaços sociais muito distintos e que podem ser representativos de posições dentro/fora, negra/branco— a mãe Riso da Plataforma e o fotógrafo José Medeiros -, a problemática atual ultrapassa a dicotomia entre fotógrafo e fotografado, entrelaçando estes dois lugares em um campo de tensões de difíceis negociações do lado “de dentro” de uma matriz religiosa que se mostra múltipla e fragmentada.

Caso bem diferente são os fotógrafos especializados em fotografias de cultos afro-gaúchos os quais encontrei em diversas festas e homenagens públicas durante a documentação do projeto Bará do Mercado. Tais fotógrafos “free-lance” vendiam suas imagens para jornais especializados nas religiões afro-brasileiras, assim como para os adeptos da religião que desejavam guardar uma recordação de alguma festa pública na qual participavam. Em muitos casos, eram chamados por dirigentes espirituais para realizarem desde retratos em paramentos para divulgação de serviços em jornais e revistas temáticas até imagens de festas e incorporações nas casas de culto. Eram fotografias consentidas, solicitadas e remuneradas aos fotógrafos.

Trata-se de uma circulação de imagens fotográficas em blogs, sites e redes sociais que expõem nos ambientes virtuais diferentes casas, tradições e práticas das religiões de matriz africana. O site “Grande Axé”⁸, o “jornal dos afro-umbandistas” traz um acervo fotográfico de festas, rituais e procissões de diferentes babalorixás e yalorixás da grande Porto Alegre. As fotografias que compõem o acervo do site são separadas por ano, mês, dirigente espiritual das casas de religião e evento comemorado. Ao clicar no nome do pai ou mãe de santo, abre-se um conjunto de imagens com o título do evento, seguido do endereço e telefone da casa. As fotografias se assemelham às imagens de colunas sociais: os anfitriões são retratados com os filhos de santo, parentes de sangue e convidados, e não raro mostram pessoas publicamente conhecidas como políticos e artistas locais. As fotografias retratam festas públicas e em alguns casos, eventos pessoais dos babalorixás e yalorixás fora das terreiras, como formaturas e casamentos. Nessas imagens, as fotografias de incorporações são raras: privilegia-se uma estética fotográfica do retrato, da lembrança do momento festivo, do estar junto.

Mesmo reconhecendo essa preferência pela estética do retrato, a qual pude testemunhar ao ser solicitada para produzir retratos de diversas lideranças religiosas no contexto do projeto Bará do Mercado, os dilemas em torno do uso de imagens técnicas na religiosidade afro-brasileira não apontam para uma resolução fácil e unívoca que possa ser solucionada ao compreendermos “o que os batuqueiros/umbandistas pensam sobre a fotografia”, tendo em vista o campo de tensões e fragmentações que entrelaça as tradições e as práticas afro-religiosas. Nessa arena de debates, os projetos culturais realizados em parceria ou mesmo co-autoria de lideranças religiosas engajadas nos debates em torno do reconhecimento e respeito das tradições religiosas afro-brasileiras, vêm propondo um tratamento documental às formas de sociabilidade religiosas como parte da memória coletiva no mundo urbano contemporâneo⁹.

Reconhecendo a importância destas discussões e o caráter complexo do lugar das imagens técnicas no âmbito da religiosidade de matriz africana, buscarei nos próximos subcapítulos redimensionar este problema com base nos dados etnográficos coletados na *terreira* da Ilha da Pintada, buscando alguns significados acionados por este *povo de santo* na produção e na observação das imagens fotográficas.

8 Ver www.grandeaxe.com.br

9 Faço referência a dois recentes documentários realizados em parceria com lideranças religiosas: A tradição do bará do mercado: os caminhos invisíveis do negro em Porto Alegre. Direção: Ana Luiza Carvalho da Rocha. Produção: Anelise Guterres. Porto Alegre: OcusPocus Imagens, 2008, 55min; e Mestre Borel e a ancestralidade negra em Porto Alegre. Direção: Anelise Guterres. Co-Direção: Baba Diba de Iyemonja. Produção: Inara Moraes dos Santos. Porto Alegre: OcusPocus Imagens, 2010, 55min.

4.2 “O QUE É BONITO É PARA SER MOSTRADO”: A FESTA DA CIGANA

No contexto desta pesquisa etnográfica, à diferença de experiências anteriores nas quais documentei casas de batuque, nação e linha-cruzada as quais situavam o interdito no registro das possessões e transe como condição da presença dos antropólogos e documentaristas visuais nos rituais, a presença da câmera fotográfica nas festas era com muita frequência desejada e mesmo solicitada.

Se na nação ou batuque a fotografia do orixá *no mundo* revela uma identidade mítica do filho de santo, trazendo perigos à sua consciência, ao pesquisar o Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi, pude encontrar outros significados provocados pela imagem fotografada nos rituais e práticas da Umbanda. Nesta *terreira*, a fotografia revelava a beleza da festa que os olhos dos filhos de santo não podiam ver quando incorporados. Olhar estas fotografias era uma forma de partilhar um conjunto imagético de circunstâncias rituais as quais eram vivenciadas apenas pelo orixá ou entidade. Detalhes nas roupas, na decoração, nos gestos e mesmo a confirmação da presença dos convidados podiam ser observados nas imagens fotográficas. Esta impossibilidade de “ver” quando outros sentidos operam no transe, foi relatada por Bia, quando viu as fotografias da Festa da Cigana:

Bia: Gente! Que coisa mais linda! E tu pegou os detalhes assim, do povo que tava, né... [...] Linda, linda, linda. É que essas coisas, o povo conta, mas a gente não vê, a gente não sabe!

Em campo, como pesquisadora, fotógrafa e professora de fotografia, o lugar que passei a ocupar na Ilha da Pintada e através dele ser reconhecida pelos moradores se referia principalmente a estas duas últimas ocupações, as quais se sobrepunham à realização de entrevistas e tomada de notas. Neste lugar construído pela presença e prática constante da fotografia, meu interesse não estava centrado no desvendamento dos segredos e práticas ritualísticas da *terreira*. Mas o fato de ser este o espaço central da sociabilidade e da construção dos laços afetivos nesta rede de moradores direcionava meu olhar para as atividades vinculadas a este lócus de religiosidade afro-brasileira e suas expressões visíveis.

Durante o ano em que estive em campo, pude participar de uma série de rituais, homenagens e festas, os quais mobilizavam toda a rede social de Bia colocando a mostra um conjunto de expressões culturais e religiosas de matriz africana. O grupo se organizava a partir de um calendário anual de festividades que demandava a presença e a mobilização do *povo da casa*, e em alguns casos, como o carnaval, de uma rede social mais ampla que vinculava moradores de dentro e de fora da Ilha. Não havia uma separação entre o grupo que atuava nas festas religiosas e na escola de samba; ambos envolviam-se em todas as atividades, embora os filhos de santo tivessem uma *obrigação*, para usar um termo caro à religiosidade afro-brasileira, maior do que aqueles que não tinham uma iniciação na *terreira*.

A Festa da Cigana foi um momento no qual a valorização de uma documentação visual dos rituais, por parte do grupo, ficou evidente. Por se tratar da festividade mais importante da *terreira*, a festa foi esperada durante todo o ano. Em alguns rituais de menor escala na *terreira*, costumava ouvir comentários de filhos de santo que indicavam a Festa da Cigana como uma boa ocasião para fotografar: era uma festa longa, que muitas vezes terminava no raiar do dia. Neste ano, ela marcaria a inauguração do novo salão da *terreira*, que havia sido finalizado poucos dias antes.

Cheguei na festa portando a câmera fotográfica, como de costume. Havia uma intensa movimentação dentro e fora da *terreira*. Comidas, flores e adornos eram levados da casa de Leoni até a *terreira* por diversos filhos de santo. Em frente à *terreira*, uma tenda com tochas iluminava a entrada: ali, alguns filhos de santo vestidos de branco recepcionavam os convidados. Da porta avistei o colorido em tons de rosa das vestes do *povo da casa* que dançava em uma roda no centro do salão, iluminados pelas lâmpadas e também pela claridade da madeira da nova construção. Entramos no salão, e como de costume, fui pouco a pouco reconhecendo e recebendo leves sorrisos ou inclinações de cabeça de meus alunos, seus pais e conhecidos.

Embora em todas as minhas idas à Ilha da Pintada eu levasse comigo minha câmera fotográfica, não havia combinado previamente com Bia que fotografaria a festa. Mesmo já estando em campo há cerca de seis meses, as possibilidades e os interditos na documentação das festas e rituais desta *terreira* ainda eram questões difusas para mim. Isso porque não havia nunca recebido em campo um consentimento formal para que eu fotografasse. Não havia assédio em torno da câmera: ninguém procurava sorrir ou posar para a foto; ninguém pedia para ver as fotografias depois de prontas. Sentia uma espécie de indiferença em relação à minha presença, com ou sem a câmera. Pouco a pouco, nos interstícios de alguns comentários tecidos entre o *povo da casa*, fui percebendo ao longo destes meses discretas manifestações de gratificação frente à presença da câmera, assim como lamentos nas ocasiões em que a câmera estava ausente.

Na noite da festa, perguntei a Rosi, ao cumprimentá-la, se poderia fotografar e ela me respondeu afirmativamente. Eu comecei a me mover discretamente no pouco espaço disponível entre a *corrente* e os convidados. Ao me ver abaixada, posicionando a câmera por entre as pernas dos filhos de santo que integravam a *corrente*, Rosi se aproximou e me olhando firmemente nos olhos disse que eu era a única pessoa autorizada a entrar na roda. Rosi se referia aos não iniciados, àqueles que, como eu, não pertenciam à casa e à *religião*, e que apenas assistiam ao ritual. Ao autorizar minha entrada na *corrente*, Rosi me colocava do lado de dentro de um espaço sagrado no qual eu era convocada a produzir imagens. Minha atuação não litúrgica no interior da *corrente* era tolerada, e simbolicamente recriada naquele espaço sagrado¹⁰.

Ali, em meio às entidades que assumiam os corpos dos presentes, era difícil me perguntar se fotografaria ou não as entidades *no mundo*: eu estava embebida dessa atmosfera, imersa nelas. Mesmo assim, só conseguia permanecer abaixada e olhá-las de baixo para cima, fazendo retratos em “contra-plongée”. Pouco a pouco, fui notando a presença de outros fotógrafos na festa, os quais posicionavam câmeras e celulares, com ou sem flash, documentando a festa, os convidados, os filhos de santo, a roda, os tamboreiros e as entidades *no mundo*. Tais fotógrafos, como Contrera, se posicionavam do lado de fora da corrente, buscando banquinhos e superfícies mais altas para enquadrar o maior número de pessoas e situações na festa. A exceção foi um filho de santo de outra casa, que documentava dentro da roda as entidades com seu celular e minutos depois *caiu no santo*, recebendo um exu que o fez abandonar o lugar distanciado de fotógrafo.

10 Como chama atenção o sociólogo José de Souza Martins (2008) ao refletir sobre as fotografias religiosas e de atos de fé, não só a fotografia se incorpora ao sagrado, mas o próprio fotógrafo. Admitir o fotógrafo na cena sagrada é recriá-lo simbolicamente como protagonista do culto (Martins, 2008: 94).

Percebi que a autorização para que eu permanecesse do lado “de dentro” da corrente estava ligada ao fato de eu ser “de fora”, de portar um equipamento profissional e, além de ter boas relações com os dirigentes da casa, possuir um acesso privilegiado a setores da política cultural municipal, à universidade, etc, ampliando o circuito de visibilidade das imagens as quais produziria. Não estava em jogo a possibilidade de eu produzir imagens que atuassem contra os dirigentes ou o *povo da casa*. A festa era bonita, as entidades *governavam* a festa, e eu era “afetada” pelas “intensidades específicas” (Favret-Saada, 2005) que conferiam uma tonalidade particular à atmosfera daquela noite.

Naquela noite, encontrei diversos colaboradores que se ofereciam para segurar a bolsa, guardar meus sapatos caso eu entrasse na roda ou mesmo trocar de lugar para que eu ocupasse uma posição privilegiada. Mesmo tendo a liberação para fotografar, voltei a conversar com Contrera, a certa altura da festa, sobre a produção de registros fotográficos. Foi então que ele me disse que era ótimo que eu fotografasse, porque quem geralmente fazia as imagens era um fotógrafo amigo da casa que não estava lá. Complementou dizendo: *o que é bonito é pra ser mostrado*. Comecei então a entender a importância desses retratos.

4.3 IMAGENS E MEMÓRIAS DA FAMÍLIA DE SANTO

Em mais de uma ocasião, Bia, Eliane e Rosi comentaram a necessidade de organizar as fotografias produzidas durante os rituais em álbuns, para que estes registros não se perdessem. Como as fotografias das festas eram frequentemente realizadas por pessoas de fora da *terreira*, por serem aqueles que possuíam um acesso privilegiado a equipamentos e a um saber técnico, ou simplesmente tinham disponibilidade, como observadores externos que não integravam a *corrente*, de registrar em aparelhos mais simples como câmeras compactas ou telefones celulares, a maior parte destas imagens não retornava à *terreira*. Como me disse Bia na ocasião em que levei à *terreira* um pacote contendo todas as fotografias feitas em campo, *o pessoal consome e a gente nunca mais vê, nunca mais sabe*.

Bia: Tu tá fazendo uma coisa que a gente sempre falava pro pessoal, o pessoal vem na terreira, bate bate foto mas não dão uma pra gente. Eu tava dizendo pro pessoal, nós temos que comprar uma máquina pro terreiro e registrar essas coisas tooodas... [...]. Meus neto, meus bisneto, meus tataraneto, se é que eu vou ter, porque tenho filha única, então é mais complicado. E... pra eles saberem, né! Porque hoje eu procuro do meu povo e não acho! Sabe? Não tem quase nada, não tem nada, praticamente.

A necessidade de a *terreira* ter uma autonomia e atuar com protagonismo na produção de registros visuais informava tanto sobre o rompimento de uma lógica de reciprocidade por parte de pesquisadores e participantes externos, os quais não entregavam as imagens produzidas aos personagens principais que nelas figuravam, quanto sobre o valor atribuído à fotografia na documentação de uma memória visual da *terreira*. Comprar uma câmera apresentava-se como uma solução possível com vistas a uma garantia de que estas imagens pudessem centralizar uma memória em imagens fotográficas desta família de santo. A preocupação de Bia em torno da construção de uma memória em fotografias que comunicasse a seus descendentes as práticas rituais da *terreira*, remontava a sua frustração diante da ausência de registros anteriores do *seu povo*, nos quais ela pudesse alicerçar o reconhecimento de uma tradição religiosa.

Pude encontrar este desejo pela perdurância das práticas e tradições e a importância conferida à fotografia no aporte visual no reconhecimento dos tempos vividos na ilha e na *terreira*, no arranjo das imagens antigas que compunham o acervo fotográfico particular de Leoni. Era em uma caixa de sapatos, sob a guarda de Leoni, que uma memória da religiosidade e do pertencimento a este território insular encontrava pontos de ancoragem na materialidade dos tempos vividos proporcionada pelas fotografias. Leoni era a “guardiã da memória” dos trajetos percorridos por uma família vinculada por laços consanguíneos e espirituais. Em meio às imagens de festas familiares, viagens, e retratos de Leoni, de seus filhos e netos, havia um conjunto de fotografias dispersas as quais retratavam a trajetória religiosa afro-brasileira na Ilha da Pintada em suas variadas expressões: imagens de oferendas, incorporações, festas e rituais, apresentações de uma cultura afro-brasileira e carnavais.



Imagens 50 e 51

As fotografias do acervo de Leoni mostravam sua trajetória na religião e algumas de suas *passagens* na Umbanda, mostrando feições inteiramente diversas em um mesmo corpo que era tomado por diferentes entidades. A **Imagem 50**, em preto e branco, mostrava Leoni ainda jovem, de olhos fechados e fumando um charuto com a expressão própria de um preto-velho. Como acontecia com a maior parte das fotografias de seu acervo, Leoni não soube dizer quem havia sido o fotógrafo. Na imagem, a entidade que tomava seu corpo constituía o foco de principal interesse do fotógrafo. Outra imagem mais recente mostrava Mãe Maria embalando uma criança em sua saia branca, em um salão vazio. A intensidade do olhar que vincula os dois seres na foto impressiona (**Imagem 51**). Em ambas as imagens, o entorno é esvaziado ou deixado às margens do quadro fotográfico privilegiando a representação das identidades religiosas de Leoni.

O retrato de entidades espirituais como fotografia consentida e posada aparece mais explicitamente nas fotografias de uma festa de giras e exus na terreira de Dona Tereza (**Imagens 52 e 53**). As fotografias estavam organizadas em um álbum da Sulcolor, extinta empresa de revelação de fotografias de Porto Alegre. Na abertura do álbum, o slogan “onde o amador vira profissional”, aludia à democratização do acesso à fotografia em segmentos não profissionais e tornava mais explícito o caráter doméstico destas fotografias de contextos rituais. As três fotografias da festa que integram o álbum mostram duas entidades incorporadas nos corpos de Leoni e Dona Tereza, dançando em uma pose frontal para o fotógrafo que documentava a cena. Na primeira fotografia, Exu olha para a câmera mostrando suas vestes sob o olhar atento de cinco crianças em segundo plano, atrás da mesa. Nestas fotografias, vemos o arranjo de uma cena que situa as duas entidades como personagens principais da festa. O fotógrafo buscou perdurar, através da fotografia, as vestimentas, os gestos e as expressões, e ainda a aliança entre estas duas entidades que entrelaçavam os braços em uma dança comum. O riso que toma os corpos na segunda fotografia, próprio de suas entidades, e o momento da festa escolhida para ser retratada foram comentadas por Rosi e Leoni, na ocasião em que me mostraram as fotografias:



Imagens 52 e 53

Rosi: Isso aqui é uma festa de Exu. Ó o Max ali, bem pequenininho ó.

F: Essa é antiga mesmo...mas que terreira era?

Rosi: Da Dona Tereza.

Leoni: Nós era dali. Aí começaram a se fresquear também a gente saiu.

Rosi: E era o tranca rua da Lia que tirava a Padilha de dentro da sala. Que era quando ela fazia a troca da roupa. Esse exu aqui, olha só, o bocão do tranca rua, imagina! Se a Lia vai dar... dando umas baita dumas gargalhada.

As fotografias deste *povo da rua* que dança com suas vestes nas cores preta e vermelha, que segura cigarros e estampa escrachados risos na face, rodeados por imagens de Jesus Cristo, do simbolismo da cruz que dá forma ao bolo adornado em um branco merengue na mesa e da Yemanjá que parece flutuar no quarto de santo, mostra bem o cruzamento dos símbolos religiosos nesta terreira de Umbanda

Atmosfera completamente diferente havia sido captada no conjunto de fotografias que mostravam uma festa na antiga e pequena terreira construída para Bia ao lado da casa de Leoni (**Imagens 54 a 58**). As vestes brancas, os olhos semi-cerrados, quase todos os presentes enquadrados no pouco espaço disponível no salão, mostravam os primeiros tempos da *terreira*.



Imagem 54



Imagens 55, 56, 57 e 58

Rosi: *Ó, uma festa de preto velho, aqui ta chegando um preto velho boiadeiro, ó. Dentro do antigo terreiro.*

F: *Pegou bem o gesto dele...os preto velho quando chegam, eles se abaixam assim?*

Rosi: *Hu-hum. É o pai Ogum que ta no mundo, ó. Essa aí é uma festa de Ogum. Isso aqui era quando a Bia morava aqui, era uma terreira antiga, que aí a Bia pegou um quarto dela, e nós nunca deixamos de fazer. Porque nós tinha desmanchado o terreiro, né, aí ela pegou uma peça, fez o terreiro, e nunca deixamos de fazer os nossos trabalhos, ó. E era uma festa, casualmente, de Ogum, e nós fizemos a festa ali, e era uma festa pequena, que nem essa aqui, ó. Mas eu acho que, as nossas raiz tem que ser mostrada sempre, em qualquer lugar, né.*

Eliane, na entrevista em que narrou sua trajetória religiosa, também se referiu com muita emoção a este *terreirinho*, cujos retratos mostravam uma força espiritual condensada no pequeno:

Eliane: *E no outro terreirinho que a gente tinha que era ali do lado que a tia Leoni mora, era menor que aquela terreirinha que tu viu aquele dia lá. [...]. Aí a gente girava num...era um coisinho assim, ó Fernanda, da minha estante práli, ó. Era aquilo compridinho assim, e todo mundo girava ali. Perfeitamente, ninguém caía, ninguém se machucava... trabalhava muito bem. Aí quando era de Exu, coisa assim, aí a gente botava umas lona na rua, e fazia na rua, porque aí ia mais gente, né. Aí a gente fazia na rua, mas era ó, uma beleza de terreiro. Se tu te emocionou naquela ali que tava maior, se tu visse as outras pequenas então, tu... tu ia se desvair então em choro. É, é uma coisa muito...*

F: *É forte, né.*

Eliane: *É.*

Filhos de santo que haviam saído da casa ou se mudado para lugares distantes, pessoas que haviam morrido, as mudanças no espaço da terreira, as mudanças nos corpos face à passagem do tempo. Toda uma memória das expressões religiosas reconhecia no suporte material da fotografia momentos que marcavam a trajetória desta família de santo e os cruzamentos e encontros entre trajetórias individuais, coletivas e a governança dos deuses. Guardada no seio de uma memória familiar, a imagem não profana o sagrado, porque passa a compor um conjunto de recordações individuais e coletivas de momentos marcantes da trajetória biográfica das pessoas, assim como batizados e outros rituais de iniciação religiosa que são cuidadosamente organizados como objetos de recordação nos álbuns de fotografias de famílias das mais variadas vertentes religiosas¹¹.

11 Ainda que a pesquisa de Fernando De Tacca (2009) enfatize a polêmica causada pela publicação das imagens das iaôs iniciadas, sua investigação também mostra como estas imagens que profanam o sagrado ao serem publicadas nacionalmente, descontextualizando o evento religioso, são reordenadas no contexto das memórias familiares das iaôs. Em entrevista com uma filha de Perrucha, uma das iaôs retratadas por José Medeiros, ela mostra um álbum de recordações organizado por uma sobrinha de sua mãe com recortes das fotografias e legendas publicadas na revista, reorganizadas sob o título “Lembrança de minha Epilação, editada na revista O Cruzeiro de setembro de 1951” (De Tacca, 2009).



Imagens 59, 60 e 61



Imagens 62 e 63

As fotografias que retratavam momentos coletivos nas festas e homenagens da *terreira* eram complementadas por retratos referentes às posições dos indivíduos como membros desta família de santo, articulando as dimensões de uma memória coletiva e individual as quais entrelaçavam e construíam este parentesco. Na composição desta documentação visual da *terreira*, minha ausência significava muitas vezes a ausência de fotografias de acontecimentos cruciais nos percursos coletivos e individuais da família de santo. Quando Micheline comemorou seus quinze anos em uma homenagem na *terreira*, um imprevisto de última hora impossibilitou minha presença na festa. Conversando depois com ela e sua mãe, Eliane, ambas lamentaram minha ausência enfatizando que ninguém portava uma câmera fotográfica na ocasião, não sendo possível guardar nenhum registro fotográfico deste marco no percurso espiritual de Micheline.

Por vezes, durante o registro dos preparos coletivos das festas, meu olhar era conduzido, ainda que sob a aparência de uma atenção desinteressada, a retratar cenas que seriam desprezadas desde meu ponto de vista leigo. Estar disponível e permitir ter o olhar dirigido em campo por estes interlocutores, assumindo um modo “colaborativo” na produção das imagens (Caldarola, 1988), me ajudava a compreender o lugar que estas imagens ocupariam na ordenação das lembranças individuais, como na ocasião em que fotografei o preparo de um grande bolo em homenagem a Oxum, feito por Eliane, a doceira da casa, e Cláudia, a filha de santo que cumpria uma *obrigação* com a homenagem. Durante o preparo, em que quatro mulheres conversavam animadamente na cozinha de Eliane enquanto eu fotografava, Cláudia comentou de seu interesse por ter uma fotografia do bolo inteiro, como uma recordação da homenagem. Com

certa dificuldade, enquadrei o grande bolo no visor da câmera, e produzi a imagem que ela recebeu com alegria, dias depois. Para Cláudia, mais importante que a fotografia do ritual em ato, era a fotografia do bolo, que ela ofertaria a Oxum. Cuidadosamente preparado, o grande bolo de glacê amarelo sintetizava uma série de investimentos espirituais feitos por Cláudia, a serem consagrados na homenagem ritual. A fotografia seria uma forma de perdurar a matéria perecível do bolo, resguardando o simbolismo religioso deste percurso espiritual particular feito por ela (**Imagens 59 a 63**).

Os muitos retratos realizados no casamento de Rosi também reafirmam um percurso espiritual, mas neste caso, um percurso entrelaçado ao rito matrimonial que une um homem, uma mulher e suas respectivas famílias. O casamento teve a presença de dois fotógrafos “profissionais”, de fora da ilha, que documentaram a cerimônia de Umbanda: eu e outro fotógrafo amigo de Rosi. No casamento, as fotografias que enquadram a incorporação de Bia, que recebeu Yemanjá para abençoar os noivos, eram redimensionadas no contexto de um ritual familiar onde a fotografia é parte do rito. A fotografia era um meio de consagrar tais momentos culminantes da vida social nos quais o grupo reafirma solenemente sua unidade¹², cujo laço familiar celebrado no ritual não se restringia à família de sangue, mas incorporava toda a rede de parentesco religioso vinculada ao terreiro. Rosi, no casamento realizado em uma cerimônia pequena e restrita à família e poucos convidados, certificou-se que haveria fotógrafos com equipamentos profissionais, além dos registros amadores dos convidados (**Imagens 64 a 70**).

12 Como afirma Pierre Bourdieu, “tudo leva a crer que não há casamento sem fotografia” (Bourdieu, 1965:40).



Imagens 64, 65, 66, 67, 68, 69 e 70



Imagens 71 e 72

As duas fotografias acima mostram a fotografia feita do neto de Claudinha, filha de santo da terreira. O bebê tinha menos de um mês quando acompanhou no mesmo barco a imagem de Nossa Senhora Aparecida na procissão que a levaria ao Gasômetro para as homenagens do dia 12 de outubro, em 2009. Ao chegarem em terra firme, após a imagem da santa ser levada à frente do palco onde seriam feitas as homenagens em um ritual ecumênico conduzido por Bia, a mãe do pequeno bebê vestido de amarelo o posicionou em frente à imagem da santa para fazer uma fotografia dele. Ao retratar a cena em que a fotografia era feita, pude registrar o momento em que a mãe segurava o frágil corpo do bebê recém-nascido em frente à imagem da santa, e o momento posterior no qual mãe, tia e avó do bebê comemoravam a realização da fotografia sob o olhar um pouco apreensivo do pai. A fotografia encarnava essa pertença do corpo da pequena criança a uma entidade espiritual, “a santa”, incorporando a imagem da expressão de uma ligação espiritual (**Imagens 71 e 72**).

No percurso da pesquisa de campo, em que atuei frequentemente como “fotógrafa da casa”, as imagens que produzi incorporavam-se às memórias desta sociabilidade da família de santo. Muitas destas imagens entregues às pessoas retratadas, as quais narravam o percurso individual, familiar e espiritual destas mulheres, seriam incorporadas a outras imagens no alinhavo de suas trajetórias biográficas.

4.4 AS IMAGENS DO PESQUISADOR E A CONFIGURAÇÃO DE NOVOS SENTIDOS

Se ao enquadrar as imagens da festa, o antropólogo produz símbolos religiosos que passam a convergir com as outras imagens que compõem esta atmosfera sagrada, é justamente ao serem interpretadas à luz de um ethos religioso que compartilha e habita estas imagens, que o significado das fotografias de rituais afro-brasileiros se abria a uma “escavação”, suscitando reações, comentários, posicionamentos e comparações.

Este espaço de interlocução constituído no retorno das imagens ao grupo retratado me possibilitava repensar os sentidos da fotografia com base em interpretações inteiramente diversas daquelas que eu havia aprendido sobre os fundamentos da fotografia, em minha trajetória profissional, e que tentava, com muita dificuldade, ensinar aos jovens alunos da ilha que integravam a *corrente* da terreira. Nesta interlocução, a objetividade e a verossimilhança, qualidades tão caras à retórica fotográfica, cediam lugar a uma experiência estética na qual a fotografia era o suporte e o canal de uma comunicação mística.

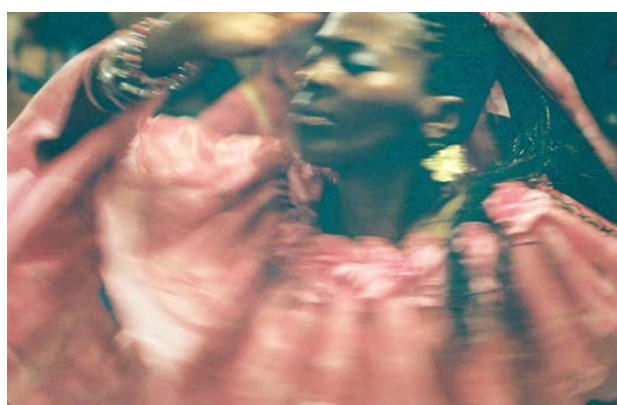
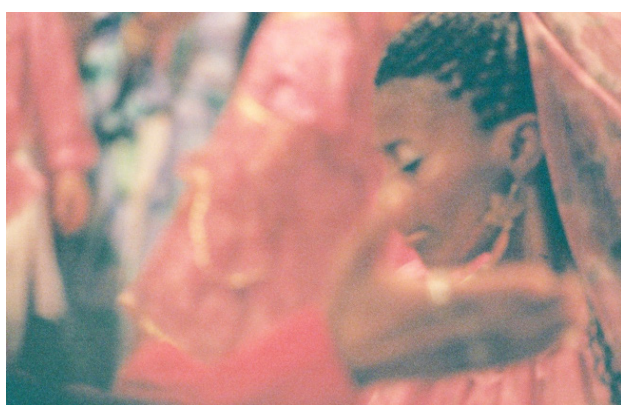
Na Ilha da Pintada, embora eu estivesse frequentemente com a câmera, documentando rituais e festas religiosas da terreira, foram raros os momentos em que havia disponibilidade por parte de Bia, Leoni ou Rosi, para observarmos conjuntamente as imagens que eu havia captado. Passado mais de um ano do início da pesquisa de campo, depois de ter retratado diferentes festas e homenagens na *terreira*, tive um encontro com Bia em sua casa para mostrar o conjunto das fotografias as quais havia produzido. Foi uma conversa longa e sem pressa. Enquanto mostrava as fotografias a Bia e seu genro Jonathan, nossos comentários eram registrados em um pequeno gravador disposto no sofá. Juntos, observamos o montante de fotografias impressas que eu havia levado.

Assim como a maior parte das imagens realizadas em campo, as fotografias da Festa da Cigana foram obtidas com filme fotográfico e câmera analógica. Esta opção por uma tecnologia analógica devia-se em parte ao equipamento disponível e ao hábito que ainda cultivava de fotografar em película, mas também a uma espécie de carga mística da imagem latente, que me fazia acreditar na potência criadora de um tempo que atravessa e pouco a pouco forma a imagem impressa em milésimos de segundos no período entre a obtenção e a revelação fotográfica, à diferença do desvendamento imediato da fotografia digital, que se revela logo após sua obtenção. Esta qualidade mística parecia criar um diálogo mais efetivo, ou harmônico entre a fotografia e o ritual, no qual eu compartilhava uma espécie de descontrole com meus interlocutores. Era como se minha racionalidade também não fosse capaz de controlar, ou *governar*, as fotografias que obtia, sujeita à co-emergência entre a captação fotográfica e o ritual, onde as escolhas de planos e enquadramentos eram pautadas por motivações conscientes e inconscientes, contemplando o não previsto, o não intencional¹³.

Durante a festa, eu brincava com altas e baixas velocidades, tentando me mover junto com as pessoas que retratava. Como professora de fotografia, eu costumava ensinar aos meus alunos a máxima do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson: “o mundo está em movimento, e não podemos ter uma atitude estática frente ao que está se movendo” (Cartier-Bresson, 2003: 223). Mas longe de fazer imagens concisas ou precisas que traduzissem o conceito de “instante decisivo”, expresso em imagens e palavras por este fotógrafo, minha atitude corporal resultou em fotografias imprecisas,

13 Para o antropólogo David MacDougall (2006) por mais que a câmera seja direcionada, há uma parte irreduzível de uma imagem fotográfica que nos escapa, que revela algo sem controle e incontrolável nesta tentativa de reprodução técnica (MacDougall, 2006:03).

confusas, com movimentos borrados e sobreposição de pessoas. Mais do que a precisão das linhas e formas, meu interesse era captar a atmosfera, a ambiência que era composta principalmente de movimento. De certa forma, era uma tentativa de alargamento da redução operada pela câmera no “congelamento” da imagem¹⁴. O não congelamento da imagem provocou o efeito de uma distensão dos corpos no fluxo do tempo na imagem fotografada.



Imagens 73, 74, 75 e 76

14 Para o sociólogo José de Souza Martins, o instante fotográfico não “congela” a imagem, mas revela “a redução de desencontradas temporalidades contidas nos diferentes componentes da composição fotográfica a um único e peculiar tempo, o tempo da fotografia” (Martins, 2008)

Após olhar demoradamente as fotografias em silêncio, Bia comentou:

*Bia: é... [Bia olha demoradamente em silêncio]
Bah, mas o que que parece isso, não parece eu, tchê! Cadê euuu, cadê eu?*

A vivência da multiplicidade e o desaparecimento de si própria assinalado por Bia apontavam para uma presença real do orixá e o reconhecimento de um terceiro na relação dual entre fotógrafo e fotografado. Bia não se reconhecia na imagem: ela não estava ali. Não havia testemunhado, na noite da festa, as imagens que agora mostravam através das fotografias os detalhes e a atmosfera criada pela Cigana. Ao ver as fotografias, se surpreendia a cada detalhe captado pela lente: as velas, os pés descalços, os tons cor-de-rosa das vestes ciganas, a dança das entidades, o público que assistia.

A surpresa de Bia diante das fotografias da entidade que assumia, no momento da festa, o seu corpo, falava da relação sempre presente entre a desindividualização que caracteriza a incorporação do orixá ou entidade e as instâncias individualizadoras que marcam as qualidades peculiares fruto do encontro do orixá ou entidade com o corpo/*cavalo* que o recebe. Apesar de as fotografias apresentarem pouca nitidez e muito movimento, favorecendo uma ambiência confusa para o reconhecimento de uma fisionomia em sua individualidade, elas mostravam a mudança nos rostos e corpos dos sujeitos que, naquela noite, assumiam as feições de suas entidades. A “Cigana da Cláudia”, a “Padilha da Nice”, o “Exu do Daltro” eram comentados em sua beleza, força e exuberância.

Neste ambiente de posições, relações e individualidades, onde os limites entre o indivíduo, a pessoa e a entidade espiritual eram fluidos e moveiços (Velho, 2003: 61), eu mesma me perguntava, afinal, quem a câmera retratava. Dias depois da festa, quando entrei no ônibus ainda no centro, parei na roleta e meu olhar encontrou um rosto conhecido, o que era bastante comum na linha 718, que faz o percurso Centro-Ilha da Pintada. Tentei desvendar de onde conhecia aquele rapaz, enquanto reparava que ele evitava me olhar, embora também tivesse me reconhecido. A fotografia. Ele era o Xangô da Festa da Cigana, o orixá que parecia mais sério, mais incorporado, naquele corpo de menino, com uma camisa de seda que cintilava o vermelho e o branco, dançando uma dança suave, no tom grave de Xangô, com a sensual Cigana que tomava o corpo de Cláudia. Mas no ônibus, era um menino vestindo jeans e camiseta (**Imagem 77**).



Imagem 77

Havia levado dois filmes fotográficos para a Festa da Cigana: um deles, o qual iniciei fotografando, era um filme colorido de ISO 800, que me permitia fotografar sem flash, aproveitando a luz ambiente, embora com baixas velocidades, o que borrava o movimento. O outro filme era preto e branco. O filme colorido acabou justamente quando o *povo cigano* se despedia dando passagem aos Exus e as Pombagiras¹⁵ que tomavam conta do salão. Assim, toda a documentação visual da segunda parte da festa aconteceu em retratos em preto e branco, imprimindo outra tonalidade e outra atmosfera às imagens, até então suavizadas por uma harmonia entre o cor-de-rosa das vestes e a gestualidade do povo cigano. Estas imagens, embora obtidas desde a mesma posição que eu ocupava no salão, mostravam outra qualidade decorrente do encontro com o *povo da rua*.

Jonathan, casado com Aretusa, filha de Bia, costumava assistir às festas e fotografar a esposa com pequenas câmeras e telefones celulares. Ele era vocalista da Unidos do Pôr-do-Sol, escola de samba presidida por Bia, mas não era iniciado na *religião*. Assim como o marido de Bia, participava de fora das festas e rituais da *terreira*, ajudando no preparo, recebendo os convidados, e mesmo fotografando. Embora Jonathan fosse familiarizado com as incorporações de Aretusa, o contato com as fotografias que eu havia produzido parece ter desencadeado um efeito inusitado e mesmo incômodo no desvendamento da multiplicidade vivenciada por sua esposa. Algo que, como ele próprio disse, *não dava pra tentar entender*.

A seguir apresento quatro fotografias em preto e branco da Festa da Cigana, seguidas dos comentários de Jonathan e Bia ao verem as imagens da entrada do *povo da rua*, os Exus e as Pombagiras, na Festa.



Imagens 78, 79, 80 e 81

15 A Pombagira é um personagem muito popular nos cultos afro-brasileiros. Corresponde à versão feminina de exu, o orixá trickster, fático, mensageiro entre o mundo dos homens e o mundo de todos os orixás. A influência kardecista na Umbanda, modelou a Pombagira como o espírito de uma mulher dotada de uma biografia mítica “que em vida teria sido uma prostituta ou cortesã, mulher de baixos princípios morais, capaz de dominar os homens por suas proezas sexuais, amante do luxo, do dinheiro, e de toda sorte de prazeres” (Prandi, 1996:140). A Pombagira assume dezenas de feições, nomes e características, com aparências, preferências, símbolos e cantigas particulares. As mais conhecidas são: Pombagira Rainha, Maria Padilha, Pombagira Sete Saias, Maria Molambo, Pomba Gira da Calunga, Pombagira Cigana, Pombagira do Cruzeiro, Pombagira Cigana dos Sete Cruzeiros, Pombagira das Almas, Pombagira Maria Quitéria, Pombagira Dama da Noite, Pombagira Menina, Pombagira Mirongueira e Pombagira Menina da Praia (Prandi, 1996).

Bia: Meu deuuuus, do céuu...decerto era pra ser preto e branco... bateu, bateu, bateu, bateu...[Bia vai reconhecendo, um a um, os filhos de santo] Mas é outra energia, é outra...a foto preto e branco. Lindo, lindo, lindo...pelo lado deles assim, né. Outra mão, ó. Outro casal, assim de mão. Que coisa, né...ah, essa aqui é a Ju. Essa aqui é a dama da noite, essa aqui é a Are trabalhando. Hu-hum... aaah, não! [vira-se para o genro] Olha essa foto aqui, ui! Olha, olha a dama. [Rindo]. Que que tu enxerga aí? (**Imagem 78**)

Jonathan: Deus que me livre! [Risos]

Bia: Por isso que eu to dizendo pra vocês, a fotografia ela tem uma coisa.

Jonathan: Eu nem quero ver. As pessoas dizem que terreiro de Exu é pesado, eu me sinto bem em terreiro de Exu, sabe?

Bia: Não é pesado. Essa aqui só pode ser a Padilha da Nice. Que coisa linda que ficou! Linda, linda, linda, linda!

Jonathan: E nessas foto aqui que tu vê bastante coisa.

Bia: É, nessas aqui que a gente vê.

Jonathan: Tu vê coisa até que tu não quer ver!

Bia: Aaaah, amei! Não sei se é porque eu achei muito bonito... [Jonathan mostra o tranca rua de Leoni]...é, tranca rua. Eu adoro esse tipo de foto assim. O pé...

Jonathan: Como fica a fisionomia do Exu do Daltro, se transforma o rosto dele, né?

Bia: Fica, fica..

Jonathan: Deus o livre!

Bia: Fica um caveira da vida.

Jonathan [ao fundo olhando a foto da dama de Aretusa]: Ah, ta louco...essa foto aqui..

Bia: Não, olha essa aqui que tá a Dama e a Padilha

Jonathan: Essa foto aqui ficou forte!

Bia: Qual? [ele mostra] Ah, te falei...é que ela virou e...

Jonathan: E a vó já tinha me falado.

Bia: Ela virou e...e...mostrou, entendeu?

Jonathan: Uma hora tu vai ver e não vai gostar, haha! Não, não quero nem ver.

F: É que a fotografia tem isso que ela eterniza, né. É que a gente que ta de fora olhando tem bem a sensação de que não é a pessoa, que é a entidade, porque muda tudo.

Bia: Muda. Porque a fisionomia é tudo, eu tava contando pras gurias... [Jonathan mostra a **Imagem 79** da Dama de Aretusa a Bia, que diz] Lindíssima, lindíssima. Aí aqui ela ta mais suave, entendeu? Muito linda essa foto.

Jonathan: Chega a me dar uma coisa...deus o livre! [Risos]

Bia: Essa é a tua mulher, meu querido.

Jonathan: Bah!

A maior parte das imagens enquadrava o espaço da roda que, delimitada pela *corrente*, era habitada pelo *povo da rua*. Raramente centralizados, os exus e as giras figuravam nas bordas do quadro, por vezes emoldurados pelos detalhes dos corpos que compunham a corrente, em primeiro plano. A Dama de Aretusa aparecia nos “confins”¹⁶ de um limite permeável que separava e unia suas múltiplas e possíveis identidades e *passagens*. A fotografia, em seu instante de desvendamento, havia antecipado algo do qual Jonathan um dia veria, e não iria gostar, como havia lhe alertado Leoni, a avó carnal e mãe de santo de sua esposa. A entidade em toda a sua força, em seu riso escrachado, em seu pescoço alongado e sua mandíbula projetada em um jogo de luz e sombra, desafiava o marido a conhecer as múltiplas feições de Aretusa.

A imagem fotografada também passa a integrar um conjunto de símbolos incorporados na produção de sentidos e conhecimentos religiosos¹⁷. Contrariamente à idéia da fotografia como uma coisa morta, uma representação destituída de vivacidade, os usos e as narrativas que se desenrolam a partir da imagem técnica, redimensionam a fotografia como uma “representação viva” e carregada de afetos (Martins, 2008; Head, 2009). O antropólogo-fotógrafo, portanto, passa a construir imagens, símbolos-significantes, interferindo na composição do universo simbólico do grupo que pesquisa.

Dentre estes símbolos produzidos pela fotografia, os detalhes da festa eram objeto de especial atenção no olhar de Bia. Em fotografias de enquadramentos e planos fechados, os detalhes da festa ganhavam importância ao serem redimensionados no quadro inteiro do fotograma, em um “plano-limite”¹⁸ (Satt, 1995) que direcionava o olhar a contemplar separadamente cenas que compunham de forma integrada a experiência estética da festa. O corte do movimento e a escolha de planos fechados mostravam os detalhes apreendidos em profundidade, graças à imobilidade do objeto observado (Arlaud e Guigneraye, 2007), apontando para o que o antropólogo Scott Head (2009) chama de “vantagem paradoxal” da fotografia em relação a outras linguagens audiovisuais, na medida em que evoca algo não plenamente visível, envolvendo mais a expressão de afetos do que a impressão da realidade em movimento (Head, 2009:54).

16 Cf Calabrese, 1987: 61.

17 Sobre esse aspecto, a dissertação de Eliane Coster (2007) mostra interessantes interpretações de ialorixás e babalorixás face às imagens do candomblé baiano produzidas por fotógrafos profissionais, como Mario Cravo Neto e Adenor Gondin.

18 Em sua dissertação de mestrado sobre a circularidade das imagens batuqueiras, Maria Henriqueta Satt (1995) propõe este conceito para designar uma escolha estética de enquadramento de imagens videográficas onde o detalhe configura o limite da cena.



Imagens 82 e 83



Imagens 84 e 85



Imagens 86 e 87

Esta ênfase no detalhe, como assinalada por Omar Calabrese (1987), permite uma espécie de reconstrução do sistema do qual faz parte, “descobrimo-lhe leis em pormenores que anteriormente não se revelava particularmente para sua descrição” (Calabrese, 1987: 87). Os detalhes das mãos entrelaçadas, dos pés descalços, das velas acesas, não criavam uma dissociação da atmosfera integrada da festa, mas adensavam o significado de cada coisa posta, de cada detalhe que havia sido cuidadosamente planejado pela entidade da Cigana e executado pelos filhos de santo. Bia, ao olhar a fotografia que enquadrava o detalhe de duas mãos unidas na composição da corrente, atentava para a dimensão não visível da circulação de energia permitida pelo enlace dos corpos na corrente:

***Bia:** Ah...só a mão... é a da corrente! A importância das mãos dadas...a energia de um pro outro ali, né.*

Nessa direção também, foi o comentário de Rosi ao ver as fotografias das velas cor-de-rosa que iluminavam as faces cabisbaixas dos presentes. Durante a festa, a não incorporação de Rosi a permitiu relatar para Bia a condução proposta por sua Cigana.

***Rosi:** Ah, isso aqui foi na terreira... isso aqui que eu tinha te dito que a Cigana fez apagar todas as luzes, ó... deu uma vela pra cada um...*

***Bia:** Coisa mais linda, eu vi essa foto... bah, me apaixonei! Uma coisa é vocês falarem, outra coisa é a gente ver, né...*

***Rosi:** ...que era a luz da esperança, da fé...que a gente nunca perdesse a fé na humanidade... sabe? Era a luz do nosso coração. Ela deu uma vela rosa pra cada um.*

Os comentários tecidos em torno das fotografias mostravam a potência destas imagens que em sua plasticidade podem comunicar uma cosmovisão religiosa do grupo.

Não só o enquadramento proposto pelo meu olhar selecionava as imagens que pareciam expressivas do universo espiritual daquela terreira, mas as próprias limitações impostas pelo equipamento na documentação visual construía esta materialidade das formas apreendidas, que podia ser olhada e narrada posteriormente. A câmera, portanto, era um instrumento que sintetizava e construía significados, não apenas no momento da captação, mas sobretudo na observação que “fazia falar” a fotografia, estabelecendo relações e evocando novos sentidos e imagens.

4.5 SER BRANCO EM UMA FAMÍLIA DE NEGROS, SER NEGRO EM UMA ILHA DE BRANCOS: A NEGADA DA LEONI

A observação das fotografias as quais produzi também provocou muitos comentários jocosos e reveladores das interações tecidas entre brancos e negros no interior desta família de santo. As imagens fotografadas, ao captarem visualmente gestos, ações e interações, testemunhavam práticas e adesões simbólicas daqueles que nela figuravam, mostrando os momentos vividos para as gerações futuras.

Na conversa que tive com Bia e Jonathan, em diversos momentos acompanhei brincadeiras jocosas que afirmavam as vantagens e desvantagens em “ser branco” e “ser negro” neste cenário familiar. Enquanto observávamos algumas fotografias que eu havia realizado das festas da *terreira*, Jonathan, ao refletir sobre o testemunho material da imagem fotográfica, teceu os seguintes comentários se referindo às indagações de descendentes imaginários:

Jonathan: Eles vão querer saber: que que é pai, tu branco, que que tu queria metido...

Bia: Que que tu queria metido com essa negrada aí, pai? [risos]

Bia “tira” as palavras da boca de Jonathan, que ao longo de toda a nossa conversa, afirmava, em frases curtas e muitas vezes soltas, sua preocupação no lugar que ocupava nesta família. Possivelmente, Jonathan vivia em uma *encruzilhada* de constante negociação de valores étnicos e religiosos entre sua família de origem e a família de sua esposa. Jonathan era natural de Pelotas, mas há muitos anos morava em Canoas, município que integra a Região Metropolitana de Porto Alegre, de onde vieram algumas famílias que passaram a viver na Ilha da Pintada em meados do século XX, como os pais de Eliane. Jonathan era, junto com Bia, o “puxador” da Escola de Samba Unidos do Pôr-do-Sol e também o vocalista de uma banda pop junto a outros rapazes da ilha, alguns deles, alabês no terreiro. Mas a inserção na Umbanda não fazia parte de seu horizonte até conhecer e se casar com Aretusa, filha de santo de Leoni, que desde pequena fazia parte da *corrente*.

Nestas conversas jocosas entre Bia e Jonathan era possível assistir um jogo de valores oscilantes entre negro/branco, batuqueiro/católico, sogra/genro. Bia afirmava que Jonathan andava tocando muito tambor na sua banda e que daquele jeito iria “virar batuqueiro”: *agora ta virando batuqueiro, qualquer hora vai inventar de ser meu filho... não dá. Genro e sogra não dá.* Jonathan, cada vez mais familiarizado com a *religião*, já vinha conversando com Leoni sobre a possibilidade de ela o acolher como filho de santo.

Em outro momento, enquanto observavam uma fotografia que retrata Bia apresentando publicamente Jonathan como seu genro em uma homenagem a Nossa Senhora Aparecida, Jonathan menciona o *desgosto* de Bia ter apresentado um genro branco à família negra. Dona Leoni intervém e diz que ele é que tinha desgosto de estar na família. Jonathan afirma, desta vez mais claramente, que ele era o desgosto.

Embora jocosas, estas conversas nos informam o espaço relativo de vantagens e desvantagens ocupadas pelas posições “negro” e “branco”. Se no interior desta família de sangue, ser branco era ser destituído de cor e, ainda que isso não fosse explicitamente verbalizado, de uma força espiritual que tornava necessário o estabelecimento de laços com o *axé* do negro, também representava um trânsito na comunidade de entorno mostrando as habilidades desta família em compor e acolher membros de outras pertenças étnicas e religiosas.

Os antropólogos Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva (1993) fizeram uma análise da presença de adeptos brancos no candomblé, mostrando a negociação entre o poder da tradição, detido pelos sacerdotes negros e o poder econômico, detido pelos brancos. Entretanto, ser branco nem sempre implica uma condição econômica favorável ou privilegiada. Especialmente no sul e sudeste, regiões que receberam uma grande leva de imigrantes europeus oriundos de regiões pobres, brancos e negros passam a compartilhar uma condição de classe nos trópicos. Este quadro polarizado traçado pelos autores se torna ainda mais complexo no contexto das relações entre brancos e negros na Umbanda, que como afirma Renato Ortiz (1999), é uma religião que se constitui majoritariamente por chefes espirituais mulatos ou brancos de classe média, associando-se mais a uma mentalidade luso-brasileira do que afro-brasileira.

Na Ilha da Pintada, é significativo o relato de Leoni ao afirmar que as primeiras terreiras lá existentes eram de pais e mães de santo brancos. Apenas uma terreira era dirigida por uma mulher negra, mas todas praticavam o culto umbandista, ainda que alguns de seus dirigentes tivessem sido *feitos* no batuque ou na nação. O Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi foi, segundo Leoni, a primeira casa de religião predominantemente negra na Ilha da Pintada.

Leoni, durante a entrevista ou nas muitas conversas informais que tivemos ao longo do trabalho de campo, costumava enfatizar a distinção de sua família em assumir e vivenciar valores associados à negritude, à diferença de outros moradores da ilha os quais mantinham uma posição mais ambígua em relação a esta identidade associada à cor da pele. Tentando rememorar as famílias negras que já habitavam a Ilha da Pintada na época de sua chegada, era com mais dificuldade que ela localizava em suas lembranças aquelas famílias que *eram mais claras* apesar de serem *meio sarará*:

Leoni: ...tinha um rapaz que era meio sarará...esqueci o nome...mas eles eram bem mais claro. Mas eles não davam bola, podia chamar de nego, chamar do que chamasse, eles não davam bola. Não eram que nem a gente.

Apesar de compartilhar com Leoni um fenótipo característico do afro-brasileiro, a família que ela menciona não havia vivenciado o preconceito de cor da mesma forma que ela viveu em seus primeiros anos na Ilha da Pintada. Além de ter a cor da pele negra e o cabelo sarará, para Leoni era necessário compartilhar a experiência do estigma racial para ser considerado negro. Vizinhos que eram negros *mas não queriam ser*, denominados por Leoni de *lusco-fusco*, aludindo à ambiguidade e indeterminação da cor, mostravam a existência de critérios rigidamente demarcados na determinação de uma identidade étnica na ilha, quando se tratava das relações de vizinhança.

Estes mesmos critérios eram afrouxados quando se tratava de incorporar colaboradores externos, frequentemente brancos, às atividades da terreira e da escola de samba. A empatia e o engajamento nas atividades realizadas pela família como forma de manter uma identidade afro-brasileira na ilha possibilitava a entrada de não negros em uma categoria afetivamente designada por ela como *a negada de Leoni*.

Quando estava prestes a me mudar para outra cidade, já tendo finalizado a pesquisa de campo, telefonei para Dona Leoni para falar sobre a mudança, lamentando a impossibilidade de ir até a Ilha para uma despedida presencial. Ela afetivamente desejou que a *minha Oxum* me protegesse e me fizesse progredir cada vez mais. Segundo ela, a *negada da Leoni*, na qual eu já estava incluída, só tendia a *progredir*, fazendo referência a outro pesquisador e fotógrafo ligado à terreira que havia

sido recentemente aprovado em um concurso público. Minha cor branca não foi empecilho para que eu fizesse parte da *negada da Leoni*. O contato prolongado, as intensidades emocionais vividas em campo e a relação de reciprocidade estabelecida tanto no trabalho com os jovens quanto na produção e retorno das fotografias as quais produzia, consolidava um laço que permitia uma “mistura” de cores e credos no interior de uma *negada*.

Nesta mesma ligação telefônica, Leoni disse que estava pensando em mim naqueles dias. Ela havia encontrado a fotografia de sua mãe, que tanto procurou ao longo de todo o período da pesquisa de campo, e que, em um encontro com Leoni cerca de um ano depois deste telefonema, eu pude reproduzir. Sua mãe, ainda muito jovem, mirava a câmera com um olhar penetrante. Sua veste e o cabelo cuidadosamente arrumado e adornado sugeriam que a obtenção do retrato era uma ocasião especial, que retirava os sujeitos de seus afazeres cotidianos convocando-os a expressarem uma imagem de si. A imagem especular devolve o olhar da mãe de Leoni com uma intensidade redobrada a quem a vê, e nos convoca a pensar sobre a persistência do retrato.



Imagem 88

o retrato, as famílias, a cidade



Capítulo 5

RETRATOS E FAMÍLIAS DO JARDIM

“O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento”.

Michel de Certeau (1994: 63)

10 de julho de 2010. O Lago Guaíba, que liga o território insular da Pintada ao continente de Porto Alegre, podia ser visto ao longe, dos altos mais altos da Vila Jardim. Neste bairro situado na região norte da cidade, uma movimentação se fazia anunciar em um ensolarado sábado de inverno. O vai-vém começava na pequena casa adornada com pinturas e pichações em sua fachada: um sofá e um tapete eram colocados na varanda, lembrando uma inusitada sala de estar a céu aberto; o aparelho de som era instalado ao lado do sofá; adultos e crianças varriam a calçada e decoravam com balões a entrada da casa; um grupinho de crianças saía da casa com uma câmera em mãos. Em seu interior, homens preparavam a iluminação das paredes e mulheres emolduravam grandes quadros que seriam expostos sobre as paredes branca e cor-de-rosa. Em uma pequena sala ao lado da porta de entrada, grandes caixas de papelão acondicionavam livros.

A casa tinha poucos cômodos: além de um salão de piso avermelhado, havia um banheiro e uma pequena sala à direita. Neste salão, uma grande tela branca era erguida e as cadeiras dispostas em frente sugeriam que ali seria projetado um filme. Pouco a pouco, chegam



Imagens 89, 90 e 91

os primeiros convidados dos ansiosos anfitriões. Crianças, jovens, adultos e idosos faziam crescer o burburinho que se assemelhava a um encontro de vizinhança. A chegada de uma equipe de televisão aumentou a curiosidade dos passantes e moradores do entorno. À medida que a sala enchia de pessoas, um clima confortável aquecia o frio que chegava ao final da tarde. Os convidados dividiam a casa com os personagens principais daquela tarde: Simone, Neguinho, Luciana, Charles, Ibanez, Shaina, Jussara, Ediane, Viviane, e outros tantos moradores cujos retratos estampavam os grandes quadros, as páginas do livro e as histórias narradas no documentário “Famílias do Jardim”.

Neste capítulo, apresento o desenrolar do projeto “Famílias do Jardim” como uma experiência de antropologia visual compartilhada, refletindo sobre o processo de construção dos retratos e as negociações envolvidas. Apresento uma breve descrição do bairro com base nos contrastes evidenciados em sua paisagem urbana e nas narrativas de alguns de seus moradores. As condições de vida, a memória, os laços de pertencimento de seus moradores e suas relações com a fotografia serão tratados de forma mais densa a partir das trajetórias de três mulheres negras e suas famílias, moradoras de um dos *becos* da Vila Jardim.

5.1 UM ESTÚDIO NA VILA

1º de fevereiro de 2010, sábado pela manhã. O calor em Porto Alegre havia ultrapassado os 40°C, eliminando os estoques dos aparelhos de ar-condicionado na cidade. Na casa quase sem janelas que sediava o Ponto de Cultura *Ventre Livre*, o calor era ainda maior. Semanas antes, havíamos feito uma intensa e extensa divulgação pelas ruas, feiras, postos de saúde e casas na Vila Jardim, chamando os moradores para a primeira ação do projeto: a montagem de um estúdio fotográfico que, durante dois dias, iria retratar os moradores do bairro. “Venha tirar o seu retrato”, era a chamada dos panfletos entregues por mim, pelos integrantes da equipe proponente do projeto e pelas crianças vizinhas ao ponto de cultura, que se tornaram nossas aliadas em espalhar a notícia de que haveria um estúdio fotográfico onde os moradores poderiam “tirar” seus retratos gratuitamente.

No sábado pela manhã, pontualmente às nove horas, aguardávamos ansiosos pelo resultado da nossa divulgação. Após muitos preparativos e testes de luz, tudo estava pronto: lâmpadas e rebatedores posicionados, câmera a posto no tripé, camarim montado com roupas, acessórios e espelho, ventiladores, computadores, cartões de memória, papéis e canetas, fichas de identificação, água, e até, o banheiro limpo. O fraco movimento no sábado pela manhã não nos desanimou: entre um retrato e outro, saímos para conversar com os vizinhos, entregávamos mais folhetos às crianças e abordávamos os passantes na rua. A procura foi crescendo, e no sábado à tarde e no domingo, a produção de retratos foi quase ininterrupta, com breves pausas para o descanso.

O fato de os retratos serem gratuitos sem dúvida adicionava um componente atrativo para os moradores da Vila Jardim. Muitos, e especialmente os mais jovens, nunca haviam se visto retratados em uma fotografia em papel, ainda que alguns pudessem retratar e se ver retratados em outras mídias, principalmente nos telefones celulares, as quais armazenam imagens em memórias virtuais e apenas eventualmente são impressas em papel. Entre os adultos, encontrei desde os que tinham pouca ou nenhuma fotografia de si, até os que investiam na elaboração de álbuns e murais, mas em ambos os casos, as fotografias obtidas e guardadas eram geralmente próprias de situações familiares ou de certos ritos de passagem nos quais a fotografia constitui parte obrigatória, tais como casamentos, batizados e aniversários. Nesse contexto, a proposta de realização de um retrato individual realizada por uma fotógrafa profissional conferia um estatuto diferenciado a estas fotografias, ao “atribuir importância” (Sontag, 2004: 41) a estes moradores, cujas imagens não constituíam fruto de maior atenção pela mídia ou fotógrafos e cineastas, dada a “pequenez” e o caráter “ordinário” (Certeau, 1994) de suas vidas cotidianas.

Inspirada nas técnicas dos retratistas de estúdios, tecia breves diálogos com as pessoas que se posicionavam no local indicado em frente à câmera, tentando criar um ambiente descontraído e provocando tímidos sorrisos. A sobriedade na qual a maioria dos retratados se portava diante da câmera informava sobre a formalidade que este momento representava. A proposta era inusitada e gerava desconfiança: muitos moradores do entorno, com os quais costumávamos conversar, só apareceram no segundo dia, após se certificarem a respeito do que, de fato, acontecia no interior da pequena casa. Muitos “clicks” eram necessários até que o desconforto e a intimidação que a presença da câmera e da iluminação provocava fossem atenuados, criando uma cumplicidade entre retratista e retratado própria de uma “câmera interativa” (MacDougall, 2006: 04), na qual a imagem captada é resultado de uma escolha pelo enquadramento das trocas e interações entre o fotógrafo e o sujeito fotografado.



Imagens 92, 93, 94, 95, 96 e 97



Imagens 98, 99, 100, 101, 102 e 103



Imagens 104, 105, 106, 107 e 108

Situar os sujeitos os quais retratei no estúdio fotográfico diante da câmera e de uma iluminação que os colocava no foco das atenções, era tanto uma situação inusitada que trazia uma dose de desconforto, como uma ocasião para se construir a imagem de si em um processo criativo, inventivo, e que muitas vezes ficcionalizava ou encontrava novas potencialidades para a expressão de uma identidade por meio do retrato. À diferença dos retratos realizados nas casas, cujos dilemas relato no subcapítulo a seguir, a impessoalidade do ambiente do ponto de cultura não orientava o retrato à composição de uma imagem familiar, que situava os laços familiares como foco principal na perpetuação da imagem.

O cenário era simples, quase cru: o piso vermelho de cimento queimado com algumas rachaduras provocadas pelo tempo e a parede em tons de rosa em uma pintura pouco uniforme. Duas luzes posicionadas na diagonal e uma câmera à frente, disposta em um tripé. Planejado o posicionamento dos equipamentos, havia um espaço indicado no chão para que o retratado assumisse ali seu lugar e sua pose frente à câmera. O cenário, que se repetia em todos os retratos, incitava à criação de uma imagem de si diante de um fundo impessoal. Neste contexto, o desafio a estes moradores era acrescentar algo que simbolicamente tornasse a imagem que seria impressa no papel, uma imagem representativa de si, através de gestos, expressões, vestimentas, etc.

Para o antropólogo David MacDougall (2006), às relações comumente estabelecidas entre fotografia e etnografia as quais enfatizam uma espécie de clichê embasado nos primeiros contatos dos povos ditos primitivos com este aparato tecnológico, no qual a fotografia assume um caráter essencialmente predatório, é possível acrescentar outro lado da fotografia: aquele que nos permite adicionar algo a nós mesmos e rever nossas diversas aparências (MacDougall, 2006: 148). Ao invés de retirar algo do sujeito retratado, a fotografia significaria a possibilidade de criar um exercício de desvendamento das possibilidades existentes dentro de nós.

Phillipe Dubois (1993) e Susan Sontag (2004), ao analisarem os retratos da fotógrafa Diane Arbus, relacionam o retrato a uma inversão nas concepções de objetividade e autenticidade da imagem que “espelha” o referente: é através do artefato assumido enquanto tal que a pose constrói um realismo e uma autenticidade própria de uma imagem convocada, e não capturada. “Eis o deslocamento: a interiorização do realismo pela transcendência do próprio código” (Dubois, 1993:43).

Alguns recursos simbólicos, os quais MacDougall chama de “symbolic props”¹ (2006: 148) utilizados neste processo de configuração da imagem de si estavam disponíveis no estúdio: tínhamos um camarim, com espelho, lenços para secar o suor, roupas e acessórios diversos que foram trazidos pelos integrantes do projeto. Foi principalmente no segundo dia de funcionamento do estúdio que os moradores se sentiram mais a vontade para levarem pertences ou vestimentas de casa, enfatizando uma identidade individual ou coletiva associada à simbólica dos acessórios que eram trazidos ao retrato. O que estava em jogo no uso destes recursos simbólicos na construção da identidade que era convidada a retratar-se, era como, o quê ou quem se escolhia na composição desta imagem. A vestimenta escolhida para o ato fotográfico, como pontua Annateresa Fabris (2004), enfatiza um ato de diferenciação e singularidade, tornando visíveis clivagens, hierarquias e solidariedades através da combinação de elementos selecionados de acordo com certas regras e códigos estabelecidos pela sociedade (Fabris, 2004: 37).

1 A palavra “prop” pode ser traduzida como uma estaca, um escoro. No contexto do presente trabalho, entendo tanto um objeto, vestimenta, cenário ou outra pessoa que auxilie na construção simbólica desta identidade fotograficamente representada.



Imagens 109 e 110



Imagem 111



Imagens 112, 113 e 114

Embora em um ambiente improvisado e sem nenhum luxo, o caráter de importância e de certa formalidade² atribuídos à ocasião do retrato estava colocado: após preencherem as fichas contendo informações pessoais como nome, responsável (no caso das crianças), idade, endereço e telefone, os moradores se direcionavam a um camarim onde um integrante da equipe os esperava para realizar uma maquiagem leve, um penteado e auxiliar no uso, quando solicitado, das vestimentas e acessórios disponíveis. O ato de brincar com uma imagem de si que dificilmente ganharia concretude no devir, usando ternos e gravatas, camisões com cuecas, constituía uma escolha própria das crianças, como **Bruno Silva e Douglas (Imagens 109 a 111)**.

A maior parte dos moradores escolhia suas melhores vestes para o retrato, investindo no preparo em torno da constituição desta imagem de si. **Méri Ellen** chegou ao estúdio na companhia da pequena menina da qual era babá. Com um vestido curto, brincos, unhas pintadas, batom e sandálias de salto, posou com desenvoltura em frente a câmera, protagonizando a composição de seu retrato (**Imagem 112 a 114**). Assim como muitos outros moradores que foram retratados, ela soube do estúdio através de um panfleto que recebera no beco onde morava.

Tininha, uma jovem bastante assídua nas atividades do ponto de cultura, havia sido retratada só e junto a amigos usando lenços e chapéus. Entre gestos e expressões direcionados à câmera, ela brincava com as aspirações de ser, em um futuro próximo, modelo fotográfica. Entre um retrato e outro, encontramos o pai de Tininha e o convidamos para o estúdio, estimulando que ele trouxesse outros familiares para serem retratados. No dia seguinte ele retornou com seu pai, seu irmão e sua filha Tininha, todos vestidos com camisetas oficiais ou com as cores de um dos principais times de futebol porto-alegrenses, o Sport Clube Internacional. Situando as preferências futebolísticas como um assunto e uma tradição familiar, o pai de Tininha propôs uma representação de si expressando uma pertença simbólica que atravessava e entrelaçava gerações (**Imagem 115 e 116**).



Imagens 115 e 116

² Além de preencherem uma ficha contendo informações pessoais, a cada sujeito retratado entregávamos um papel contendo um número, onde este deveria escrever seu nome. A primeira fotografia era feita com o modelo segurando o papel onde escrevera seu nome. O objetivo desta imagem era assegurar a correspondência entre a imagem e o nome, para que a fotografia pudesse tanto ser utilizada sempre em referência à identidade do sujeito, como para a localização do retratado, caso ele não retornasse no final de semana seguinte para receber a fotografia.

Alfredo, morador vizinho ao ponto de cultura, propôs diversos retratos, a sós, com sua namorada e com seus dois filhos, experimentando poses que subvertiam a composição clássica das imagens de família. Em diferentes poses que evocavam a força, a masculinidade e a religiosidade, Alfredo fugia da pose convencional dos retratos em que os sujeitos encaram a câmera frontalmente. Seu olhar apontava sempre para as bordas do enquadramento, para aquilo que estava fora do campo visual, e que justamente por isso possuía uma potência evocativa remetendo a algo que não era revelado pela visualidade da fotografia.

Ao propor uma encenação dos laços familiares com seus dois filhos, Alfredo recusava a produção de um retrato familiar convencional, negociando uma estética inspirada em personagens e cenas fílmicas de lutas e antigos faroestes. **Janaína**, sua filha, que era jogadora de futebol e raramente usava saia, brincou com sua própria imagem ao vestir uma saia em uma pose que lembrava as dançarinas de flamenco (**Imagens 117 a 120**).



Imagens 117, 118, 119 e 120



Imagem 121



Imagem 122



Imagem 123



Imagem 124



Imagem 125



Imagem 126

Inseridos em uma cultura visual e fotográfica que reverbera e inspira modos de se apresentar e de se ver representado nas imagens, muitos destes retratos faziam alusão a gestos e vestimentas de personagens de novelas ou a uma gestualidade corporal inspirada nas modelos fotográficas que povoam as imagens publicitárias. As meninas **Héchilley** e **Camila** utilizaram os lenços que dispúnhamos no camarim compondo com gestos voltados para a câmera uma alusão à cultura indiana, tal como era abordada em uma telenovela brasileira que, à época, desenrolava sua trama na Índia (**Imagem 123**).

Era principalmente entre os jovens que os gestos corporais assumiam uma dimensão decisiva na constituição de uma imagem de si. **Bruno**, por exemplo, trazia em um gesto com as mãos uma mensagem codificada a ser decifrada por poucos, mas que conformava um sentido associado às vestimentas, a seu posicionamento corporal e à sua expressão facial, evocando os pertencimentos sociais que estavam em jogo na sua identidade visual (**Imagem 129**).



Imagem 127



Imagem 128



Imagem 129



Imagem 130



Imagem 131

Mas em alguns casos, os acessórios podiam representar um mascaramento de um sujeito que queria se mostrar em toda força de seu momento presente. **Edney** foi um dos primeiros retratados. Ele passava na rua carregando uma vasilha de pães quando foi abordado por um dos integrantes da equipe. Ali, contou a sua história: depois de meses morando nas ruas, Edney comemorava o seu primeiro dia de trabalho remunerado, como vendedor de pães de uma sociedade beneficente. Seu sorriso largo enunciava a força da fotografia como testemunho de uma conquista do presente, um momento que ele queria ver eternizado, ainda que (e justamente por isso) sua alegria pudesse se desfazer em poucos dias, pelas mudanças de sorte que por ventura o levassem de volta às ruas (**Imagem 138**).

As amizades, os amores e os laços de parentesco constituíram algumas das composições escolhidas para falar de si, em relação ao outro, amigo(a), namorado(a), marido, esposa, filhos(as), netos(as). Tais moradores mostravam que na elaboração desta imagem que guardaria na memória a expressão de si, as relações de sociabilidade e os vínculos afetivos assumiam um lugar privilegiado. Expressar a si mesmo em um retrato era também expressar o seu lugar em um conjunto de pertencas simbólicas e relações afetivas, perpetuando através da fotografia relações duradouras e mesmo efêmeras. Este é um aspecto particularmente importante no cenário de uma sociabilidade de vizinhança na qual se desenrolaram os retratos, ainda que as amizades fossem principalmente o foco dos retratos entre jovens e crianças, e os laços de parentesco entre os adultos.



Imagem 132



Imagem 133



Imagem 134



Imagem 135



Imagem 136



Imagem 137



Imagem 138

No final semana seguinte à realização dos retratos, montamos uma espécie de banca em frente ao ponto de cultura onde os retratos eram entregues. Muitos moradores que haviam sido retratados compareceram, outros deixaram suas imagens conosco, fazendo-nos percorrer ruas e becos em busca de seus endereços na Vila nas semanas seguintes, para entregar as fotografias. Neste percurso, fomos aos poucos encontrando as famílias que abririam as portas de suas casas para um contato mais prolongado, para pensarem suas famílias, para se debruçarem sob um conjunto de memórias, afetos e experiências vividas que envolveriam a criação de um retrato de família. Visitamos muitas casas e conhecemos muitas famílias. Percorremos os endereços assinalados na ficha que identificava cada morador retratado, com o envelope das fotografias que não haviam sido entregues em mãos. Subindo e descendo ladeiras, insistindo na procura de endereços inexistentes informados por crianças desacompanhadas, encontrando moradores alcoolizados e com feições muito distintas dos sorrisos emoldurados de semanas atrás, tendo, por vezes, diálogos não muito amigáveis com os pais das crianças retratadas no estúdio, foi com espanto que reencontrei estes adultos, jovens e crianças em suas casas ou barracos, muitos deles despenteados, sujos e com roupas rasgadas. Guardando em minha lembrança as imagens que havia retratado no estúdio fotográfico, tive dificuldade em reconhecê-los neste novo contexto que para mim se apresentava: o de suas vidas cotidianas.

Observar os sujeitos os quais havia retratado no estúdio, não mais isolados de seus cenários cotidianos, mas plenamente inseridos nos contextos sociais e familiares, nas paisagens urbanas e nas moradias em que habitavam, provocou em mim um estranhamento que me ajudou a refletir sobre outro atrativo que levava os moradores a desejarem seu retrato no estúdio fotográfico: a possibilidade de retratar o excepcional e tudo aquilo que atestava contra a dureza do cotidiano. Retratar o ócio, os afetos, as fantasias, as encenações, mostrava não apenas a vontade de perpetuar uma imagem do excepcional, mas um desejo de contemplar, na constituição de uma representação fotográfica de si, um “querer-ser”, uma identidade preche de projetos e fantasias.

José de Souza Martins no livro em que discute uma sociologia da fotografia e da imagem (2008) também relata um certo espanto na experiência de visitar uma favela próxima à Cidade Universitária em São Paulo com um grupo de alunos. Entrando em uma área de acesso temido e problemático, ele conta que as pessoas “coqueteavam” para serem fotografadas com identificações que negassem as condições em que viviam. As crianças se apresentavam limpas e arrumadas diante da câmera; o pai de uma numerosa família pediu emprestada a bela motocicleta azul do vizinho para nela ser fotografado, e enviar a imagem aos parentes que haviam permanecido em sua cidade natal, no Nordeste do país (Martins, 2008: 50).

Na Vila Jardim, os investimentos em torno da própria imagem que seria retratada em uma situação excepcional – a do estúdio fotográfico – expressavam o valor atribuído à aparência externa e à apresentação pessoal, o qual poderia constituir uma “forma-antídoto” de enfrentamento do cotidiano (Martins, 2008:50). Se fora do espaço da favela, muitos destes moradores não seriam reconhecidos como favelados, dada a importância de uma boa apresentação pessoal para atenuar o estigma de habitar ou ter habitado certas regiões da cidade, este é um dado que aponta para a existência de um conjunto de preferências destes moradores na composição de uma visualidade fotográfica de si. Na direção de uma antropologia e uma sociologia da imagem, trata-se de incorporar tais preferências ou “códigos de visualidade” (Martins, 2008:16) como categorias nativas que mediam a relação entre o fotógrafo e sua câmera e o sujeito fotografado, informando condições e restrições à captação de sua imagem³.

3 A antropóloga Alba Zaluar em sua etnografia sobre os moradores do conjunto habitacional Cidade de Deus, no Rio

No percurso do reconhecimento da existência destas categorias, chegamos a alguns moradores que aceitaram manter ou criar um vínculo conosco para realizarem seu retrato familiar. Com maior ou menor nível de consentimento e aceitação, desenvolvemos junto a estas famílias um acordo pautado por uma ética de negociação e restituição das imagens, conforme abordo no subcapítulo que segue. **Ediane, Luciana, Paula e Elisângela** foram retratadas no estúdio com alguns de seus respectivos familiares e se mostraram entusiasmadas frente a possibilidade de realizarmos um segundo retrato em suas casas, com os demais membros da família. O filho de **Ibanez**, Júnior, nos levou até a casa de seu pai, vizinho ao ponto de cultura. Mylena, sobrinha de Paula, nos conduziu até a casa de sua mãe, **Eva**. **Simone** era vizinha do ponto de cultura e suas filhas eram presenças assíduas nas atividades ali desenvolvidas. Bruno Gabriel nos levou até a casa de sua avó **Noeli**, e no caminho, conhecemos Shandrey que nos apresentou a sua mãe **Jussara**. No mesmo beco, conhecemos **Elza** e suas filhas. Neste percurso reencontrei os retratos que havia produzido no ponto de cultura em espaços privilegiados da casa de diversas famílias: colados em murais e geladeiras, emoldurados em porta-retratos, os retratos adicionavam novas imagens de si na paisagem familiar.

5.2 RETRATANDO FAMÍLIAS: CONSENTIMENTOS DE UMA PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO COMPARTILHADA DAS IMAGENS

Algumas semanas após a produção dos retratos no estúdio fotográfico, iniciamos o desafio de entrarmos nas casas das famílias contatadas, negociando olhares e idéias em torno da composição de um retrato familiar. A proposição de realização deste retrato fotográfico, e os sucessivos encontros, conversas e preparativos daí decorrentes desencadeavam um “drama social” (Turner, 1974), no sentido de uma ruptura no movimento ordinário da vida cotidiana pela instauração de um momento de reflexividade. O significado da família, os conflitos, as tensões, a biografia familiar emergiam de forma mais ou menos intensa nos encontros. Este mote fotográfico também proporcionava uma oportunidade reflexiva na pesquisa antropológica com imagens, em que cada encontro com as respectivas famílias constituía uma ocasião “boa para pensar” as interlocuções necessárias para produção de imagens compartilhadas.

Os consentimentos e as recusas em torno na produção dos retratos muitas vezes informavam sobre as trajetórias das famílias e o lugar que ocupavam na Vila Jardim. **César e Elisângela** foram retratados com as duas filhas no ponto de cultura. Na ocasião, fizeram uma série de retratos, individualmente e com as filhas do casal. Durante a realização da fotografia, conversei com ambos e eles aceitaram nossa proposta em realizar um segundo retrato em sua casa. Quando procurei Elisângela para marcarmos o retrato de família, ela disse que seu marido havia mudado de ideia e não fariam mais a fotografia. Com muita insistência, consegui agendar um horário para visitá-los e tentar entender as razões que levavam seu marido àquela mudança de atitude. Pela sua condição de migrante, vindo de uma cidade do interior para melhorar de vida na capital, César nutria uma grande desconfiança em relação aos outros moradores da Vila. Durante seis anos, ele havia morado sozinho na Vila Jardim, indo a Caxias do Sul⁴, sua cidade natal, aos finais de semana para visitar a família.

de Janeiro, também assinalou o desejo destes moradores em aparecerem sempre limpos e arrumados nas fotografias, não gostando de serem “flagrados” (Zaluar, 2000:21).

⁴ Caxias do Sul é uma cidade situada na região nordeste do Rio Grande do Sul de aproximadamente 400 mil habitantes. A cidade, assim como outras de porte menor na região, se caracteriza como um reduto da cultura ítalo-brasileira, por ter recebido, ao final do século XIX, uma significativa leva de imigrantes italianos os quais alteraram a feição do antigo “Campo dos bugres”, como era denominada a região percorrida por tropeiros e habitada por índios. A partir da segunda

Quando adquiriu segurança financeira como montador de móveis em Porto Alegre, trouxe sua esposa e filhas para morarem com ele em um sobrado próximo ao ponto de cultura, na Vila Jardim.

César tinha muito receio da exposição de suas filhas, que ficaram conhecidas entre as crianças no bairro como “as ruivinhas”. Embora elas brincassem com frequência na rua junto às outras crianças da Vila, César e Elisângela impunham um controle mais rigoroso sobre as meninas. César reclamava que as amigas em Porto Alegre sempre tinham um segundo interesse, e não eram amigas verdadeiras, em contraposição às amigas que havia cultivado ao longo dos anos em uma cidade do interior. O casal tinha poucos amigos, e sua esposa sentia com pesar a ausência da rede de amigos e parentes que era tão próxima em sua cidade natal.

Elisângela: Nos primeiros dias na Vila Jardim, nossa, foi difícil acostumar! Em Caxias minha mãe morava do lado. Em Porto Alegre, me sentia sozinha. Ele [César] saía o dia inteiro pra trabalhar. Mas depois fui conhecendo as vizinhas. Logo em seguida consegui um serviço, fui me enturmando e passou.

O receio de que a fotografia de suas filhas pudesse ilustrar algum material destinado à exploração sexual de menores parecia ser um dos principais impedimentos para a realização do retrato e a autorização do uso das imagens. Depois de uma longa conversa, César aceitou nos receber em sua casa para um segundo retrato e nós concordamos em não divulgar os retratos individuais de suas filhas.

Já **Paula**, que também era moradora recente da Vila Jardim, se mostrou animada com a possibilidade de realizarmos um retrato de família em sua casa. Quando a retratei no estúdio fotográfico, ela chegou sorridente na companhia de suas filhas Samila e Héchilley, da sobrinha de seu marido, Mylena, de sua sobrinha Vitória, filha de seu irmão, e de uma irmã e sobrinha que residiam na Lomba do Pinheiro. Paula morava na entrada de um *beco* da Rua Souza Lobo com seu atual marido e os cinco filhos. No dia em que fomos até sua casa para conversarmos sobre a realização dos retratos, logo avistei as fotografias feitas por mim no estúdio, emolduradas e dispostas na sala em uma localização privilegiada ao olhar, acima do sofá.

Paula morava na Vila Jardim há apenas quatro anos, mas ali já participava de uma intensa rede de vizinhança alinhavada pelo parentesco que possuía com moradores do *beco*. Sua casa estava situada em um ponto central que marcava tanto o início como o fim do *beco*, de onde podíamos avistar, no domingo quente de verão que a visitamos, as largas piscinas do Clube SESC⁵ repletas de banhistas, os quais nos pareciam minúsculos desde o alto ponto em que nos encontrávamos. Alegre e comunicativa, Paula se sentia à vontade em frente à câmera e dizia *entender bem* o nosso projeto:

metade do século XX, Caxias do Sul passa por um grande desenvolvimento econômico tornando-se a segunda maior área de importância econômica do estado.

5 O Serviço Social do Comércio - SESC – possui uma sede campestre nos altos da Avenida Protásio Alves, destinada ao lazer dos trabalhadores do comércio associados.

Paula: *Como vocês tão me ajudando a me dar uma foto eu também tô... servindo com alguma coisa, né? E aí o que eu posso é assim, é deixar... É que tem gente que é... não digo assim, descompreensiva, é gente que não gosta, não sei, mas... eu não tenho problema de nada.*

F: *É que as pessoas ficam um pouco desconfiadas, né?*

Paula: *Isso! Pra que que é... e não sabem se vão botar lá pra não sei pra onde... Eu não, se elas me explicaram, e são daqui de perto, não tem porque elas fazer coisa que não... né? Aí eu explico assim, né, mas tem muitas pessoas que não entende. Mas eu entendo.*

Já **Eva**, casada com o irmão do marido de Paula, era sempre muito evasiva nos contatos telefônicos, e nos dias em que eu estava no *beco* onde ela morava, atividades mais importantes – como ajudar a sogra a lavar a louça – se interpunham como obstáculos para a realização da fotografia. Sua filha mais nova, Mylena, havia sido retratada no estúdio e na casa de Paula, porque era considerada *da família*. Foi numa tarde após levar as fotografias para Paula, que esta se prontificou a convencer Eva a participar do projeto. *Eva, vem cá, eles tiram fotografia e depois tu ganha as fotos, de grátis, vem ver que bonita as minhas!* Talvez o argumento decisivo não tenha sido a beleza e a gratuidade das fotografias, mas a proximidade que Paula nutria com a família de Eva e que a permitia entrar em sua casa, consentindo, em nome da amiga, que a acompanhássemos e gravássemos o momento em que ela tentava convencê-la. Nas imagens em vídeo, vemos Eva, o marido e as filhas saindo um pouco constrangidos da casa de sua sogra enquanto observavam as fotografias que Paula levava em mãos. Eva trabalhava como funcionária terceirizada na creche da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Embora inicialmente tivesse demonstrado desinteresse na realização do retrato, foi com certo orgulho que nos mostrou sua nova casa, ainda com poucos móveis e cheirando a madeira fresca, e de lá retirou álbuns e murais com fotografias de família para nos mostrar.

De certa forma, a confiança depositada na equipe refletia uma assimetria de posições na relação propositiva entre pesquisador e sujeito de pesquisa ou interventor e sujeito da intervenção, que conduz a obrigatoriedade e necessidade de sujeição por parte do grupo pesquisado, por estarem ambos conjugados em uma relação de poder (Caldeira, 1981). Por outro lado, esta confiança também reconhecia o princípio de reciprocidade que tem lugar nestas trocas sociais, em que tais sujeitos *entendem* as regras do jogo, embora tenham menos domínio sobre elas do que os agentes propositores.

A impossibilidade de uma neutralidade e simetria nesta relação pode ser melhor investida de uma reflexão à luz da problemática da constituição de uma “ética discursiva”, conforme o antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (1996) situa no centro do nosso campo disciplinar o conceito proposto por Jürgen Habermas. Para o antropólogo, reconhecer a existência de uma ética dialógica no âmbito das normas estabelecidas democraticamente em uma “comunidade de argumentação” conduziria a uma ética possível no “encontro etnográfico”. Não há possibilidade de existência de um “acordo entre pares” que não envolva uma ética (Cardoso de Oliveira, 1996:15).

Para Paula, *ser de perto* era uma qualidade favorável para se estabelecer uma relação de confiança. Embora não fôssemos vizinhas, e ela nem mesmo soubesse onde eu e o restante da equipe residíamos, o fato de estarmos naquele momento trabalhando na Vila ou gerenciando ações em um ponto de cultura na Vila parecia nos inserir na atmosfera da vizinhança. Paula sabia que quando quisesse nos encontrar, poderia caminhar algumas quadras até o ponto de cultura e confirmar com outras pessoas a veracidade da nossa proposição. Mesmo assim, nunca fora.

A qualidade de proximidade que atribui um caráter de confiabilidade, mencionada por Paula, se refere também a uma conhecida premissa das investigações de Antropologia Urbana, onde a busca por um olhar “de perto e de dentro” configura a distinção da prática antropológica em oposição a um olhar “de fora e de longe” o qual privilegia uma perspectiva macro e global das cidades, retirando de suas análises as particularidades das práticas sociais de seus atores, ou ainda, privilegiando certos atores em detrimento de outros (Magnani, 2002).

Em certa medida, o olhar “de perto e de dentro” que buscávamos compor ao retratar estas famílias em um processo colaborativo e compartilhado era re-situado no agenciamento de propostas discursivas de éticas diferenciadas, tais como a micro e a meso-esfera (Cardoso de Oliveira, 1996). Assistíamos ao encontro de uma meso-ética através de uma política cultural mediada por um grupo de profissionais e suas respectivas éticas de atuação na vida social, com uma micro-ética própria dos agenciamentos cotidianos dos moradores da Vila Jardim em suas lógicas de habitar, conviver, lembrar.

Na perspectiva de uma “antropologia compartilhada” tal proposição não tinha como objetivo estabelecer as condições de uma reciprocidade que se materializava através da entrega de fotografias para “ganhar a confiança do nativo”, criando a necessária aceitabilidade da presença do antropólogo diante do grupo para a concretização da pesquisa. O planejamento e a estrutura geral do projeto propositalmente encadeavam ações de reciprocidade entre as etapas sem as quais o projeto fracassaria. Isso significava que as tensões, os conflitos, as situações imprevistas e inesperadas tinham que ser negociadas no cenário de uma relação que só podia se desenrolar se houvesse reciprocidade de ambas as partes.

Em primeiro lugar, a equipe propositora escolheu um tema - “família” - através de uma leitura superficial do cotidiano na Vila, que mostrava que este era um valor determinante, um “símbolo forte” (Woortman, 1987) para um conjunto de moradores do bairro. Em seguida, propusemos a realização de retratos individuais em um estúdio fotográfico montado no interior do ponto de cultura. Sem a adesão dos moradores, não teria ninguém a retratar. Com a aceitação e o interesse de cerca de 70 moradores que tiveram suas imagens retratadas no estúdio, pudemos dar nossa primeira contrapartida: a entrega das fotografias, coloridas, impressas em papel fotográfico 13 x 18 cm. O vínculo e a empatia que se estabeleceram durante a obtenção dos retratos no estúdio, e posteriormente na entrega das imagens proporcionaram a nossa segunda proposição: retratar algumas famílias em suas casas.

A aceitação da continuidade deste vínculo por parte destas famílias fez com que compartilhássemos de uma interlocução negociada na produção do retrato fotográfico, que envolveu um processo de negociação entre as minhas preferências estéticas e narrativas na composição da imagem, e as preferências da família em relação à escolha do local, dos participantes da fotografia, do enquadramento, da luz e da composição.

***Neguinho:** Não vai ser aquelas foto tradicional assim de família, sentada...?*

***F:** Não, a gente pode fazer uma coisa diferente.*

A família de **Simone e Neguinho** talvez tenha sido a que se sentiu mais a vontade na produção compartilhada desta imagem. O casal e suas três filhas moravam a poucas casas do ponto de cultura, e suas meninas mais novas costumavam brincar na rua e frequentar o ponto, participando de oficinas, ajudando na organização do espaço, ou simplesmente estando lá para ver o que acontecia. Neguinho havia nascido na Vila Jardim, e Simone morava lá há quase vinte anos. Ao longo destes anos, foram

realizando uma série de investimentos na pequena casa de alvenaria, pintando paredes com cores vibrantes, construindo um mezanino para aproveitar melhor o espaço, colocando grades em volta da casa. O apreço do casal pela fotografia – ambos construíam, desde os tempos de namoro, um acervo com milhares de imagens impressas em papel, as quais retratavam principalmente momentos de sociabilidade com familiares e amigos – motivou um especial interesse em participarem do projeto na composição de um retrato familiar. No dia do retrato, experimentamos luzes e enquadramentos em diferentes recantos da casa e fora dela.

***Simone:** A sala a gente fica, a gente almoça, a gente janta, se tem algum assunto que tem pra resolver, geralmente é tudo aqui. É tudo concentrado aqui. Nesse espaço a gente resolve tudo: desde a fome até as brigas...ah! Geralmente até as brigas, tudo é resolvido aqui.*

A indicação da sala como um ambiente privilegiado para falar das relações familiares também foi apontada por **Luciana e Charles**. O casal morava em uma casa de alvenaria nas proximidades do ponto de cultura, a poucas casas de Simone e Neguinho. A idade de seus cinco filhos variava de nove meses a dezenove anos. Na sala, o local escolhido para representar a união familiar foi o sofá, ambiente que direcionou todos os retratos feitos na casa. Após o retrato, Luciana comentou o sentido de uma estreita relação entre família e fotografia:

***Luciana:** A fotografia mostra a harmonia da família, os momentos bons que a gente passa junto. Eterniza, né? É muito bom. [...] Que nem as fotos que têm das gurias. Quando a Aninha nasceu, as gurias eram uns toquinhos e agora tão esses mulherão, quatro anos de diferença. Tu não acredita.*

Fotografar nos espaços externos nem sempre era possível. Se a casa de Luciana e Charles possuía um grande quintal onde ele estacionava seu velho Monza preto adornado com a imagem de São Jorge, em outras casas, como a de **Ediane**, o espaço entre o muro e a casa era ínfimo e usado como depósito de materiais que aguardavam possíveis usos na casa. Encontrar a casa de Ediane, na parte baixa do beco da Rua São Leopoldo, onde dezenas de casas eram os fundos do número 163, não foi uma tarefa fácil. Ela morava ao fundo da casa de seu avô, que residia na mesma casa há mais de cinquenta anos, e próximo à casa de sua irmã. Ediane residia há pouco tempo na Vila Jardim, com seu segundo marido e seus dois filhos. Fizemos vários contatos telefônicos, nos quais ela sempre se mostrava entusiasmada para nos receber em sua casa. Sua casa tinha apenas dois cômodos: a sala e um quarto onde todos dormiam, além do banheiro. Para fazer a fotografia na sala, tive que me posicionar do lado de fora da casa, na porta ou no beiral da janela de modo a enquadrá-los. Esta pequena casa em que habitava, significava para Ediane a constituição de uma nova família

***Ediane:** Fui criada pela minha madrinha até os 7 anos, depois eu vim morar com ela até os 12 e fugi pra casa da minha tia. Lá eu fiquei até me casar contra a minha vontade. Quando eu engravidei dela, ela disse: “tu vai te casar e pronto”. Aí eu disse: “então tá, então eu vou”. Passou um tempo fiquei 3 anos e me separei. Pra ela [referindo-se à filha] eu digo que foi uma maravilha. A maravilha é agora que a gente tem uma família.*

Para o serralheiro **Ibanez**, sua morada era a oficina de trabalho. As casas onde viviam, além dele, dois de seus filhos e suas respectivas famílias, ficavam escondidas nos fundos do terreno. Quem passava pela frente, via apenas a grande oficina que abrigava a serralheria por entre as grades que não só protegiam, mas adornavam a calçada. Retratar a família no interior da oficina foi uma escolha unânime na família de Ibanez. Muito antes de funcionar como oficina, ali havia sido a morada dos pais de Ibanez, quando vieram morar em Porto Alegre. Falar sobre a casa trazia lembranças de infância para Viviane, filha de Ibanez. As grandes janelas de madeira na fachada da casa eram o esconderijo e a vitrine das crianças que mexiam com as pessoas que passavam na rua para então se esconderem, risonhas. A casa se transformou em uma oficina de madeira, e depois de alvenaria. Quando levei as fotografias produzidas na oficina à Viviane e sua irmã Izadora, pude perceber que o imaginário que nutria estas imagens da memória não encontrava pontos correspondentes na imagem técnica da fotografia.

Isadora: Nossa, nem parece dentro da oficina!

Viviane: Não. É que na verdade a gente só passa ali, dá uma olhada. E não fica mais.

A surpresa diante do não reconhecimento de um lugar tão próximo e afetivamente situado nas lembranças da infância foi seguida de uma reflexão sobre o distanciamento que o tempo construiu entre os filhos e netos de Ibanez e este lugar tão fortemente enraizado nas lembranças coletivas da família. Nos últimos anos, Ibanez vinha progressivamente diminuindo seu trabalho na oficina, devido à idade que avançava, e o trabalho na serralheria era feito por um funcionário de confiança. No dia em que o retrato foi feito, havia um clima de contentamento, excitação e alegria; uma atmosfera de redescoberta do espaço da oficina. Ao se posicionarem no interior da oficina, todos riam muito e brincavam com instrumentos da serralheria. A máscara de soldagem era descontraidamente colocada em frente aos rostos dos adultos e das crianças. No momento do retrato, Viviane, filha de Ibanez, sugeriu: *podia colocar o pai sentado numa cadeira e nós na volta*. Assim foi feito o retrato da família de Ibanez, inspirada em uma composição fotográfica na qual o homem e/ou os mais velhos, pela sua importância no seio familiar, pelo seu papel estruturante nas relações entre filhos e netos, assume um lugar privilegiado e centralizador. Ao ser retratado, Seu Ibanez colocou habilmente uma chapa de ferro em frente a seus pés para *não aparecer o sapato*, escondendo os chinelos de dedo que poderiam destoar do lugar solene e central que ocupava no retrato.

Este lugar de centralidade também foi assumido por **Dona Noeli** nos dois retratos feitos em sua casa. Combinamos o primeiro retrato para o dia de seu aniversário, 4 de abril, data em que estaria em sua casa boa parte da extensa família. Subimos a ladeira sob o altíssimo volume de um som instalado em frente a sua casa, em que um de seus filhos era o DJ. Como não era possível escutar nem nos fazer ouvir, fui montando a cena através de gestos e mímicas, aliada à espontaneidade do momento em que seu filho a abraçava. Sentada em uma cadeira no meio da rua, rodeada pelo filho, netos e bisnetos, Dona Noeli parecia pouco confortável no retrato. Sua festa havia sido cancelada e havia poucos familiares em casa. Decidimos reservar outro dia para um segundo retrato, no qual apareceriam filhas, irmãs e netos que não estavam no primeiro dia. Assim foi feito o segundo retrato: pudemos nos escutar e conversar mais, rir mais e testar diferentes lugares – todos fora da casa cujas tábuas não aguentariam o peso de toda a família.



Imagens 139, 140 e 141



Imagens 142, 143, 144, 145, 146 e 147

O quintal também foi o local escolhido pela família de **Elza**, uma senhora miúda que residia nos altos do *beco* da Rua São Leopoldo. Quando saíamos da casa de uma das famílias retratadas, inesperadamente Elza nos interpelou perguntando se nós não faríamos uma fotografia dela também. Aceitamos sua provocação e fomos até o quintal, onde estavam suas duas filhas e os netos, os quais moram na casa com ela. A situação inusitada de um retrato de família feito por uma “fotógrafa profissional” em meio à descontração de uma tarde de domingo rendeu boas risadas até que a pose se colocasse.

A ocasião dos retratos parecia também ser um mote para a emergência de desentendimentos e emoções entre os integrantes da família. Depois que fazia o contato com as famílias, podia imaginar como a expectativa com a produção de tais retratos de família gerava sentimentos intensos e ambíguos entre os familiares, fazendo aflorar os laços, as brigas e rupturas, as tensões, os difíceis momentos vividos coletivamente.

Em duas ocasiões em que visitei **Paulo Cezar e Jussara**, pude perceber como a produção de tal retrato e as dificuldades de se reunir a extensa família estava gerando tensões entre marido e mulher, e pai e filhos. Em uma das vezes que fomos até sua casa, mas não encontramos Paulo Cezar, Jussara comentou que a expectativa e as tentativas de organização da fotografia geraram uma discussão familiar, fazendo-o sair de casa contrariado. Semanas depois, quando a fotografia já havia sido feita e ela recebia em mãos as imagens produzidas, comentou:

Jussara: E ele tava doido mesmo pra tirar essas foto! E falava pra um, e falava pra outro.

Shaina: Incomodou todo mundo pra vir.

Jussara: Ele até brigou com essa outra minha filha mais velha, eles até discutiram porque ela não veio tirar foto no dia.

Em alguns casos, familiares se recusaram a aparecer no retrato, não impedindo, no entanto, que o mesmo fosse realizado sem as suas presenças. O marido de Paula permaneceu no quarto enquanto ela e seus filhos nos recebiam e posavam para o retrato. A jovem Shaiane se escondeu tímida enquanto seus pais e irmãos sorriam para a câmera. Mesmo com a ausência de alguns familiares, as escolhas destas famílias no momento do retorno das imagens eram pautadas principalmente por aquelas imagens em que todos apareciam, em que a família se fazia representada pelo maior número de membros presentes.

Para Paula, as fotografias que recebera em mãos confirmavam o sentido e legitimavam a união de uma família pouco convencional, mas muito comum, na qual cabia à mulher ser o esteio que unia filhos de pais diferentes.

Paula: Parece uma legítima família mesmo, né!

No dia em que fomos fazer o retrato em sua casa, Paula sussurrou a possibilidade de mais uma gravidez. Entre sorrisos contidos, disse estar desconfiada com o atraso da menstruação. Algumas semanas depois, ao levar até sua casa as fotografias realizadas, ela confirmou. Estava com dois meses de gestação. A expectativa de Paula era de que nós voltássemos para fazer fotos do bebê e mesmo da *barriga*, fazendo alusão a uma prática cultural de retratar o corpo da gestante⁶. Expectativa de que o laço se estendesse para além dos prazos que impunham limites ao projeto, de que nós pudéssemos participar do desenrolar dos acontecimentos em sua casa, tendo em vista que a família aumentava. Depois da aceitação do nosso trabalho em campo, algumas famílias davam indícios da expectativa de continuidade e permanência, desafiando os limites do tempo focal da intervenção do projeto.

A valorização das interlocuções que tínhamos com cada família na tentativa de construir conjuntamente o retrato baseava-se no pressuposto de que, para além das cenas e aspectos que visualmente eram atrativos na perspectiva de um olhar antropológico, o que estava em jogo era a centralidade das categorias de construção visual de si destas famílias para a composição do retrato. Nesse sentido, na contramão de uma conduta que investiga visualmente a paisagem e o corpo alheio com base em categorias antropológicas e frequentemente tributárias a uma tradição documental na captura das imagens⁷ – a qual eu me filiava – privilegiei o retrato dos elementos que eram destacados pelas famílias como relevantes na produção de um retrato familiar.

6 Os ensaios fotográficos de mulheres grávidas constituem mais um ritual associado ao período da gestação, assim como o chá de fraldas, que vem se popularizando nas mais variadas classes sociais, com estéticas diferenciadas que simbolicamente expressam os significados da gestação e da maternidade na cultura ocidental na composição da imagem, enquadramento, iluminação, maquiagem e figurino.

7 “O antropólogo e o sociólogo sempre dirão que querem fotografar as pessoas em situações em que aparecem como elas são verdadeiramente. Mas as pessoas podem dizer, com razão, que seu verdadeiro modo de ser está naquilo que querem ser e acham que são, e não naquilo que aparentam na intimidade ou fora dos cenários de ostentação, naquilo que o pesquisador acha que é sua autêntica verdade.” (Martins, 2008:49)

Busquei, desta forma, exercitar o reconhecimento da existência do que o sociólogo José de Souza Martins denomina de um “código de visualidade dos fotografados”, o qual “considera lícita a transformação de certos momentos da vida e certas situações em imagem fotográfica e que considera que outros momentos e situações devem ser interditados à invasão e à visão do fotógrafo e dos bisbilhoteiros em geral” (Martins, 2008:16). O fato de a captura das imagens acontecer no âmbito privado das casas destas famílias tornava ainda mais premente reconhecer as permissões e interdições do olhar alheio na vida íntima e cotidiana.

Reconhecer a existência de um código de visualidade por parte destes moradores os quais, assim como eu, partilhavam de uma “cultura visual” e nela inscreviam suas experiências cotidianas, suas trajetórias biográficas, o “ethos” particular de suas pertencas territoriais, religiosas, étnicas, etc, tornou-se não apenas a condição para o desenrolar do trabalho, mas proporcionou a investigação de um campo de produção de sentidos na atribuição das identidades de si e do outro.



Imagem 148



Imagem 149



Imagem 150



Imagem 151



Imagem 152



Imagem 153



Imagem 154



Imagem 155



Imagem 156



Imagem 157

5.3 A VILA, SEUS BECOS, SEUS CONTRASTES

Em frente ao Ponto de Cultura Ventre Livre, na Rua Galiléia, um grupo de crianças costumava brincar todos os dias na rua, diante dos altos muros de uma escola de elite, contrastando com as práticas de controle dos pais que levavam seus filhos da porta do carro até o interior da escola. Esta cena, que pude assistir semanalmente durante os meses do projeto, oferecia uma espécie de resumo da heterogeneidade social que caracterizava a Vila Jardim. A paisagem descontínua do bairro mostrava a coexistência de habitações próprias de uma classe baixíssima - os barracos de madeira e papelão situados nos *becos* - em ruas com grandes mansões muradas. Nestes contrastes, o espaço das ruas era intensamente ocupado pelos moradores de camadas médias e baixas. O desvendamento destas paisagens de contraste e segregação urbana foi acontecendo durante os cinco meses nos quais percorri ruas e *becos*, conversando com moradores dentro e fora de suas casas, e me apropriando do sistema topográfico das ruas (Certeau, 1994).

Este entremeado de diferentes classes sociais em um bairro não muito extenso é próprio de um novo padrão de segregação urbana, o qual, segundo a antropóloga Teresa Pires do Rio Caldeira (2000), emerge nos anos 80 alterando a polarização “centro-periferia” que ordenava a segregação social e espacial em meados do século. Neste novo padrão de segregação, os diferentes grupos sociais estão próximos espacialmente, mas separados por muros e tecnologias de segurança, e tendem a não circular ou interagir em áreas comuns. Através dos processos de valorização de espaços que até então eram ocupados por classes baixas, surgem condomínios segundo a lógica de “enclaves fortificados” – espaços privatizados, fechados e monitorados para residência, consumo, lazer e trabalho – espaço daqueles que estão abandonando a esfera pública tradicional das ruas para os pobres, os marginalizados e os sem-teto (Caldeira, 2000).

A Vila Jardim constituía uma região pouco habitada e com precária infra-estrutura urbana até meados do século XX. Por volta da década de 1970, houve um aumento populacional decorrente da vinda de moradores do interior e de regiões de Porto Alegre as quais atravessavam um processo de especulação imobiliária, “expulsando” os descendentes dos moradores que já não podiam arcar com o aumento do custo de vida nestes espaços. Os terrenos desocupados da área que se tornaria a Vila Jardim acolheram uma parcela destes moradores, vindos de outras regiões da cidade e do Estado, em busca de melhores oportunidades de trabalho, iniciando um processo de urbanização da área.

Natural de Santiago, cidade do noroeste do Estado, Ibanez era um dos moradores mais antigos com quem conversei na Vila Jardim. Ele trazia lembranças de quando a Vila era “mato de amaricá”, traçando um perfil idílico destas levas de moradores, pobres e trabalhadores, que chegavam na vila.

Ibanez: Aqui pra baixo, quando eu vim, era mato de amaricá. O mais interessante que eu tenho pra dizer pra vocês a respeito disso aqui, que naquela época, apareciam, desmatavam um pouquinho ali aquele amaricá, faziam casinhas de tábuas de caixote, desmanchavam e faziam a casinha. Mas era uma maravilha! Tu sabe por que? Porque não existia droga naquela época. Não existia! Era homens trabalhador, jovens trabalhador... e hoje a coisa parece que, do meu modo de pensar, parece que tá piorando. Piorando por que? Cria um filho hoje, não pode... corrigir o filho. Não pode levantar um dedo pra um filho. Não pode botar o filho a trabalhar tão jovem, né. Uma criança não pode carregar mais que 5 quilo de caderno na mochila. Eu me criei trabalhando sempre, sempre, sempre, desde os oito anos de idade. Ia no campo buscar os animais, prender carroça.. trabalhava na estrada de ferro, na época não tinha caminhão lá fora, lá em Santiago, de onde eu sou. E eu trabalhava. Pegava saquinhos de sal com 20 quilo, com oito anos de idade. Meu neto tá ali, forte que é um touro... preguiçoso! Já se criam preguiçoso. Compreende? Na minha época era diferente. Então eu achava bonito as casinha tudo de tábuas de caixão, mas de manhã todo mundo com a sua marmitinha de baixo do braço, todo mundo trabalhava. Não tinha droga. Não tinha nada. Compreende? Hoje, o pai dá todo conforto prum filho, né, e eles viram drogado. Usando crack, usando tudo quanto é porcaria. Compreende? Então isso aí eu acho horrível, né. Que não é meu caso, eu criei quatorze. Quatorze filho.

O “amaricá” (*Mimosa bimucronata*) é uma espécie nativa do Rio Grande do Sul lembrada nas paisagens mentais de muitos narradores, moradores antigos de Porto Alegre, os quais povoam estas lembranças com o irromper de um gesto desbravador sobre o solo que, em pouco tempo, se tornaria urbanizado. As imagens evocadas por Ibanez para construir a imagem deste pobre trabalhador que caracterizava os habitantes da vila há décadas atrás, ofereciam um “quadro social” (Halbwachs, 1976) específico para colocar em perspectiva as mudanças que os novos tempos imprimiam no perfil dos jovens moradores da atualidade. Por isso as lembranças de Ibanez oscilam entre uma época em que a Vila era uma paisagem silvestre, com gente muito simples e trabalhadora, até os tempos de hoje, quando pais não têm mais domínio sobre os filhos e o consumo e a comercialização de drogas impactam a paisagem social do bairro. Ibanez lamentava em sua fala as transformações que o devir trazia, alterando as relações entre pais e filhos e a feição de um bairro que passava a ser associado ao tráfico e ao consumo de drogas. Dos tempos passados em que *tudo era mato de amaricá* aos tempos presentes das habitações espremidas nos *becos*, uma série de intervenções foram necessárias para a urbanização da vila, como a ampliação das linhas do sistema de transporte público.

O processo de enobrecimento de uma vasta área que compreende as imediações da Vila Jardim teve início na década de 80, com a construção do então inovador Shopping Center Iguatemi, construído na intersecção dos bairros Boa Vista, Chácara das Pedras, Três Figueiras, Passo D’Areia e Vila Jardim. “A partir de então, Porto Alegre e o bairro nunca mais seriam os mesmos”⁸. Inaugurado em 1983, o primeiro Shopping Center em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul, alterou sensivelmente os padrões de habitação, sociabilidade e consumo na capital. A edificação deste “enclave fortificado” na cidade promoveu uma transformação rápida e radical no padrão urbanístico de seus arredores. Segundo reportagem da Revista Veja de 1998⁹, que analisava as cidades de Porto Alegre e Recife como emblemáticas das mudanças causadas pela construção de shopping-centers, “onde antes só havia mato, existem condomínios de casas e prédios residenciais, torres de escritórios, restaurantes, barzinhos e lojas”, configurando um incremento populacional e um “boom” imobiliário que fez

8 Fonte website: <http://www.iguatemiportoalegre.com.br> Acesso em 09 de março de 2012.

9 Fonte website: http://veja.abril.com.br/200598/p_064.html Acesso em 09 de março de 2012.

disparar os preços dos terrenos. Este processo de enobrecimento afetou muitos moradores da região, como foi o caso da vila Mirim, situada dentro dos limites da Vila Jardim, que foi inteiramente removida na década de 1990, por ocasião da ampliação da Avenida Nilo Peçanha¹⁰.

Para os moradores com os quais tive contato, os quais residiam há décadas em regiões relativamente estáveis, a valorização deste espaço, com a criação de vias de acesso, melhoria de infra-estrutura, era comentada positivamente. Para Jussara, moradora de um dos *becos* da Rua São Leopoldo, a vinda do shopping-center havia desenvolvido o bairro, trazendo mais casas luxuosas, pavimentando ruas e melhorando os acessos, mesmo para quem morava no *beco*. Para Ibanez, o aumento das construções nas imediações do shopping-center embelezava a região. Nesta paisagem descontínua, as grades e os muros eram comuns entre as casas de camadas médias e baixas na Vila Jardim. Com formas mais simples que as grandes mansões fortificadas, tais casas também aderiam a uma “estética da segurança”¹¹ (Caldeira, 2000) que impunha distinções em um ambiente cujo convívio entre diferentes camadas sociais se fazia cada vez mais presente. Muitas destas grades haviam sido construídas pelo serralheiro Ibanez, que vivia há 65 anos na Rua Galiléia.

Nas narrativas da maior parte dos moradores entrevistados, os “tempos de crise” no bairro eram situados há poucos anos, época em que havia conflitos e mortes constantes em decorrência da “rixa” entre grupos rivais relacionados ao tráfico de drogas. No *beco* da Rua São Leopoldo, Jussara lembrou que até cerca de três anos atrás os moradores de cima não podiam descer e os de baixo não podiam subir, devido ao enfrentamento e disputa por territórios destes grupos rivais. Duas outras famílias moradoras da Rua Galiléia, onde se localizava o Ponto de Cultura, também relatavam episódios ocorridos de três a cinco anos atrás em que a Vila era cenário de mortes, roubos e ameaças. Para Jussara, os moradores que sofriam com a violência e as perturbações no ritmo tranquilo que caracterizava a vila eram os *trabalhadores*, aqueles que, apesar de pobres, eram *gente de bem*, como vimos na construção de uma imagem idílica dos marmiteiros, descrita por Seu Ibanez¹².

Na época em que estávamos em campo, um episódio chocou a cidade. Em 28 de fevereiro de 2010, um tiroteio a luz de um dia de domingo no Parque da Redenção, um dos maiores e mais frequentados parques da cidade, colocou a cidade em polvorosa pela violência inusitada do ocorrido. O tiroteio foi motivado por uma briga entre duas gangues rivais compostas por adolescentes, conhecidas como *bondes*: uma do Campo da Tuca, localidade do bairro Partenon, e outra da Vila Jardim. Além do pânico e do corre-corre, cinco pessoas ficaram feridas e um jovem foi baleado na nuca e morreu no hospital dois dias depois.

As manifestações da mídia, entre jornais impressos, telejornais, programas de rádio, sites e blogs, expressavam uma revolta que perpassava vários discursos em seus engajamentos contrários à violência. A precariedade da segurança pública, a falta de policiais na rua, a ação morosa da polícia para com os “delinquentes” e mesmo o cercamento do parque foram os principais discursos em debate nos dias que se seguiram.

10 Ver DOS ANJOS (1993, 2006).

11 Para a antropóloga Teresa Caldeira (2000), as cercas e os muros não são erguidos apenas por razões de segurança e segregação, mas também por razões estéticas e de status, incorporando uma distinção nestes ambientes de grande heterogeneidade social.

12 A pesquisa da antropóloga Alba Zaluar mostra como a identidade dos trabalhadores da Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, se constrói através de uma oposição ao “bandido”. Ser “trabalhador” significa possuir um valor moral superior em relação àqueles que não trabalham, embora esta categoria também se oponha a do patrão, invocando sua condição de subalternidade (ZALUAR, 2000).

Na Vila Jardim, o episódio foi esparsamente comentado por alguns moradores como um problema próprio de uma nova geração que crescia sem referências morais eficazes e em meio à disseminação do problema das drogas. Tais moradores não situavam o problema em uma região ou grupo específico da Vila Jardim, propondo uma diferenciação de condutas morais associadas a determinadas famílias, habitações ou localidades no bairro. Na fala destes moradores, percebia-se que este era um problema que, de uma forma ou de outra, atravessava todas as famílias. Os jovens armados e a formação dos *bondes* aumentavam em proporção nos últimos anos, no emaranhado de relações nas quais os moradores estavam imersos. Por outro lado, os moradores também chamavam atenção para o fato de que o *bonde* da Vila Jardim era mais pacífico e que a investida armada havia partido do *bonde* do Campo da Tuca. Lamentavam que o bairro que habitavam estivesse novamente associado às imagens da violência e criminalidade, e que os *seus jovens* acabavam pagando por um crime incitado pela gangue rival.

Para estes moradores, embora narrem as experiências dramáticas e mesmo trágicas vivenciadas em situações de violência, a Vila Jardim é um bairro que oferece segurança e acolhimento. Elza, que havia saído da Vila Jardim e morado 11 anos em um bairro próximo na zona norte da cidade, retornava ao bairro de nascença narrando as vantagens de se viver ali. Para ela e sua filha mais nova, Tauane, a Vila Jardim preservava as características de um “lugar de reconhecimento” (Mayol, 1996), mesmo com as inimizades entre os vizinhos.

Elza: Tudo de bom, a Vila é boa, os vizinhos são bons, alguns também, né, não vou tá elogiando coisa que não presta. Que tem uns que não valem nada. [risos] Mas é verdade! Agora eu vou dizer que os vizinhos são tudo uma maravilha se tem coisa que não presta aí! [...] Mas é uma vila que entra a hora que quer, sai a hora que quer, não tem problema, graças a Deus... né, tu sai, tu conhece todo mundo, todo mundo se conhece...

Tauane: É um lugar pequeno. É humilde. Todo mundo se respeita.

Ao descreverem uma atmosfera segura e acolhedora na Vila Jardim, Elza e sua filha Tauane mostram uma “lógica do doméstico” (Maffesoli, 1996) capaz de fazer conviver as amizades, as tensões e as situações de violência. As noções de doméstico, cotidiano, bairro, território, fundamentam-se em uma experiência compartilhada, onde a proximidade das relações e aquilo que é possível “manobrar” com os próximos adquire um relevo fundamental.

O enraizamento destes moradores no espaço também participa do cotidiano de uma grande cidade, onde a “vida mental da metrópole” coloca o indivíduo em xeque diante do impulso a uma existência pessoal mais individual e ao mesmo tempo, a profunda resistência do indivíduo em ser uniformizado por um mecanismo sócio-tecnológico (Simmel, 1987). Nessa perspectiva o acolhimento sentido por estas moradoras mostra que as redes de solidariedade, as ajudas associativas e as pequenas sociabilidades de vizinhanças são formas sociais persistentes nas cidades moderno-contemporâneas, frente ao aumento de fatores como a agressividade, o conflito e o individualismo nos *cantos* e *becos* de Porto Alegre.

Quando realizamos a fotografia na casa de Eva, seu marido Alex indagou se eu e o colega jornalista que me acompanhava com uma câmera filmadora trabalhávamos em algum estúdio fotográfico. Explicamos que trabalhávamos na rua, fotografando e filmando diferentes pessoas em diferentes lugares da cidade, em um estilo que mais se aproximava do jornalístico. Diante da nossa resposta, ele mencionou seu interesse pela profissão do fotógrafo.

Alex - Se eu fosse fotógrafo eu acho que ia ser jornalista também. Ah, porque tu atua em várias áreas, tu conhece várias comunidades, tu vai conhecer... cada pessoa tem uma história, sabe? [...] Às vezes a gente tem uma visão... bah, tem uma pessoa ali, eu não vou com a cara, mas daqui a pouco tu começa a conhecer, tu vê que não é... Que nem a gente mora aqui, a gente acha que a Vila Dique lá é perigoso e tudo, mas quem mora ali, acha, tem a visão daqui também.

Ao princípio de conhecer melhor para relativizar nossas pré-noções, Alex acrescentava a produção de imagens como forma de conhecimento do outro: o fotógrafo, que assim como etnógrafo desbrava o mundo para além de seus territórios, conhece o mundo através de suas lentes e quebra preconceitos enraizados. O além-mar que marcou esta divisão entre o eu e o Outro colonial é contemporaneamente delimitado nos espaços urbanos por uma distância geográfica muito pequena, como sugeriam diversos comentários de moradores da Vila Jardim em relação aos agrupamentos de moradias situados *mais pra cima* ou *mais pra baixo*, os quais eram vistos, não sob a ótica do desconhecido, mas do conhecido recusado, ou seja, daqueles que ficavam de fora das partilhas de sociabilidade das redes sociais dos moradores com os quais tecíamos contato. Já a Vila Dique, apesar de não se situar a uma distância geográfica muito grande – tanto a Vila Jardim como a Dique situavam-se na zona norte/noroeste de Porto Alegre – representava um Outro desconhecido. Alex nunca havia visitado a Vila Dique, mas já tinha ouvido falar e assistia reportagens na televisão que mostravam uma face violenta e perigosa de lá. No próximo capítulo, veremos nas **Imagens 184 e 185** que a então pequena Vila Dique, vizinha ao aeroporto da capital, atraía os olhares institucionais desde a década de 1960, quando foram produzidas fotografias assinalando um cenário de precariedade nas condições de vida de seus moradores. Mais recentemente, essa conformação das imagens da Vila Dique nos meios de comunicação fazia antever o projeto de retirada de seus moradores para a ampliação do Aeroporto Internacional Salgado Filho¹³.

Por outro lado, Alex reconhecia que a Vila Jardim poderia ser vista como um bairro violento e refúgio da criminalidade, por parte daqueles que não residissem ali, embora para ele, o bairro fosse *um lugar tranquilo* para se viver. Esse reconhecimento também assinalava que os moradores da Vila Dique e da Vila Jardim, enquanto moradores de periferias urbanas, compartilhavam de uma condição de vida semelhante. Além da condição de instabilidade e vulnerabilidade, ambas as vilas costumavam preencher as manchetes dos jornais com notícias de roubos, assassinatos e tráfico de drogas. O próprio local em que Alex residia não oferecia muita segurança de permanência: ainda que alguns dos *becos e cantos* da Vila Jardim tenham passado por um processo de regularização fundiária iniciado em 1993 pela prefeitura¹⁴, este não era o caso do beco habitado por Alex e sua família, ainda que eles afirmassem a intenção de permanecer na vila, no acolhimento da casa recém construída.

13 Em 2011, teve início o reassentamento das famílias moradoras da Dique para um conjunto habitacional na zona norte da capital, em virtude da ampliação do Aeroporto Internacional Salgado Filho como medida preparatória para a recepção da Copa do Mundo 2014 em Porto Alegre. O reassentamento tem sido alvo de polêmicas e denúncias de abandono das obras, precariedade das casas recém construídas e ausência de serviços básicos de saúde e educação para atender às milhares de famílias reassentadas.

14 Segundo a pesquisa de Maria Cristina Giacomazzi (1997), as ações na Vila Jardim iam no sentido da urbanização dos becos, promovendo o alargamento destes caminhos, a derrubada de casas existentes e a colocação de outras no lugar e a instalação das redes de água e esgoto. Neste sistema participativo, a prefeitura entrava com o material, e os moradores com a mão de obra (Giacomazzi, 1997:36).

5.4 DOS BECOS DA RUA SÃO LEOPOLDO: TRÊS FAMÍLIAS

A entrega das fotografias aos moradores que não haviam comparecido no Ponto de Cultura nos dias marcados para a retirada das imagens envolveu longas caminhadas e o desvendamento de lógicas e “práticas de espaço” (Certeau, 1994) nas formas de se habitar a Vila Jardim. Endereços inexistentes, ruas desconhecidas e casas atrás de casas, revelavam verdadeiros esconderijos habitados.

Dentre as anotações dos dados dos moradores que haviam sido fotografados no estúdio montado no ponto de cultura, um endereço aparecia insistentemente aos nossos olhos: Rua São Leopoldo, 176 – fundos. Diversos nomes estavam associados a este endereço, o que nos fazia imaginar, com uma considerável dose de expectativa, uma grande família composta por mais de 30 membros residindo em uma mesma casa. Com envelopes de fotografias e as listas de endereços em mãos, fomos descobrindo a polivalência desta rua que abrigava outras tantas em seu decurso. O número 176 referia-se a uma casa, apenas, de alvenaria, pintada e com um largo e cuidadoso jardim. Esta era a casa que efetivamente tinha a sua frente voltada para a Rua São Leopoldo, rua que em sua longa extensão cortava um morro dividindo-o em extensos núcleos habitacionais em cima e em baixo. Atrás desta casa de jardim bem cuidado, empilhavam-se centenas de habitações de madeira e alvenaria em uma viela asfaltada que dava acesso ao topo de um morro. Todas elas eram os “fundos” do número 176. Ali moravam Noeli e seu neto Bruno, Méri Ellen, Elza, Jussara e Paulo Cezar, Gisele e Josef. Do outro lado da Rua São Leopoldo, na descida do beco, mais uma centena de casas emolduravam a viela estreita, de chão batido e irregular. Ali morava Ediane e sua família.

Nos próximos subcapítulos, trago pequenas histórias de encontros etnográficos e de narrativas conduzidas por três mulheres negras, moradoras deste *beco* da Vila Jardim. Noeli, Ediane e Jussara foram retratadas em suas casas, junto a suas famílias. Com cada uma delas, estabeleci um contato particular. Visitei Dona Noeli muitas vezes ao longo do projeto e ao término dele; em um destes encontros, ela narrou as histórias que reproduzo a seguir. Também fui diversas vezes às casas de Ediane e Jussara, onde tecemos conversas informais antes e durante a realização dos retratos fotográficos. As entrevistas com Ediane e Jussara, cujos trechos reproduzo abaixo, aconteceram no contexto da entrega dos retratos, e foram conduzidos por uma antropóloga e fotógrafa que ficou responsável pela finalização desta etapa do projeto, quando eu já residia fora de Porto Alegre.

5.4.1 A SENHORA NA JANELA: MEMÓRIAS DE NOELI

Semanas antes de conhecer Noeli, eu passeava por esta rua entregando folhetos que convidavam moradores do bairro a “tirarem seu retrato” no ponto de cultura. A imagem de uma senhora negra debruçada na única janela de uma casa de madeiras desgastadas pelo tempo, equilibradas na instabilidade de um terreno em declive, ficou em minha lembrança. Dei a ela um folheto e guardei a esperança de reencontrá-la.

Bruno Gabriel, o sorridente garoto que havia posado para um retrato equilibrando um pássaro pendular no dedo indicador, não havia aparecido na semana seguinte ao estúdio fotográfico para receber sua fotografia impressa. Conferimos seu endereço: Rua São Leopoldo, 176 – fundos, e fomos à sua procura. No caminho, encontramos Bruno na rua com outros garotos, e ele nos levou até sua casa. Subindo a ladeira, logo avistei a casa de uma só janela e a ela fomos conduzidos para conhecer a responsável por Bruno, sua avó Noeli. Bruno, como muitos outros jovens os quais fotografei no Ponto de Cultura, era órfão de pai e de mãe. Sua mãe havia falecido há um ano, e ele estava sob os cuidados da avó materna e do irmão mais velho.

A casa era o centro de outras habitações que a circundavam pelos lados e por trás, todas pequenas construções improvisadas de madeira. A casa de Noeli possuía duas entradas que davam acesso também às outras casas, onde moravam filhos, netos e bisnetos seus. Por estes dois acessos, seus familiares entravam e saíam pelas aberturas permeáveis que ligavam a casa de Noeli aos pequenos pátios e estreitos corredores que vinculavam as diferentes moradias.

Neste dia, conversamos brevemente em frente a sua casa. Noeli disse que, embora não gostasse de se ver nas fotografias, ficaria feliz em ter um retrato com seus filhos e filhas, netos e netas e bisnetos. Nas visitas que fazíamos para acertar os detalhes do retrato, e durante a realização dos retratos, fomos estreitando laços com esta senhora de 78 anos. Foi após a realização do retrato, na ocasião em que fui até sua casa para entregar as fotografias, que tivemos uma longa conversa. Eu e um colega que portava uma câmera de vídeo não esperávamos fazer neste dia uma entrevista. Mas ao nos contar as dificuldades decorrentes da idade, de sua casa em tão precário estado, e dos problemas em tomar conta de tantos filhos, netos e bisnetos os quais ela tinha sob sua responsabilidade, Noeli nos fez percorrer com ela os “tempos pensados e vividos” (Bachelard, 1994; Eckert e Rocha, 2005) os quais organizava na forma de uma narrativa biográfica (Eckert, 1997).

A senhora debruçada na janela, era a matriarca de uma extensa família, que ela primava por manter próxima, ajudando os filhos a comprarem terrenos e construir casas próximas à sua. Mãe de nove filhos, avó de 20 e poucos netos e bisavó de sete bisnetos, Dona Noeli era natural de Canela, região serrana do estado, e havia se mudado para Porto Alegre ainda muito jovem, com uma família para a qual passou a trabalhar em afazeres domésticos.

Noeli – Olha...por isso que eu digo, eu cheguei nos 78 não sei de que jeito. E não fui criada com pai e com mãe. Fui criada sozinha. Passei muita fome, muito frio e tô aqui. Trabalhei até no mato, fazendo galho de pinheiro raspado assim pra fábrica lá de Canela, uma fábrica de papel. Trabalhava no mato, quando não tava no mato, tava na roça capinando. E assim foi minha vida. Porque lá pra fora, no tempo de botar a gente no colégio, a minha mãe tava botando a gente na casa. Eu comecei a trabalhar com...com sete anos! O senhor sabe que eu chegava em casa nos fins de semana com as minhas orelhas assim tudo...ferida. Elas puxavam as orelha, as italiana, as minhas, porque a gente não sabia fazer as coisa. E o meu pai não podia saber, minha mãe sabia, né. Mas não sei...aprendi. Aprendi ali, aprendi trabalhando, sempre foi torrando meu umbigo no fogão das pessoas pra não mexer num grão de arroz que fosse. Eu tinha uma irmã mais velha, ela tinha boteco. Quando a minha mãe faleceu, eu fiquei mal. Tinha irmão mais velho, ele não dava uma mão pra mim. Chegava às vezes louca de fome lá, mas se eu não lavasse uma roupa pra minha irmã, numa casa, fizesse uma faxina, não ganhava um pedacinho de pão. Não dava. Era assim minha vida. Mas aprendi. [Noeli levanta para pegar um pacotinho que alguém lhe entrega na janela]. Aprendi. Nunca roubei, nunca mexi, e é o ensinamento que eu dei pros meus filho, né. É o que eu to falando pros meus neto...que tem esse tiraninho que tirou a foto primeiro com vocês...ah, criatura! Tô sofrendo muito com ele! Mas to amparando também, né, sou obrigada, vou deixar ele aí...não posso, não tem como. Não tem como. Conforme eu vivi eu ensinei os meus filhos, apesar que depois de grande a maioria não seguiram os ensinamento que a gente dá, né. Mas foi minha educação sempre.

As lembranças de Noeli remontavam o difícil convívio entre negros e imigrantes europeus na ampla região serrana no início do século XX¹⁵, que tinha como municípios de referência São Francisco de Paula, mas abarcava um conjunto de outras localidades, tais como Canela e Gramado, que posteriormente se tornaram municípios emancipados. Trabalhando para as “italianas”, apanhando desde muito cedo, Noeli narra uma trajetória marcada pelos vícios de um sistema escravocrata, o qual permaneceu no Brasil muitas décadas depois da abolição da escravatura, em que especialmente as mulheres negras eram alvo de muitas formas de exploração e violência¹⁶. A vinda para Porto Alegre, o casamento, o nascimento dos filhos e a dura vida ao lado do marido, passando sede, passando fome e quase enlouquecendo diante dos maus tratos que a vida lhe impôs, eram narrados como o prelúdio de uma vida difícil na qual ela ainda se encontrava, morando em uma casa de tábuas carcomidas, sob o risco constante de um curto-circuito, assistindo com tristeza os descaminhos de seus jovens netos e bisnetos.

Ao refletir sobre sua trajetória de vida, Noeli encadeava os acontecimentos de sua infância e juventude escolhidos para falar de si, às situações que enfrentava no presente, quando se deparava com o descaso das novas gerações diante da autoridade dos pais, mães e avós.

Noeli: Mas eu aí ó, com toda viver essa vida, eu não sou triste. Fico chocada de ver as coisa, de não me obedecerem, mas...o que que eu vou fazer, né? Acho que eu...vou ter que carregar essa cruz até a hora da minha morte. Já deu pra ver. De sofrimento, criatura, de sofrimento, olha, tu nem queira saber o que eu já passei nessa minha vida...de fome, de sede, que eu trabalhava na faculdade, no...ali do lado da Reitoria, no Instituto de Letras, colégio, fazia faxina lá e às vezes eu ia escovar, ariar um piso numa sala lá, eu abaixava a cabeça me escurecia as vista de fome. Uma amiga ela vendia um guaraná, um refrizinho, às vezes um cachorro quente, um xis, era o que eu passava o dia. Pra deixar a quantia de comida em casa pros meus filho. Não é todas as mãe que faz isso, né? Mas eu fazia. A minha mãe, enquanto eu vivi, eu era menor, me tocaram pra fora por causa do padrasto, eu trabalhava, eu viajava, levava todo o meu salário, porque eu tava numa casa de família não gastava nada, então ganhava tudo, calçado, comida, roupa da minha patroa, levava o meu salário inteirinho pra minha mãe. Se fosse hoje em dia, qualquer filho ia dizer, “eu não vou dar o dinheiro, que eu não moro em casa”.

A intensa preocupação de Dona Noeli com seus filhos e netos expressava um desejo de futuro na relação com seus descendentes que em muito diferia da falta de solidariedade entre mãe, filhas e irmãs narrada por ela ao reviver os tempos da infância. Sua vinda para Porto Alegre, aos treze anos, decorria de sua recusa em se entregar às tentativas de abuso sexual por parte de seu padrasto, que induziu sua mãe a tirar a pequena Noeli de casa. Mesmo com o sofrimento narrado por Noeli na época de seu casamento, já em Porto Alegre, ela nunca mais havia retornado a seu município de origem. Noeli parecia não encontrar, em suas lembranças de infância, um tempo feliz no qual ela poderia se refugiar.

15 Relatos como os de Noeli trazem insistentemente uma provocação à imagem da serra como uma região “naturalmente européia” (Weimer, 2008), que traz na esfera do turismo um apelo à construção de uma Europa idealizada no Brasil (Souza apud Weimer, 2008).

16 A pesquisa de Rodrigo de Azevedo Weimer (2008) sobre o pós-abolição na serra gaúcha mostra por meio de documentos históricos a prevalência do trabalho feminino nos “serviços domésticos para outrem”, entre cozinheiras, lavadeiras e cuidadoras da higiene da casa e pessoal das ex-senhoras. Vemos que os problemas colocados pela sociedade pós-abolicionista, como “a autonomia e o paternalismo; a mobilidade e a dependência; o estigma e a invisibilidade” perduram por longas décadas nas formas conflituais que pautavam as relações entre negros e brancos no Rio Grande do Sul, e nas possibilidades limitadas impostas no horizonte de uma “construção de liberdade” (Weimer, 2008:334).

Com muita dificuldade, Noeli criava e educava seus netos e bisnetos tentando a todo o custo ensiná-los uma *vida direita*, ainda que não pudesse evitar as mortes precoces, a doença, e os caminhos escolhidos pelos netos, que ela sabia, os conduziriam a um destino trágico. Tais jovens, marcados por uma sucessão de estigmas atribuídos não apenas à sua condição de “pretos” e “pobres”, mas a uma trajetória familiar no qual eram órfãos, sobrinhos de travestis, filhos de prostitutas, irmãos de traficantes, viviam suas escolhas em um “campo de possibilidades” (Velho, 2003) muito restrito. Bruno Gabriel, o garoto sorridente e amável que fotografei, era descrito por ela como um *tiraninho* e parecia estar emaranhado em meio a estigmas que já lhe traçavam um destino.

Ao relatar com pesar o distanciamento que um de seus filhos havia criado diante dela e do restante da família depois de ter se convertido à religião Evangélica, Noeli afirmava seu catolicismo na medida em que recusava seu pertencimento à Umbanda, estabelecendo uma distinção entre frequentar um terreiro e *ser* da Umbanda. Mesmo que ela e alguns de seus filhos frequentassem um terreiro de Umbanda, Noeli enfatizava presença do catolicismo em seu corpo. Esta pertença religiosa corporificada apontava para uma possibilidade de se atenuar o estigma de ser “preto”, “pobre” e ainda, “batuqueiro”.

Noeli: Eu tenho tudo de católico no meu corpo. Tenho batismo, tenho primeira comunhão, tenho crisma, tenho casamento, tenho...tudo. Não é que pode se ir numa umbanda que...eu não sou umbandista, eu sou católica. Então não se pode dizer que eu sou umbandista. A gente vai, mas não... não vivo dentro da Umbanda.... Eu me sinto muito bem quando eu vou numa igreja. Me sinto muito bem.

Noeli era conhecida no bairro como a senhora que entregava as cartas para o pessoal do *beco*. Como o acesso e a localização dos endereços eram difíceis – todas as casas dali eram Rua São Leopoldo, 176 fundos – o carteiro deixava as correspondências na casa de Dona Noeli, que as separava por destinatário enrolando-as pacientemente em atilhos de elástico, e aguardava que seus vizinhos viessem recolher. Com isso, ela conquistava a simpatia dos moradores e sempre alguma gratificação que a ajudava a seguir sustentando sua numerosa família.

Neste *beco* em que o carteiro não entrava, os moradores não tinham um endereço individual, reconhecido pelo município. Também não tinham os serviços de água e luz regularizada, nem pagavam os impostos decorrentes da propriedade de suas casas. Dona Noeli vivia as agruras e incertezas de habitar uma dentre as tantas moradias ditas irregulares nas periferias de Porto Alegre. Sua moradia inexistia aos olhos do poder público: Noeli permanecia invisível e compartilhava com os moradores do *beco* uma situação premente de vulnerabilidade e risco no cotidiano, como ela relatou.

Noeli: *O que me segura aqui é o negócio da luz. Eu entrei na onda dos outros, porque eu achei que se os outros não estavam pagando a luz, eu não precisava pagar. E me arrependo! Quantos anos eu vou ter pra pagar? E assim mesmo eu to com vontade de comparecer na CEEE pra ver se poderia fazer um acordo pra ir pagando aos poucos. Vou me ralar porque eu acho que dá quase uns cinco anos. [...] Mas como é que irão vir as contas de luz? Pra eu fazer a minha casinha vai ser assim. Eu não vou ficar nessa luz. Eu to louca de medo. Quantas vezes nós ficamos no escuro? De vez quando dá cada curto ai. Eu tenho medo disso. O que adianta eu ter uma casinha melhor e não poder ficar descansada? Podendo queimar todos os aparelhos da gente de vez em quando, né? [...]. Mas tem que ta cuidando quando os guris começam a jogar bola. Me dá um estado de nervo! Ontem mesmo quase pega num fio. Onde pegasse no fio com força, nós tava tudo ai arriscando se queimar. Teve uma noite que foi um sacrifício apagar o fogo nesse poste. A sorte que a minha filha atinou a pedir um sarrafo e bater pra apagar o fogo. Foi batendo e conseguiu apagar. Foi bem encostado da casa, nesse poste aqui. Que ia acontecer? A malocada tudo ia morro abaixo. É um perigo... Por isso que eu tenho medo. Então se caso for pra ficar... Porque aqui foram várias vezes que já deu curto, várias vezes. Ah, criatura de Deus.*

[...]

Ou eu arrumo essa luz, entro nessa conta, porque eu me dou com todo mundo aqui, pra mim o lugar aqui é bom. E vamos permanecer aqui. Até ver se começa esse negócio de novo das casas que a gente se inscreveu, a minha filha nos inscreveu na Prefeitura, no DEMHAB. Eu fui nas reuniões, duas vezes. [...]. Eles disseram que era assim: os que moram aqui iam procurar fazer construção numa área perto de onde a gente já mora. Mas não se sabe onde que eles iam construir. Se fosse mesmo pra longe, as minhas filhas se inscreveram também, eu queria fazer com que ficassem não muito longe um do outro. Porque eu to velha, bem dizer sozinha. Então se chegar a acontecer que desse as casas a gente ia pedir se dava pra pelo menos duas famílias morarem perto.

Por ocasião de pesquisas anteriores realizadas em regiões periféricas da cidade de Porto Alegre, conheci outras tantas mulheres, chefes de família, que viviam cotidianamente a incerteza da permanência em suas casas. Para estas moradoras, o que uma ética no âmbito da “meso-esfera” das políticas públicas compreendia como “irregulares”, era o seu “canto do mundo” (Bachelard, 1996), diariamente investido de vitalidade e enraizamento. A ameaça constante de ser desalojado, deslocado, ou de ter a casa incendiada por um curto circuito, traziam imagens de incerteza e instabilidade, tensionando as lembranças de proteção e acolhimento evocadas pela intimidade da casa. Caminhando por entre tábuas soltas e carcomidas, Noeli lamentava a vulnerabilidade do seu “canto do mundo”: os ratos entravam, o vento soprava pelas frestas e a chuva caía pelos buracos na telha. Em dias de chuva forte, Dona Noeli improvisava um abrigo com velhos guarda-chuvas.

Noeli morava na Vila Jardim há cerca de vinte e cinco anos. Já havia morado em outras casas e ruas na Vila, mas o lugar mais calmo, o que ela mais gostava, era o que morava hoje, *esse canto aqui*. Por isso, Noeli não queria sair de sua casa no *beco*, mesmo sabendo que uma mudança poderia acontecer em breve. Neste seu *canto*, Noeli tinha lembranças felizes, conhecia e era conhecida dos vizinhos, compartilhava com sua família um cotidiano que, embora sofrido, era vivido coletivamente. Noeli conhecia bem as táticas para se viver no *beco*, garantindo a calma necessária para habitar esse seu canto no mundo.



Imagem 158

Noeli: Me dou com todo mundo. Até com esses caras que vivem com essas droga ai pra cima. Eu não me envolvo na vida de ninguém. Quando eu vejo alguma coisa errada na rua eu fecho a janela, fico na minha aqui dentro de casa. Me dou com todo mundo! Graças a Deus. Eu acho que o que falam de mim é me elogiar aqui nesse beco, pelo meu convívio.

Neste *canto*, Noeli compartilhava de uma memória cujas formas desenhavam-se sobre o solo desse território, evocando suas lembranças em um quadro espacial específico¹⁷. Ali, vivera momentos felizes, como mostrava o retrato de um aniversário, emoldurado em uma das paredes de sua casa. Rodeada pelos muitos netos, ela comemorava um aniversário com um olhar vivaz.

Noeli: É a única que tem assim, que eu tô junto é essa aqui. [...] Acho que foi aqui na casa do meu filho. Ali sempre a gente fazia as coisa ali, que é maior, né. Fazia, a gente fazia, assim fim de ano, né, amigo secreto, tudo... não teve mais. Tão bom que era, né. A gente se reunia, a família. Terminou tudo! O que é bom termina logo.

Em sua casa, Noeli já não tinha mais retratos seus. É possível que tenha tido alguns, mas foram dados à sua irmã e ela nunca mais os viu. Sustentados em uma das paredes de madeira carcomida, em sua casa, os retratos de seus netos, todos ainda pequenos, mostravam a memória neste investimento no devir, que cotidianamente mantinha Noeli como a matriarca de seus filhos e filhas, netos e netas, bisnetos e bisnetas. Um devir por vezes tragicamente interrompido, como nas fotografias de um de seus netos, ainda bebê, muitos anos antes de ser morto.

Quando retornei a casa de Noeli, nove meses depois de nosso último encontro, encontrei-a no mesmo local em que residia, com a casa destelhada e parcialmente desmanchada. Entre tábuas cheirando a madeira nova, na companhia de netos e bisnetos, Noeli tomava seu chimarrão ao lado do fogão a céu aberto, ora caminhando por entre as tábuas suspensas, ora observando seus filhos serrarem e pregarem o novo assoalho no pequeno quintal que restava entre as casas construídas no terreno. Já sem residir em Porto Alegre, eu havia chegado na Vila Jardim no dia exato da construção

¹⁷ “Se, entre as casas, as ruas, e os grupos de seus habitantes, não houvesse apenas uma relação inteiramente acidental, e efêmera, os homens poderiam destruir suas casas, seu quarteirão, sua cidade, reconstruir sobre o mesmo lugar uma outra, segundo um plano diferente; mas se as pedras se deixam transportar, não é tão fácil modificar as relações que são estabelecidas entre as pedras e os homens.” (Halbwachs, 2004:143).

de sua nova casa. Sem ajuda do departamento municipal de habitação ou de qualquer órgão público, Noeli contava com o apoio de uma rede familiar e de vizinhança que ajudava a concretizar seu sonho. Mesmo reclamando das condições nunca favoráveis no contexto em que vivia, Noeli sorria com timidez para as fotografias junto aos netos e bisnetos, na manhã ensolarada de abril, poucos dias depois de seu aniversário.

5.4.2 BURLANDO AS FRONTEIRAS DE CLASSE: PAULO CEZAR E JUSSARA

Após conhecer a casa de Noeli e de seus filhos, situadas no início da subida do *beco*, à direita, seguimos subindo a ladeira à procura do obscuro endereço de um jovem casal – ela enteada, ele padrasto – que haviam sido retratados no ponto de cultura. Chegamos ao topo do *beco*, uma rua plana, um pouco mais acima da casa de Noeli. O endereço que tínhamos na ficha era o mesmo para todas as casas do *beco*: Rua São Leopoldo, 176 – fundos. A única forma de encontrá-los era perguntando aos moradores vizinhos, mas ninguém parecia conhecê-los. Nesta busca, conversamos com muitos dos moradores que estavam na rua naquele sábado a tarde. Em torno de um pequeno armazém, homens e mulheres bebiam descontraidamente, escutando a música dos carros, enquanto as crianças brincavam na rua. Ao final da rua, finalmente encontramos o casal que havia se mudado recentemente para o *beco*, por isso, não eram conhecidos. Chegamos no momento de uma inflamada discussão entre marido e mulher, e como o homem estava alcoolizado, preferimos entregar as fotografias e nos retirar.

Na volta, um grupinho de jovens nos chamou atenção. Entre eles, um rapaz de cabelo cuidadosamente penteado com gel, muito comunicativo e cercado por jovens garotas, dizia que sua família era muito grande e que todos lá adoravam fotografia, especialmente seu pai. Shandrey nos mostrou sua casa e anotamos o telefone de seu pai, para marcar um encontro. Nos despedimos.

Conversei diversas vezes pelo telefone com o pai de Shandrey, Paulo Cezar, até conseguirmos marcar uma data para a realização do retrato em família. Por telefone, ele se mostrava muito animado com a idéia, e todos os familiares corroboravam em dizer que ele gostava muito de fotografia e fazia questão de reunir a numerosa família para este momento. Paulo Cezar era jornalista, vendendo os jornais de uma grande empresa de comunicação em um ponto na Estação São Pedro, na rota norte do tremurb, trem metropolitano. Sempre trabalhou na rua, entregando jornais e revistas. Falava pouco, e por isso o contato mais prolongado aconteceu principalmente com sua esposa, Jussara, e sua filha Shaina.

Conseguimos marcar o retrato para um dia de Gre-Nal¹⁸ transmitido pela televisão, sendo uma ocasião em que os filhos e suas respectivas famílias se reuniam na casa dos pais. A fotografia aconteceu em um momento festivo e alegre, apesar de Paulo Cezar lamentar a ausência de uma das filhas. Família, grande, casa pequena, entre risos e brincadeiras, tentávamos enquadrar a todos no retrato. Com oito filhos e dez netos, Paulo Cezar e Jussara compartilhavam uma memória da Vila Jardim desde *os tempos em que era tudo mato, que não tinha o Iguatemi, não tinha nada*.

No dia em que a equipe¹⁹ retornou a casa de Jussara para entregar os retratos, ela falou sobre as mudanças pelas quais passou a Vila Jardim.

18 Como se denominam as partidas de futebol entre os dois principais times porto-alegrenses, Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense e Sport Clube Internacional.

19 Neste dia, a entrevista com Jussara foi realizada pela antropóloga Paula Biazus e gravada em vídeo pelo ator Pedro De Camillis.

Jussara: *Ali até era um banhado que tinha ali. Não tinha rua, né. Mas tinha o tal de Cantão, que eles tiraram, que foi lá pra Manoel Elias, que era um beco assim, estreito, né, que todo mundo passava pelo meio das casas, a gente entrava e saía lá adiante, pelo meio do campo, tinha um campo ali. Que na Nilo [Avenida Nilo Peçanha] mesmo era um campo, né, saía lá perto do Iguatemi, né. Aqueles edifício ali, nada tinha. Era bem diferente. Pena assim que ninguém teve assim a idéia de filmar, sabe, assim, como era... não tinha nada, aquela praça, nada, nada, era um mato só, né. Tinha uma canchinha que os guri jogavam bola lá em cima, onde é a praça ali. Era bem diferente a Vila Jardim. É, porque quando a gente veio morar aqui, nem era calçada essas rua.*

Jussara lembrava os caminhos percorridos por ela e sua família no *Cantão*, um conjunto de becos e casas no qual a Vila Mirim que foi realocada na década de 90, fazia parte. Assim como Dona Noeli, Jussara veio para Porto Alegre ainda adolescente trabalhar em uma casa de família, no bairro Rio Branco. Mas o destino lhe reservou outra mudança de sorte: em uma festa, conheceu Paulo Cezar e se mudou para sua casa na Vila Jardim, há 35 anos, construindo e mantendo uma extensa família. Paulo Cezar morava na Vila Jardim desde que nascera, na rua Galiléia. Jussara era natural de Cacequi, na fronteira sudoeste do Rio Grande do Sul.

Jussara: *Quando a gente comprou esse terreno aqui, tinha uma peça pequena. Acho que era menor que essa sala. Era eu, Paulo e esses quatro mais velhos. A gente morava de aluguel aqui embaixo. Ai um senhor disse “ah, Paulo. Tem ali no beco um rapaz que quer vender um terreno com uma peça em cima.” Ai a gente veio ver. A gente pagava aluguel mesmo. E era difícil naquele tempo. Só ele trabalhava, porque eu tinha que ficar com as crianças pequena. E a gente veio aqui, acertou e ainda fez em um monte de vezes. Que era um dinheirão naquela época. Mas a gente conseguiu. É pequeno o terreno, mas a gente tá no que é da gente.*

Muitos dos momentos do casal e de todos os seus filhos e netos, irmãos e sobrinhos, estavam retratados nas fotografias dispostas em um mural na sala. Ali, convites de aniversário, fotografias recentes e fotos de até 20 anos atrás encadeavam uma narrativa familiar por imagens. A fotografia era um gosto particular de Paulo Cezar, fazendo com que mesmo com as dificuldades financeiras que envolvem a criação de oito filhos, o casal colocasse em prioridade o registro fotográfico da vida familiar, como contou sua filha Shaina:

Shaina: *Aniversário aqui tem que ter foto! Se não tiver foto, deu, ele fica brabo. Não tem aniversário! Pode ter um prato de arroz e feijão pra gente comemorar, mas tem que ter a foto. A foto não pode faltar. É mais essencial do que o bolo.*

No Natal, Paulo Cezar levava os filhos ao shopping-center para fazer as conhecidas fotografias de crianças junto ao velho senhor vestido de Papai Noel, inserindo sua família em um território o qual, embora geograficamente próximo a sua casa, destinava-se às famílias de camadas médias e altas com poder de consumo dos produtos de preço elevado, expostos nas vitrines das lojas. Assim como a cena descrita pelo sociólogo José de Souza Martins (2008), na qual um pai de família em uma favela de São Paulo retratado em uma possante motocicleta que não era sua, o fotógrafo amador que retrata pessoas, parentes, amigos, conhecidos, escolhe não raro um cenário de fundo que enobreça os fotografados ou que sugira uma classe social que não é a deles, reforçando a encenação (Martins, 2008: 48), mas

também experimentando através da irrealidade proporcionada pela fotografia, a sua identidade em outros cenários e contextos²⁰.

Esta encenação da qual nos fala o sociólogo pode ser interpretada ainda sob a ótica de uma “tática” de subversão de fronteiras, na qual a fotografia testemunha como próximo e integrado aquilo que é socialmente distante e segregado. Jussara e Shaina, ao contarem as situações armadas por Paulo Cezar para fotografar a família, mostravam como a fotografia oferecia uma possibilidade de burlar uma fronteira de classe:

***Shaina:** A gente adorava tirar foto quando era criança. Meu pai sempre acostুমou a gente assim, o tempo inteiro. A gente passava nos bairros chiques, meu pai parava na frente das casas bonitas pra tirar foto. Pra depois mais tarde se exibir como se a casa fosse dele!*

***Jussara:** Ah, é, lá na praia também, né Shaina, tiraram na frente de um edifício assim, enorme: “ah, onde é que vocês tavam?” “Nós tava aí!” Que, tava aí, nada [risos].*

Para Paulo Cezar, a fotografia parecia tanto fabular uma realidade inexistente quanto materializar em sua característica testemunhal as aspirações de uma ascensão social pouco provável. Fotografar sua esposa e filhos em frente a prédios chiques e casas grandes na praia, expressava, jocosamente, uma possível fluidez nos limites que separam as distintas classes e grupos sociais, transgredindo as linhas imaginárias que mantêm cada um no lugar que lhe é próprio. A fotografia, neste caso, entrelaçava as possibilidades de testemunho – e portanto, veracidade – e imaginação, podendo ficcionalizar e materializar um campo de possibilidades na representação fotográfica de projetos de ascensão desejados. Ao associar pessoas de classe popular com habitações de elite, a produção destas fotografias subverte fronteiras simbólicas e materiais sob a sugestão da verossimilhança que caracteriza o dispositivo fotográfico.

Certamente, essa associação não é fortuita e a ilusão de ótica proporcionada pela imagem é intencionalmente construída em uma família que mesmo vivendo em um *beco*, compartilha de valores éticos e morais próprios da classe média. Apesar do grande número de filhos, Jussara faz questão de ressaltar o controle e a responsabilidade dos pais na orientação das condutas morais dos filhos, os quais não bebem, não fumam, não tem vícios nem se metem em encrencas. Uma de suas filhas, Shaina cursa graduação em Administração de Empresas em uma faculdade particular na zona norte da capital. Shaina estava grávida e morava em uma peça que construíra com seu marido no terreno de sua sogra.

Ponderando as diferenças na criação de filhos na época em que os seus eram pequenos e hoje, Jussara refletia sobre o afrouxamento deste controle em relação aos filhos mais jovens, respectivamente com 17 e 18 anos, avaliando as dificuldades de se criar filhos atualmente. Shandrey, de 18 anos, acabava de se tornar pai de uma menina. Ainda morava na casa de Jussara e Paulo Cezar, enquanto a mãe de sua filha morava a poucos metros com sua mãe, pelo fato de ambos serem muito jovens

20 Ao refletir sobre o que seria um “problema incontornável” da fotografia, François Soulages (2010) se pergunta os motivos pelos quais insistimos em acreditar na exatidão dos acontecimentos retratados, conferindo à fotografia o estatuto de prova da existência efetiva de um acontecimento. Para o autor, a doutrina do “isto existiu” proclamada por Roland Barthes, um dos pensadores pioneiros sobre a natureza da representação fotográfica, ganha proporções mitológicas no campo das reflexões sobre a fotografia. Para Soulages, o dito “isto foi encenado” traduziria melhor a natureza da fotografia (2010: 63).

e não terem ainda condições de ter sua própria casa. Ao comentar a necessidade de que Shandrey trabalhasse para sustentar sua nova família, assim como seu marido fizera, Jussara mostrava uma distinção construída por sua família no *beco*:

Jussara: Arrumou filho, tem que sustentar. O pai deles até hoje trabalha, né. Sempre trabalhou, nunca deixou faltar nada pra eles. Sempre andaram bem arrumadinho, né, assim não... no luxo, né, mas assim, direitinho, né. Que todo mundo falava: ah, esses aí parece que são filhinho de rico. Que, filhinho de rico morando no beco, se fosse rico não morava aqui, né!

A identificação que Jussara faz de seu marido, chefe de uma extensa família, como um “trabalhador respeitável” mostra como a competência que assegura a melhoria das condições de vida é pensada em uma perspectiva individual ou, no máximo, familiar (Caldeira, 1984; Zaluar, 2000). Assim, Jussara enfatiza as conformações de uma identidade de trabalhador projetada aos filhos que assinalava as diferenças de sua família em relação aos outros moradores do *beco*. Mas mesmo parecendo ricos aos olhos de outros moradores do *beco*, Jussara e Paulo Cezar não tinham planos de sair dali. Seguiam ajeitando a pequena casa para que ali coubessem os filhos e netos nos dias festivos e de encontro.

5.4.3 EDIANE: A JOVEM E SEUS PROJETOS

Depois de ser retratada no estúdio fotográfico junto a seus dois filhos, Izaiany, de 4 anos, e Vithor Esequiel, de 9 meses, Ediane retornou na semana seguinte ao Ponto de Cultura para buscar seu retrato fotográfico. Lá, conversamos animadamente sobre a fotografia, a Vila Jardim e as muitas ideias que ela tinha para ajudar outros moradores do bairro, especialmente os mais jovens. Ediane dizia ter se identificado com o nosso trabalho. Esta identificação com algo que era *diferente*, que alterava a rotina do bairro, foi o principal atrativo para que ela aceitasse a realização de um retrato familiar em sua casa, já que em diversas situações ela mencionava não gostar de fotografia nem de se ver retratada.

Seguimos em contato telefônico durante algumas semanas até encontrarmos uma data em que ela, o marido e os filhos estariam reunidos e disponíveis. Ediane morava na parte de baixo do *beco* da Rua São Leopoldo, nos fundos do número 163. Este era o endereço da casa de seus avós, que residiam há mais de 50 anos na Vila. Ediane foi criada por sua madrinha e passou a infância e a adolescência em Viamão, cidade vizinha a Porto Alegre. Quando seu pai faleceu, deixou uma pequena casa na Vila Jardim para sua filha mais nova. Como a menina ainda era muito jovem para morar sozinha, Ediane passou a habitar a casa, com seu segundo marido e os dois filhos.

Nossa interlocução era pautada principalmente pela empatia que Ediane nutria em relação às iniciativas realizadas pela equipe do ponto de cultura. Quando a conheci, Ediane terminava o segundo grau e tinha uma postura engajada em transformar a sociedade. Em uma de nossas conversas iniciais, dei a ela o livro de fotografias que havia feito há cerca de um ano e meio, no bairro Cristal. Um tempo depois, ela contou que havia usado o livro para fazer um trabalho no colégio, sobre a preservação do meio ambiente. O engajamento de Ediane em uma ação social transformadora começava na sua vizinhança, como ela relatou no dia da entrega das fotografias:

Ediane: *Tu sabe que eu tenho um monte de ideia legal pro pessoal aqui do beco, mas aí é que tá, ninguém entra junto pra ir lá na prefeitura e botar as idéia em prática. Que nem: quando vem o carteiro, a gente não tem endereço aqui, porque é um beco só, o carteiro não desce. A idéia que eu tinha de iniciar o quê? Que nem tem nos condominio aquelas caixa que vai os carteiro e tem o numerozinho de cada casa, vai lá e bota as carta, e cada um tem a sua chave? Botar lá na ponta. Ia facilitar pra todo mundo aqui. E quede todo mundo pra ajudar (faz um gesto referindo-se a dinheiro). Porque isso aí envolve. Que nem os relógios, se a gente fosse na CEEE para regularizar isso direitinho, porque fica até chato, tu vai abrir um crediário, eu não tenho conta de luz. Tá, então, perai, tu não tem endereço! Que não tem conta de luz, não tem conta de água, mas ninguém quer porque envolve meter a mão no bolso.*

[...]

Aí é que tá. Às vezes a gente morando longe a gente tem essa ilusão. Mas pra mim que moro aqui eu sei que... se tu tem condições de beber, de fazer churrasco, tênis de marca, roupa boa, não é que tu não vai ter condições. Quando eu morava lá em Viamão, a gente pagava, 30 pilas, no máximo, no mês. Tem como tirar isso aí.às vezes tu te apertando, com uma ou duas crianças, dá. Só que o pessoal é que é desleixado mesmo. Que nem agora quando a gente foi arrumar [...] pra Copa, ia ficar bonitinho se cada um pegasse, cada um, enfeitasse. Agora até na RBS tem um projeto que eles vão e filmam as rua mais enfeitada pra Copa. Fica até bonitinho. [...]. Que nem: o governo tem um monte de lugar pra lidar, né. Vai trazer eles, vai chamar atenção, porque vai sair no jornal, pô, esse lugar tá assim, assim, assado, dá pra ver que tá ajeitado, mas tá atirado. Vamo dá um pulo lá! Só que ninguém se interessa. E é isso aí que tira teu ânimo.

Com um olhar “de perto” e “de dentro”, Ediane apontava as contradições de um discurso que enfatiza a “falta de condições” dos moradores dos muitos becos e favelas que vivem em uma situação de irregularidade perante as instâncias públicas municipais. Ela, assim como Noeli, era favorável à regularização da luz, mas suas vozes não eram consenso entre os moradores do beco. Fazer um churrasco e comprar um tênis de marca ao invés de pagar mensalmente o tributo da energia elétrica, não deixa de ser uma tática popular de uso do espaço urbano, segundo a qual estar parcialmente de fora do controle das instituições do Estado é também uma vantagem. Para Michel de Certeau (1994), as engenhosidades desenvolvidas pelo fraco para tirar partido do forte refletem a astúcia para lidar com a situação de marginalidade em relação ao acesso aos meios de informação, aos bens financeiros e às “seguranças” dos fortes. Mas na perspectiva de Ediane, era mais vantajoso estar regularizado e sair desta condição de invisibilidade: possuir uma conta de luz, um endereço, morar em um *beco ajeitado*.

Os desejos de Ediane em transformar as condições de vida no lugar em que morava, eram em boa parte tributários à sua trajetória pessoal. Durante um período difícil de sua vida, ela participou de um projeto cultural de literatura que a ajudou a ampliar de seu “campo de possibilidades” (Velho, 2003), desenhando um redirecionamento em suas escolhas. Ao conhecer o ponto de cultura, ela se propôs a realizar naquele espaço rodas de leitura e conversas com jovens.

Ediane: É por essas e outra que eu falo pra vocês que eu queria fazer esse grupo pra ta na volta dos adolescente. Porque só eu sei o que que eu já passei e eu sei que é ruim quando tu já não tem um apoio de ninguém, ser maltratada em casa e não ter pra onde correr. Às vezes com um grupinho desse tamanhinho, tu já muda alguma coisa. Eu me lembro que quando eu... tinha uma fase que eu era muito revoltada, nós tinha esse grupo de leitura e então foi aí que eu comecei a botar meus problema ali, esquecer, rir, brincar, fiz um monte de amizade, assim, que eu era muito fechada. [...]. A gente lia um livro, e em seguida a gente fazia um passeio a respeito. Eu conheço trezentas crianças aqui que nenhuma conhece o Planetário. Vai dizer que volta legal que não é de dar. Tu vai lá, tu paga o quê? Três, quatro reais a entrada daquilo ali. [...] Tem um museu, da tecnologia, também, eu acho que nenhum deles conhece. Tem tanto lugar legal pra ir, incentivador... porque às vezes tu tirando o pessoal dessa volta aqui, levando pra uma volta dum pessoal que estuda, que curte mais essa área do serviço, essa área do esporte, às vezes incentiva. Porque eu sei que isso aí incentiva. Tinha um menino, eu tava numa outra igreja lá que a gente ia, que ele era muito ligado nesses negócio de bonde, nesses troço assim, e a gente começou a trazer mais ele pra essa volta assim. A gente começou a levar ele no Planetário, nesses lugar assim, hoje em dia ele já ta terminando o segundo grau, e ele vai fazer a prova pra ver se passa pra conseguir a bolsa de faculdade gratuita, essa. Mas olha, o guri mudou da água pro vinho. Praquele guri que achava graça de bonde, de ta se matando, dando-lhe tapa, esses troço... foi que nem tu botar uma escada, uma ponte pra atravessar, né.

Por conhecer “de perto” o cotidiano e as dificuldades destes moradores em ampliarem seu “campo de possibilidades” (Velho, 2003), Ediane enfatizava a necessidade de os jovens participarem de outros circuitos na cidade, saindo de suas rotinas no *beco* e buscando outras motivações para suas vidas, no estudo, no serviço, no esporte. Nas ruas do *beco*, em frente a sua casa, Ediane assistia o consumo frequente de drogas por meninos e meninas muito jovens, um deles, seu primo. Um ponto de cultura instalado no bairro parecia ser um recurso para trazer a estes jovens exemplos e iniciativas que ampliassem seus horizontes, dados os muitos impedimentos que estes moradores enfrentavam para saírem do beco, pagarem uma passagem de ônibus, e entrarem pela porta da frente em um equipamento cultural tal como o Planetário e o Museu de Ciências e Tecnologia²¹, mencionados por Ediane. Para ela, que olhava “de perto”, estava claro que não era uma questão de ausência de recursos financeiros, já que o churrasco, a bebida e o tênis de marca estavam garantidos. O que seria uma inversão de prioridades para Ediane, mostrava uma série de impedimentos simbólicos próprios de uma segregação urbana que retira certas parcelas da população da participação e usufruto de certos recursos urbanos, ainda que sejam gratuitos. Muitos destes jovens, quando atravessavam a cidade em um domingo para irem à Redenção, participando de um programa típico de classe média, o faziam em *bondes*, mostrando às famílias que passeavam tranquilas, o revés de uma violência cotidiana vivenciada por um jovem de periferia.

Neste contexto, a possibilidade de entrar no circuito do consumo de bens simbólicos, como atestava a preferência destes jovens por tênis e bonés de marca, parecia atenuar as duras experiências de segregação social vividas por estes moradores do *beco*. Quando falava sobre a existência de pequenos furtos nas casas do beco, Ediane ressaltou o valor e a importância que atribuía a seu telefone celular:

21 Ambos os equipamentos culturais são mantidos por universidades e costumam receber visitas de escolas de 1º e 2º graus. O Planetário pertence à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e possui sessões gratuitas ou a preços acessíveis, conforme o comentário de Ediane. O Museu de Ciências e Tecnologias pertence à Pontifícia Universidade Católica do RS e o ingresso para visitação é cerca de 10 a 15 reais.

Ediane: Porque às vezes é uma coisinha assim, às vezes as pessoas não dão bola, que nem no caso o celular, eu brigo, brigo mesmo. Porque eu demorei pra comprar esse celular. Bah! Que aí tu guarda dez, e às vezes tu tem que pegar aqueles dez pra uma fralda, pra um leite, aí tu tira, aí tu diz: porque que eu mexi, aí tu bota os vinte e tem que tirar pra comprar um gás, aah! Sei que a gente demorou pra comprar. Por isso eu to sempre com ele assim, ó [segura próximo ao peito]: eu com o meu e o Rodrigo com o dele!

A saga que envolveu a compra do aparelho, dadas as dificuldades financeiras e a paciência necessária para se alcançar um objetivo, mostrava a “expertise” de um saber viver com um aproveitamento máximo dos poucos recursos financeiros. Os investimentos destinados à compra do telefone celular conferiam a este aparelho o estatuto de um bem simbólico extremamente valorizado por Ediane e muitos outros moradores de bicos e vilas.

A existência de um “consumo dos pobres” para além da compra daquilo que é essencial, como o leite e a fralda das crianças, dificilmente pode ser compreendida se vista sob a ótica das classes médias e altas²². Como mostraram os trabalhos de Marshall Sahlins (2003), e de Mary Douglas e Baron Isherwood (2004), as relações econômicas são imbuídas de concepções intelectuais e culturalmente construídas, as quais conferem significados coletivos específicos aos bens materiais. Ou seja, às “razões práticas” associadas à utilização funcional dos bens materiais, somam-se muitas “razões simbólicas” (Sahlins, 2003) que articulam motivações sociais, econômicas, afetivas, morais, etc.

Se há algumas décadas atrás, a câmera fotográfica se tornou acessível a camadas médias e baixas, possibilitando que muitos indivíduos e famílias documentassem em imagens os momentos vividos, o incremento nas tecnologias de aparelhos celulares fazia despontar estes pequenos telefones como os novos repositórios de imagens. Portáteis e multifuncionais, os telefones celulares possibilitam rever continuamente as imagens miniaturizadas, sem o gasto de colocá-las no papel. Nesse sentido, o aparelho celular também era uma prioridade pelo valor de memória que ele era capaz de abarcar, funcionando como um “novo constructo dos álbuns de família” (Silva, 2008:178).

No dia em que fomos até sua casa para fazer o retrato familiar, Ediane parecia dar pouca importância à fotografia, enfatizando que não gostava de se ver retratada, embora se mostrasse muito receptiva e animada em participar do projeto. Nesse dia, ela nos mostrou um pequeno acervo fotográfico, já danificado pela ação do tempo e da umidade, com fotografias de sua adolescência, época em que morava com os tios: de sua festa de quinze anos, dos tempos em que tocava bumbo na banda da escola, dos amigos e colegas. Mas as imagens as quais ela centrava maior atenção e nos mostrava com orgulho, eram aquelas que mostravam os diferentes momentos e as artimanhas de seu filho mais novo, os quais ela havia registrado na pequena tela do telefone.

Algumas semanas depois, após ela ter posado para os retratos e recebidos suas cópias, sua fala parecia ter mudado, ainda que continuasse mencionando o *pavor* que tinha em ser fotografada, a despeito dos comentários da equipe sobre sua expressividade e beleza nos retratos. Olhando as imagens da entrega dos retratos a Ediane, gravadas em vídeo, fiquei surpresa e emocionada ao ver que as fotografias que antes estavam dispersas, soltas em uma página de um livro, estavam agora organizadas em uma narrativa em um pequeno álbum fotográfico. Lá, Ediane havia reunido as fotografias de Vithor quando pequeno, que ela havia feito com seu aparelho celular, os retratos que eu havia feito em sua casa, e as fotografias de sua adolescência.

²² A pesquisa de Teresa Caldeira (2000) mostra, através de narrativas de classes médias e altas, o caráter “revoltante” causado quando o pobre compra um carro novo ao invés de aumentar a casa, ou tem duas televisões dentro de um barraco (Caldeira, 2000:71).

Capítulo 6

UM OLHAR SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DA POPULAÇÃO NEGRA EM PORTO ALEGRE NAS FOTOGRAFIAS DE ACERVOS INSTITUCIONAIS E PARTICULARES

No ano de 2005, a publicação de um livro reunindo acervos fotográficos de aproximadamente 100 famílias negras de Porto Alegre chamou a atenção pela quantidade do material imagético disponibilizado, e principalmente, pelo caráter inédito de muitas destas imagens. O livro, que propunha contar uma “história fotográfica da população negra de Porto Alegre”¹ entre o período de 1890 a 1950, foi rapidamente esgotado das prateleiras das livrarias. O lançamento aconteceu no Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre, reunindo cerca de 400 convidados, muitos dos quais *revelaram estar entrando pela primeira vez pela porta da frente no espaço da Prefeitura Velha*². Formas de sociabilidade bem conhecidas dos moradores da cidade, como o “footing” na Rua da Praia³ geralmente representados através de fotografias dos habitantes de ascendência europeia, apareciam no livro protagonizadas por personagens negros. Para a organizadora da publicação, a historiadora e fotógrafa Irene Santos, o livro foi uma *atitude*, de mostrar que em Porto Alegre havia muitos negros, inclusive em posição de destaque social.

*E esse livro aqui foi justamente isso: colocar coisas que as pessoas tinham em casa pra mostrar que existia negros que faziam a mesma coisa que os brancos faziam: que tinham festas, que no final de semana eles faziam piqueniques como todo mundo fazia na cidade, que eles trabalhavam, que tinha alguns que eram trabalhadores artesãos, como tinha outros que eram engenheiros, outros eram médicos... tinha de tudo, né. Só que é uma população invisível dentro da cidade. Sempre foi. E então, esse livro foi praticamente uma atitude, mais do que alguma outra coisa. Porque foi colocar a vista coisas que até então não se falavam.*⁴

Espelhando uma política mais ampla de reparação de direitos históricos da população brasileira afro-descendente, o livro foi financiado por uma política cultural de âmbito municipal, o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural (FUMPROARTE), ligado à Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre. No ano seguinte à sua publicação, o livro foi contemplado em uma categoria especial, pelo Prêmio Açorianos de Literatura, a mais importante premiação literária de Porto Alegre.

1 SANTOS, Irene (org). *Negro em Preto e Branco: História Fotográfica da População Negra de Porto Alegre*. Porto Alegre: Do Autor, 2005.

2 Conforme texto escrito pela jornalista Vera Daisy Barcellos, publicado em 2009 no website da fotógrafa Irene Santos, www.irenesantos.fot.br. Acesso em 20 de outubro de 2010.

3 A Rua dos Andradas, conhecida como Rua da Praia, é a via comercial mais antiga de Porto Alegre, sendo palco de intensas sociabilidades durante toda a história da cidade. A Rua da Praia se caracteriza por uma diversidade de práticas sociais, acolhendo desde as mais populares como o comércio informal, até práticas distintivas de camadas médias e altas, como o mencionado “footing”, muito em voga em meados do século XX.

4 Entrevista concedida à pesquisadora em 08 de dezembro de 2009. O contexto de realização da entrevista e uma análise interpretativa do livro supracitado serão apresentados no subcapítulo 5.5.

A compilação das fotografias, a maior parte oriunda de acervos de famílias negras, mostrava uma espécie de retrato da presença de homens e mulheres negras em Porto Alegre em seus percursos, lazeres e sociabilidades. As fotografias eram acompanhadas de textos de personalidades negras, artistas, historiadores, advogados, políticos e militantes em geral. A iniciativa da publicação de tais fotografias em um livro partiu de três mulheres negras, uma fotógrafa e duas jornalistas, como uma resposta à invisibilidade da *vida social dos negros*, conforme relatou a autora da organização em entrevista realizada para esta pesquisa. Para Irene Santos, o objetivo do livro era suprir uma lacuna na divulgação de imagens da população negra no período posterior à escravidão em Porto Alegre. A publicação do livro pretendia, portanto, inscrever imagens da população negra porto-alegrense em uma “história fotográfica” da cidade, apontando para a escassez de fotografias da população negra em Porto Alegre no âmbito dos acervos fotográficos públicos e institucionais.

Proponho neste capítulo, uma leitura das representações da população negra de Porto Alegre a partir de fotografias de acervos institucionais e públicos e de acervos particulares, compreendendo ambos como conformações de discursos engendrados em momentos históricos particulares. É no sentido de compreender as presenças e ausências geradas por tais discursos, que busco deslocar o olhar etnográfico para o interior dos espaços musealizados que guardam fotografias de Porto Alegre. Através da consulta às coleções fotográficas sob a guarda de dois principais acervos fotográficos, públicos e institucionais⁵, de Porto Alegre, proponho uma leitura interpretativa da presença da população negra nas fotografias consagradas por um lugar de memória nos respectivos acervos. Os acervos fotográficos pesquisados foram a Fototeca Sioma Breitman do Museu Joaquim José Felizardo, também conhecido como Museu de Porto Alegre e administrado pela prefeitura municipal, e o acervo do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (Musecom), ligado ao governo do Estado do Rio Grande do Sul. A escolha destes museus se deve ao expressivo acervo fotográfico que ambos guardam e gerenciam, à disponibilidade de acesso para visitação pública⁶, e principalmente, ao respaldo que ambas as instituições têm como guardiãs da memória de Porto Alegre, sendo consultadas como fonte para pesquisas diversas. Ao final do capítulo, retomo o “fato etnográfico” gerado pela publicação do livro organizado por Irene Santos com imagens oriundas de acervos particulares de famílias negras, com base em uma entrevista realizada com a fotógrafa.

6.1 FOTOGRAFIA E CIDADE: A MEMÓRIA NOS ACERVOS

As fotografias que apresento neste capítulo, de uma forma ou de outra, tornaram-se objetos preferenciais de ações vinculadas a uma “política cultural” a qual, por caminhos e ênfases diferenciadas, busca a preservação ou a produção de memórias na e da cidade de Porto Alegre, e sua inserção no espaço público, seja através da publicação de livros ou da organização, catalogação e digitalização de acervos fotográficos.

5 A denominação “acervos públicos e institucionais” é utilizada para referir àqueles acervos mantidos por instituições de caráter público, nos âmbitos municipal, estadual e federal. Nesse sentido, o termo público é entendido aqui em dois sentidos: o da acessibilidade e o seu caráter de uma instituição governamental.

6 Ambas as instituições estão em processo de digitalização e disponibilização de seu acervo fotográfico. A Fototeca inaugurou recentemente uma base de dados para consulta pública no interior do Museu, e uma parte do acervo fotográfico do Museu Hipólito José da Costa foi disponibilizada em um livro publicado em 2007.

Considerando, conforme sustenta Andreas Huyssen (2000), que é a partir da década de 1980 que o foco de interesses – e consequentemente de políticas – se volta para o passado e para uma busca pela preservação da memória, é evidente que nos contextos sociais de produção das imagens aqui analisadas - muitas delas feitas no período oitocentista e nas primeiras décadas do século XX - não havia uma “política cultural” nos termos que a definimos no capítulo 1. O deslocamento na experiência e na sensibilidade que faz com que a sociedade volte seus olhares ao passado contrasta com a ênfase no futuro que caracterizou o sentimento de modernidade nas primeiras décadas do século XX (Huyssen, 2000:09), e que proporcionou um enquadre da cidade e de seus personagens pelo olhar de diferentes fotógrafos. Mas se a produção de tais fotografias não estava inserida no que temos aqui chamado de “política cultural”, elas certamente expressavam discursos, ideologias e estéticas próprias de uma cultura e dos cenários sócio-políticos a ela associados. É nessa perspectiva que busco compreender as fotografias e o lugar que elas ocupam no interior de diferentes acervos fotográficos, como parte dos arranjos discursivos dos quais elas fazem parte.

Para melhor compreender a conformação das imagens nestes contextos sócio-culturais específicos, apoio-me nas classificações do imaginário pensadas por Gilbert Durand (1998a) na definição de uma “tópica sociocultural do imaginário”. Para este autor, haveria uma zona das estratificações sociais nas quais seriam modelados os diversos papéis conforme as classes, castas, faixas etárias, sexos e graus de parentesco ou em papéis valorizados e papéis marginalizados (Durand, 1998a: 94). A tópica sócio-cultural em sua dinamicidade produziria um conjunto de papéis institucionalizado e outro marginalizado no jogo desempenhado por diferentes grupos sociais.

“Enquanto as imagens dos papéis positivamente valorizados tendem a se institucionalizarem num conjunto muito coerente e com códigos próprios, os papéis marginalizados permanecem num Underground mais disperso com um ‘fluxo’ pouco coerente.” (Durand, 1998:94)

Sob a ótica de Gilbert Durand, as explicações históricas estariam embebidas neste imaginário institucionalizado, tributário ao “mito messiânico e progressista”, constituindo “pressões” ou ainda, “pedagogias” atuantes sobre distintos regimes de imagens, constringendo o imaginário à ocorrência de ideologias próprias de um instante de uma civilização (Durand, 2002:384). É no interior desta dinâmica que busco compreender a fotografia enquanto uma imagem técnica que interpreta um conjunto imaginário sob a pressão de motivações psicossociais as mais diversas, materializando sob a forma do instante fotográfico, modas, ideologias e discursos.

A dinâmica abordada por Durand recusa qualquer essencialização dos papéis de dominante e dominado, institucionalizado e marginalizado. Esta perspectiva nos ajuda a compreender a recente “enxurrada” de imagens que ancoram uma memória afro-brasileira na mídia, na publicação de livros, na realização de filmes, etc, até então escondidas sob o manto “underground”. Para Michael Pollak (1989), existe um momento em que as memórias subterrâneas invadem o espaço público, dando voz a reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis as quais se acoplam a essa disputa da memória (Pollak, 1989: 05).

A inserção das fotografias, enquanto objetos materiais, em espaços musealizados com a finalidade de “fazer ver” o passado seria um dos rastros deste trabalho de enquadramento o qual propõe discursos organizados em torno de acontecimentos e de grandes personagens (Pollak,

1989). Feadadas a uma representação sempre parcial e à impossibilidade de atingir uma totalidade (Gonçalves, 1999), as coleções de objetos quando inscritas nos espaços museais transformam o objeto em documento, tornando-o passível de um “processo interpretativo capaz de remetê-lo a paisagens culturais específicas, seguindo historicidades particulares” (Silveira e Lima Filho, 2005:42).

As coleções fotográficas encontradas nos acervos institucionais e públicos materializam uma memória “preservada” como de interesse histórico em um processo altamente seletivo nos critérios de escolha, organização e disponibilização dos documentos (Castro, 2008). Isso significa que não apenas os fotógrafos escolhem os objetos e sujeitos preferenciais a retratar, mas também os acervos aceitam ou rejeitam coleções, ou parte delas, de acordo com políticas muitas vezes idiossincráticas (Scherer, 1995:72). Frequentemente orientados por uma “consciência histórica”, os arquivos expressam um alinhamento entre a seletividade dos artefatos a serem preservados e os discursos historiográficos em voga em determinados períodos, que produzem o que poderíamos chamar de uma consagração da imagem em seu estatuto de uma memória social, capaz de ancorar os pontos temporais significativos dos marcos político-administrativos de uma cidade. Resultado de um conjunto de práticas sociais, políticas e culturais frequentemente alinhadas aos discursos historiográficos, é comum que as fotografias dos acervos se destinem à ilustração de uma “história visual” que complementa e comprova o discurso historiográfico.

O que a fotógrafa e historiadora Irene Santos reivindica como a invisibilidade do negro nas fotografias dos acervos institucionais e públicos da cidade, espelha uma discussão mais ampla acerca da invisibilidade do negro e o lugar marginalizado o qual ocupa nas representações historiográficas no Rio Grande do Sul. Para o historiador Charles Monteiro (2006), a simples organização de documentos no interior de um acervo sugere uma matriz explicativa da história. O autor enfatiza que os diferentes discursos e narrativas sobre a cidade “revelam cortes, silêncios e ênfases sobre certos sujeitos, lugares e tempos da experiência coletiva”, produzindo uma imagem do passado que busca explicar a passagem do tempo, as transformações sociais, culturais, econômicas e da paisagem urbana (Monteiro, 2006:141).

Neste contexto em que muitas memórias, por vezes “concorrentes” (Pollak, 1989) disputam uma escrita da história, as fotografias despontam como imagens técnicas capazes de materializar, sob uma base corpórea, diferentes correntes de pensamento e “formas de ver” (Grimshaw, 2001) a cidade, suas dinâmicas, seu crescimento e seus habitantes.

Boris Kossoy (2007) aponta para a existência de um processo de consagração historiográfica de certos fotógrafos e imagens, o qual é sempre resultante de um processo seletivo ideológico que conduz a escolha de critérios os quais levam os historiadores a selecionarem certos nomes em detrimento de outros. Tais critérios poderiam incluir aqueles que atendiam às clientelas mais sofisticadas, os que se achavam mais próximos dos mandatários políticos e econômicos, aqueles que recebiam comissionamentos oficiais para documentarem as obras públicas, ou ainda, os que tiveram seus arquivos melhor preservados; e todos estes critérios atuando sob a ação dos conservadores em sua tentativa de manterem o “establishment” das referências cristalizadas (Kossoy, 2007: 67). Podemos identificar, ainda, a valorização da obra de fotógrafos ligados aos poderes oficiais justamente pela seleção das cenas e sujeitos aos quais, através da fotografia, eles prestavam deferência. Para o autor, trata-se de um processo de elitização da história da fotografia, por meio da seleção temática privilegiada pelos historiadores que apresentam uma história dos fotógrafos consagrados, os quais retrataram personagens de destaque da vida social.

Indagar sobre os caminhos que levam à consagração de fotógrafos e suas fotografias é também indagar sobre as ausências de imagens fortemente enraizadas nos afetos e memórias coletivas de grupos e famílias negras nestes espaços musealizados. Tanto a religiosidade afro-brasileira como os retratos de uma população urbana negra e pobre figuravam esparsamente nestes acervos, os quais eram, em grande parte, responsáveis pela conformação de uma memória visual de Porto Alegre.

Alguns autores argumentam que as pesquisas antropológicas em arquivos institucionais se propõem a uma contestação da história contada, visto que se trata de um espaço privilegiado para a observação das narrativas excluídas, que não “estão lá”. (Cunha, 2004; Smith, 2004). Espaço de contestação ou de uma indagação motivada por ausências, a pesquisa antropológica em acervos permite compreender as condições de objetivação do Outro. Ao pesquisar imagens que retratem os habitantes negros de Porto Alegre em acervos fotográficos institucionais e públicos, não é difícil perceber que certos sujeitos e lugares são referentes privilegiados no olhar do fotógrafo. As paisagens das ruas do centro da cidade, as famílias de elite, o testemunho do desenvolvimento tecnológico e da expansão urbana, são os temas preferenciais dos fotógrafos, entre fins do século XVIII e início do século XIX.

Nestes acervos e nestas imagens a “ausência” da população negra nas fotografias de Porto Alegre é paradoxal: o negro estava em quase todas as fotografias, embora não figurasse explicitamente nelas. O fato de o negro não ser intencionalmente retratado mostrava que não estava entre os personagens urbanos aos quais o fotógrafo prestava deferência, direcionando seu olhar e as lentes de sua câmera. Mas na conformação de uma imagem fotográfica, o “golpe do corte” espaço-temporal, como argumenta Phillippe Dubois (1993), indica que aquilo que ela não mostra é tão importante quanto o que revela. Para o autor,

“Existe uma relação do fora com o dentro, que faz com que toda fotografia se leia como portadora de uma ‘presença virtual’, como ligada consubstancialmente a algo que não está ali, sob nossos olhos, que foi afastado, mas que se assinala ali como excluído” (Dubois, 1993:179).

Para Christopher Pinney (2003), por mais que o fotógrafo se empenhe em excluir, as lentes da câmera sempre incluem. Para o autor, o fotógrafo não pode nunca ter um controle total da imagem resultante, e é esta falta de controle e o excesso resultante que permite recodificá-la, interpretá-la, examinar este passado construído em sua superfície.

Toda presença indaga ausências; toda ausência indaga presenças. Nas muitas imagens que ostentam a modernização urbana, as inaugurações de monumentos e prédios públicos, nos retratos das famílias de elite, nas festas de formatura, nas comemorações políticas, o negro não está. Mas sua presença “invisível”, nas margens ou nas bordas das fotografias, é o sustentáculo de todos os retratos, monumentos, edificações que constituíam a expressão visual de uma modernização pomposamente documentada pelos fotógrafos no início do século XX em Porto Alegre.

Ao longo do século XX, as imagens que constituem estes acervos documentam o fluxo do tempo e sua ação nas alterações das feições sociais e paisagísticas de uma Porto Alegre que conheceu a fotografia no impulso de um processo de modernização e consequente destruição de suas formas provincianas. Muitas das fotografias produzidas em Porto Alegre no final do século XIX e início do século XX foram atualizadas no âmbito dos discursos históricos da cidade, e mesmo produzidas especialmente como forma de ilustrar um espaço urbano progressista e civilizado, como símbolos emblemáticos e pedagógicos de uma necessária mudança urbanística e social, da qual os “pretos”

e “pobres” ficavam de fora. Mesmo assim, não raro o negro está ali, quase acidentalmente, em um canto da fotografia, negro-trabalhador, negro-escravo, negro-liberto. Quando procuramos a presença concreta dos habitantes negros nas fotografias destes acervos, encontramos nas imagens associadas aos cenários da escravidão e do pós-abolição, do trabalho, da assistência social e dos territórios periféricos da cidade, e em menor número, nas festividades do carnaval por volta da década de 60.

A procedência das coleções que compõem tais acervos públicos e institucionais é um dado importante no enquadre destas imagens: os acervos se constituem na maior parte de doações de coleções privadas, de famílias importantes ou de fotógrafos profissionais bem-sucedidos⁷, e de instituições municipais e estaduais que contavam com o serviço de assessoria de imprensa. É importante enfatizar que as fotografias destes acervos são em sua maior parte feitas por fotógrafos profissionais, seja a serviço do estado, em estúdios fotográficos, ou como um trabalho pessoal e não remunerado. O profissional alinha-se a tendências e modos de representar na linguagem fotográfica em voga, compromete-se com discursos institucionais, mas também vê e documenta os grupos urbanos com um olhar que é próprio de seu tempo e de sua trajetória.

Estes contextos que configuram tanto a produção como a organização e guarda de imagens fotográficas segundo enquadramentos e enfoques específicos, apontam para “motivações psicossociais” (Durand, 2002) próprias de determinada época, configurando “formas de ver” (Grimshaw, 2001) específicas. Trata-se daquilo que Gilbert Durand (2002) denomina uma “pedagogia das imagens”, referindo-se a uma espécie de domesticação das imagens em sistemas culturais específicos. Da mesma forma, a sujeição das imagens fotográficas em narrativas históricas com a finalidade de “fazer ver” o passado, ou promover um futuro, como no caso das imagens que exaltam uma Porto Alegre moderna, revela sua adesão a um mito “messiânico e progressista” (Durand, 2002:384). Observamos, assim, que a obtenção e organização das fotografias de Porto Alegre nos espaços museais configuram práticas discursivas impregnadas de um formalismo nos modos de ver e operar a linguagem visual, de forma a dar continuidade a certo discurso sobre os espaços urbanos e os grupos que ali habitam.

6.2 DOIS ACERVOS FOTOGRÁFICOS PÚBLICOS E INSTITUCIONAIS

O Museu Joaquim José Felizardo foi criado em 1979, por iniciativa dos historiadores Walter Spalding⁸ e Nilo Ruschel⁹, com o objetivo de reunir o acervo histórico sobre a cidade de Porto Alegre. Inicialmente sediado em um prédio na Rua Lobo da Costa, o então denominado Museu de Porto Alegre foi transferido em 1982 para sua atual sede, o Solar Lopo Gonçalves, após a restauração do prédio. Em 1993, o museu passou a se chamar Joaquim José Felizardo, em homenagem ao historiador e fundador da Secretaria Municipal da Cultura. O Museu abriga três acervos sobre a história da cidade: o acervo histórico, o acervo fotográfico e o acervo arqueológico.

7 O acervo da Fototeca Sioma Breitman reúne fotografias de diversos estúdios fotográficos de Porto Alegre, mas o número mais expressivo de imagens provém de fotógrafos cujos estúdios localizavam-se próximos do centro atendendo prioritariamente uma clientela de camadas médias e altas.

8 Walter Spalding foi um dos principais intelectuais responsáveis pela formação de uma matriz explicativa ligada ao IHGRGS na década de 1940. Conforme citado em nota no capítulo 1, Spalding negava a presença de escravos na época da formação da cidade de Porto Alegre.

9 O jornalista Nilo Ruschel foi um dos cronistas a narrar Porto Alegre a partir de suas memórias sentimentais. Suas crônicas, publicadas no jornal *Correio do Povo* e posteriormente reunidas em um livro no ano de 1971, enfocavam a Rua da Praia nas décadas de 1920 a 1940. Em suas crônicas, o autor relembra personagens típicos como “pretinho Adão” o serelepe vendedor de jornais, o carnaval de rua e a divisão espacial que se impunha entre os foliões negros e brancos.

O acervo fotográfico do Museu Joaquim José Felizardo encontra-se sob a guarda da Fototeca Sioma Breitman, a qual reúne fotografias oriundas de acervos diversos, tanto institucionais, de órgãos e departamentos da prefeitura de Porto Alegre e do Estado do RS, como particulares, dentre os quais muitos de proveniência desconhecida. A Fototeca possui um acervo de cerca de vinte mil imagens fotográficas, das quais aproximadamente seis mil foram digitalizadas e estão disponíveis para consulta do visitante. Parte significativa da coleção fotográfica chegou à Fototeca por meio de doações, com exceção de um conjunto de imagens de Léo Guerreiro e Pedro Flores, bastante conhecido por oferecer um conjunto de vistas aéreas da cidade de Porto Alegre no final da década de 50. Outra exceção foi a compra, pela prefeitura municipal, de uma parte dos acervos de fotógrafos pioneiros da cidade, como Virgílio Calegari, Irmãos Ferrari e Estúdio Barbeitos. A compra aconteceu no contexto da produção de uma historiografia de Porto Alegre na década de 1940 em que as imagens foram publicadas no álbum comemorativo do bicentenário de Porto Alegre¹⁰.

É importante apontar que grande parte das imagens do acervo são atribuídas a uma autoria desconhecida, sendo procedentes de coleções particulares de fotografias, e não de coleções de fotógrafos profissionais identificados, como os casos relatados acima. As datas das fotografias também são imprecisas, mas inserem-se entre o período de 1860 e 1970. De modo geral, as imagens são acompanhadas de datas referentes à décadas ou à períodos amplos como “final” e “início” dos séculos XIX e XX. As datações eram estimadas pelo período de atuação do fotógrafo e por informações que constavam no suporte fotográfico.

A Fototeca conta com um software¹¹ para busca de documentos orientado por coleções, no qual é permitido ao visitante estabelecer a busca a partir da combinação de *coleções* (fotografia, recipientes, objetos cerimoniais, instrumentos musicais, documentos, artes visuais, etc.), *temas* (figuras humanas, fenômenos da natureza, história, ciclos de vida, paisagem, problemas sociais, abstratos, sem tema, sinistros, usos e costumes, etc), *autores* (no caso do material fotográfico, o nome dos fotógrafos) e *título, sub-temas, movimento, estilo e escola*. Se por um lado, tal ferramenta torna mais rápida a busca, por outro, orienta a pesquisa a partir de um campo de conceitos próprio de um saber arquivístico, o qual interpreta e categoriza as imagens. No acervo, realizei pesquisas sistemáticas na plataforma digital, tive conversas com estagiários e uma entrevista com coordenadora da Fototeca. Em minha busca de fotografias da população negra de Porto Alegre, procurei pesquisar por diferentes entradas e combinações, de modo a contemplar o maior número possível de imagens referentes à população negra.

Já o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (Musecom) é responsável pela guarda da memória da comunicação no Rio Grande do Sul, possuindo acervos de imprensa escrita, periódicos, publicidade, rádio e fonografia, cinema, vídeo e fotografia. O acervo fotográfico do Musecom reúne cerca de 524.400 imagens em grande parte oriundas dos setores de comunicação social do estado. Quase que a totalidade das fotografias não se encontra disponível à pesquisa pública, justamente pela necessidade de um saber técnico no manuseio de tais documentos, que não comprometa sua preservação.

Nos anos de 2006 e 2007, o setor responsável pela guarda dos acervos fotográficos realizou o projeto “Memória Visual de Porto Alegre” no qual foram desenvolvidas ações de documentação

10 FRANCO, A. et al. *Porto Alegre: Biografia duma cidade. Monumento do Passado. Documento do Presente. Guia do Futuro*. Porto Alegre: Tipografia do Centro, s.d. [1941].

11 O software Donato 3.0 foi disponibilizado pelo Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

e conservação preventiva, como a construção de um banco de dados e imagens informatizado e a reprodução digital de diversos suportes, incluindo fotografias e negativos, álbuns impressos e cartões postais entre 1880 e 1960. O projeto tinha como objetivo desenvolver um sistema de gerenciamento eletrônico de imagens que possibilitasse, além da preservação dos documentos originais, a qualificação do acesso público. Nesse período, foram digitalizadas cerca de duas mil fotografias (Stumvoll e Menezes, 2007). Na etapa de finalização do projeto, foi publicado o livro “Memória Visual de Porto Alegre 1880 – 1960” (2007), o qual reúne 230 imagens do volumoso acervo fotográfico do Musecom. A publicação deste livro buscava suprir uma lacuna constatada pelas autoras no que tange à disponibilização pública de imagens de Porto Alegre referentes a um período posterior ao primeiro quartel do século XX e também a fotografias de outros bairros que não o centro da cidade. A publicação enfatiza a fotografia profissional documentada através dos retratos em estúdio, as vistas urbanas, as fotorreportagens e a fotografia publicitária (Stumvoll, 2008). Todo este processo de digitalização do acervo e publicação de um conjunto selecionado de fotografias teve o financiamento da Caixa Econômica Federal através do “Programa Caixa de Adoção de Entidades Culturais” destinado à “recuperação, ampliação e promoção de importantes acervos nacionais, com o objetivo de fomentar o desenvolvimento de ações de recuperação e disponibilização desses tesouros à sociedade”¹².

Os arquivos de documentação pública reunidos no livro correspondem a diferentes coleções: o Arquivo do Palácio Piratini (APP), que reúne imagens desde 1947 de fotógrafos contratados pelo estado; a Coleção Fundação TVE, com imagens relacionadas à uma memória da televisão pública do estado, com imagens de atores, jornalistas desde 1960; a Coleção Brasil Telecom, acervo sobre a história da telefonia no estado, o qual reúne uma documentação do espaço urbano entre 1910 e 1990; os Arquivos de Documentação Privada, com doações provenientes de pessoas que participaram da história dos meios de comunicação do estado, reunindo documentos variados como retratos de famílias, paisagens, vistas urbanas e eventos marcantes na história da cidade; os Arquivos de Documentação Privada dos Fotógrafos, reúne imagens de três fotógrafos atuantes na cidade entre nas décadas de 1940 a 1980: Antônio Nunes, Salomão Scliar e Miguel Castro Filho; e os Álbuns Impressos, nos quais as fotografias foram publicadas por fotógrafos de modo autoral ou em álbuns comemorativos da história da cidade e do estado entre os anos de 1911 e 1970.

Frente a essa tipologia de acervo bastante diversificada e pouco acessível à consulta pública, optei por pesquisar as imagens reunidas na publicação do acervo, levando em consideração o processo de escolha e seleção temática que norteou o trabalho das organizadoras do livro, na medida em que interessa para esta pesquisa, não a totalidade dos arquivos, mas justamente aquilo que é disponibilizado a público no sentido de compor uma “memória visual” da cidade. O livro divide as fotografias do acervo selecionadas em cinco núcleos temáticos, os quais diferem da organização do acervo que, de modo geral, reúne coleções a partir de seus fundos de origem. Os núcleos temáticos classificavam as fotografias em “transformações da cidade”, “manifestações políticas”, “cidade e trabalho”, “lazer e sociabilidade” e “suportes da memória”.

As fotografias que integram os dois acervos trazem temáticas e recortes diferenciados para compreendermos a trajetória da população negra nos tempos urbanos de Porto Alegre. As especificidades relacionadas às procedências das coleções que integram cada acervo e os contextos de produção das imagens, no que tange aos fotógrafos e suas vinculações institucionais, à época da captação das imagens

12 Conforme texto de apresentação do livro pela instituição patrocinadora. In: Stumvoll e Menezes, (2008:05).

e seus discursos visuais predominantes, faz com que os acervos nos ofereçam diferentes formas de ver e enquadrar os habitantes negros através das fotografias. Negro escravo, negro liberto, negro trabalhador, negro tipo popular, negro marginal, negro carente, negro passista do carnaval. Nestas imagens, com frequência este habitante não é o narrador. Não está ali para contar a sua história, mas para construir os alicerces de um desenvolvimento urbano no qual ele segue figurando nas margens.

Reproduzo aqui algumas fotografias consideradas representativas deste enquadre do negro nas imagens que documentam a cidade no final do século XIX e século XX, o qual associa o negro principalmente ao exótico, a tipos populares, ao trabalho, à condição de marginalidade social, aos territórios periféricos e em menor número ao lazer, apontando para discursos expressos por fotógrafos, mediante estéticas e condições específicas através das quais estes sujeitos se disponibilizavam a visibilidade e perdurância da imagem fotográfica.

6.3 OS RETRATOS E OS DISCURSOS NAS IMAGENS DO OUTRO

Anterior ao próprio surgimento da fotografia, o retrato, enquanto construção visual privilegiada nas formas de representação de si, esteve associado às dinâmicas de ascensão de amplas camadas sociais em direção a um maior reconhecimento e legitimidade política e social. Desde a produção das primeiras chapas fotográficas, o retrato já despontava como a forma eleita para a representação de si associada à visibilidade de um processo de ascensão social¹³ (Freund, 1995).

O marco no que seria um primeiro passo na popularização do retrato fotográfico foi a invenção, na década de 1850, do formato do “carte-de-visite” pelo francês André Eugène Disderi. O efeito avassalador do “carte-de-visite” consistia nos baixos preços que permitiam ampliar a fotografia como prática de representação de si não apenas à burguesia, mas ao próprio proletariado. Até então, o alto custo do daguerreótipo mantinha o retrato em um âmbito social muito restrito da alta burguesia. O sucesso e a popularização do retrato neste novo formato respondiam à crescente necessidade de personalização da burguesia gerando um desenvolvimento extraordinário da representação e da auto-representação do indivíduo (Fabris, 2004: 28).

A chegada da fotografia em Porto Alegre ocorreu por volta de 1850, pouco mais de uma década após sua invenção ter sido patenteada na França. Pode-se dizer que os primeiros retratos da cidade são tributários a um “olhar europeu”¹⁴: não apenas os primeiros fotógrafos a se instalarem na cidade, mas toda uma legião de retratistas no final do século XIX e início do século XX eram imigrantes ou descendentes de europeus (Alves, 1998). Luiz Terragno¹⁵, Rafael Ferrari, Otto Schönwald e Virgílio Calegari foram os lendários precursores da fotografia em Porto Alegre. Tais fotógrafos foram os responsáveis pela maior parte das imagens produzidas da cidade no período oitocentista. Embora nessa

13 Invenções tecnológicas no século XVIII, como o fisionotráfico, inventado por Gilles-Louis Chrétien em 1786, buscavam aprimorar as produções pictóricas do retrato na direção de uma forma cada vez mais mecanizada na reprodução dos traços humanos (Freund, 1995). Segundo Gisèle Freund, “fazer tirar o seu retrato era um daqueles actos simbólicos pelos quais os indivíduos da classe social ascendente tornavam visível para si mesmo e para os outros a sua ascensão e se classificavam entre os que gozavam de consideração social” (Freund, 1995:25)

14 Me inspiro no trabalho de Boris Kossov e Maria Luiza Tucci Carneiro (2002), o qual nos mostra as conformações de um “olhar europeu” na representação do negro pela iconografia brasileira do século XIX, através de fotografias e iconografias de nomes como Christiano Jr, Jean-Baptiste Debret e Johann Rugendas, entre outros.

15 Luiz Terragno é reconhecido como o primeiro fotógrafo a se fixar em Porto Alegre (Alves, 1998). Imigrante italiano, Terragno passou a atuar como fotógrafo em Porto Alegre por volta de 1853, fixando seu estúdio em diversos endereços no centro da cidade. Terragno é considerado um dos mais antigos fotógrafos, embora poucas dentre suas imagens tenham chegado aos dias de hoje.

época a cidade acolhesse a visita de outros retratistas itinerantes¹⁶, foram estes fotógrafos precursores que inauguraram seus estúdios fotográficos no centro de Porto Alegre, documentando a cidade e seus habitantes ao longo de anos e mesmo décadas. Seus estúdios fotográficos reuniam abonadas famílias da sociedade porto-alegrense, as quais podiam arcar com os custos desta nova tecnologia.

Alguns desses fotógrafos também prestavam serviços às administrações municipais, como é o caso de Rafael Ferrari e Virgílio Calegari, os dois fotógrafos mais atuantes no cenário porto-alegrense no final do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX. Ambos os fotógrafos tornaram-se conhecidos por suas fotografias de paisagens urbanas, tendo produzido, em momentos distintos, álbuns e fascículos contendo vistas da cidade, buscando apresentar uma emergente cidade de Porto Alegre em seu melhor aspecto (Etcheverry, 2007).

Rafael Ferrari fundou seu estúdio em 1871, mantendo-o após sua aposentadoria através da atividade de seus dois filhos, os quais seguiram o ofício do pai. Os Irmãos Ferrari, como ficou conhecida a assinatura do estúdio, produziam inicialmente retratos, mas se tornaram especialmente conhecidos ao publicarem uma coleção de vistas da cidade, em 1889. Passaram a realizar trabalhos comissionados pela administração municipal prosperaram de tal forma que montaram um dos mais luxuosos ateliers fotográficos da virada do século, na Rua da Praia (Possamai, 2006; Etcheverry, 2007).

As paisagens de uma emergente urbanidade em Porto Alegre também foram alvo de atenção de Virgílio Calegari (1868-1937)¹⁷, Imigrante italiano nascido em Bérgamo, Itália, Calegari trabalhou principalmente em seu estúdio na Rua da Praia, produzindo retratos fotográficos, mas atuou também em trabalhos comissionados para o governo municipal. Considerado como um dos mais célebres retratistas da cidade, o fotógrafo retratou personalidades como Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros e Alcides Maya, além de outras figuras importantes da elite local (Sandri, 2007:36). Calegari também buscava registrar, por iniciativa própria, várias feições da cidade, o que podemos observar no conjunto de fotografias de vistas e paisagens, enfocando a beleza natural de Porto Alegre. Apontado como a “encarnação da modernidade”, Calegari ocupava uma posição privilegiada na leitura e tradução do contexto e dos valores vigentes em sua época, buscando retratar, por um lado a metrópole moderna e progressista, e por outro, a cidade provinciana que ia pouco a pouco assistindo à destruição de seus marcos históricos e à nova ordem imposta à desordem de suas ruas e vielas. As grandes figueiras, os campanários e as igrejas dos arrabaldes eram retratados por um olhar bucólico, mostrando uma espécie de passado rural que era superado pelos feitos da modernidade (Sandri, 2007).

A obra destes dois fotógrafos é representativa de uma dupla direção na documentação das cidades brasileiras, como mostra Ana Maria Mauad¹⁸. Partindo de uma análise da fotografia oitocentista no Brasil, a autora destaca duas principais referências na linguagem fotográfica, as quais orientaram a construção de um olhar sobre o Brasil: o retrato fotográfico e as fotografias de vistas. O retrato acenava para a possibilidade de construir uma identidade social através de marcas visuais, configurando uma auto-imagem da sociedade desejada no Segundo Império. A contratação de fotógrafos pela corte

16 Hélio Ricardo Alves (1998) contabiliza 37 fotógrafos, entre fixos e itinerantes, que atuaram em Porto Alegre no século XIX.

17 Infelizmente, a obra deste fotógrafo ainda é desconhecida. Apenas uma pequena parte, estimada em 227 fotografias isoladas mais as agrupadas em álbuns encontram-se sob a guarda de instituições públicas, como a Fototeca Sioma Breitman e o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. Além deste material, estima-se que cerca de 2200 negativos de vidro encontram-se sob a guarda de um acervo particular e não acessível à pesquisa.

18 MAUAD, Ana Maria. *Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista*. Revista eletrônica Studium, nº15. Acesso em 30 de maio de 2009.

e pelas administrações municipais para a produção de fotografias de vistas, também revelava um empenho da monarquia em “fazer ver” o surgimento de uma civilização nos trópicos coloniais, cujas imagens eram sistematicamente “enquadradas” e “educadas” por olhares estrangeiros¹⁹. Para esta autora, apesar da projeção da fotografia brasileira na temática das vistas de seu território, o século XIX representou para a fotografia brasileira o império do retrato. Fotógrafos estrangeiros fugindo da concorrência em seus países de origem, traziam ao Brasil uma espécie de “moda” do retrato, “fornecendo uma moldura” para a constituição de uma representação fotográfica no Brasil.

A Fototeca Sioma Breitman possui um numeroso acervo fotográfico de imagens produzidas em estúdios entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Dentre estes retratos, um número reduzido de imagens mostrava habitantes negros retratados por fotógrafos ilustres do século XIX na cidade, como Virgilio Calegari, Otto Schönwald, Rafael Ferrari e Balduino Rörhig, os quais retrataram escravos libertos em estúdio e de forma menos expressiva, em espaços públicos de Porto Alegre.

Os retratos de escravos realizados em Porto Alegre em fins do século XIX se assemelhavam muito aos retratos realizados por Christiano Jr. no Rio de Janeiro, fotógrafo que produziu a maior e mais antiga série de fotografias de escravos no Brasil²⁰. Christiano Jr. produzia e comercializava retratos de “typos de pretos, cousa muito propria para quem se retira para a Europa”²¹. Alinhado com as teorias científicas em voga no século XIX, as quais estabeleciam diferenças ontológicas entre as raças, Christiano Jr. buscava retratar as diferenças visíveis que caracterizavam a população de origem africana, estabelecendo uma espécie de “tipologia”. As categorias de identificação elucidadas pelos fotógrafos e pintores eram usadas por mercadores – interessados na compra e venda dos escravos –, por cientistas e artistas. Nestes retratos, o sujeito, despersonalizado, é a face visível de uma generalidade que o permite reconhecer como um “negro mina”, “cabinda”, “monjolo”, em referência às nações africanas de origem.

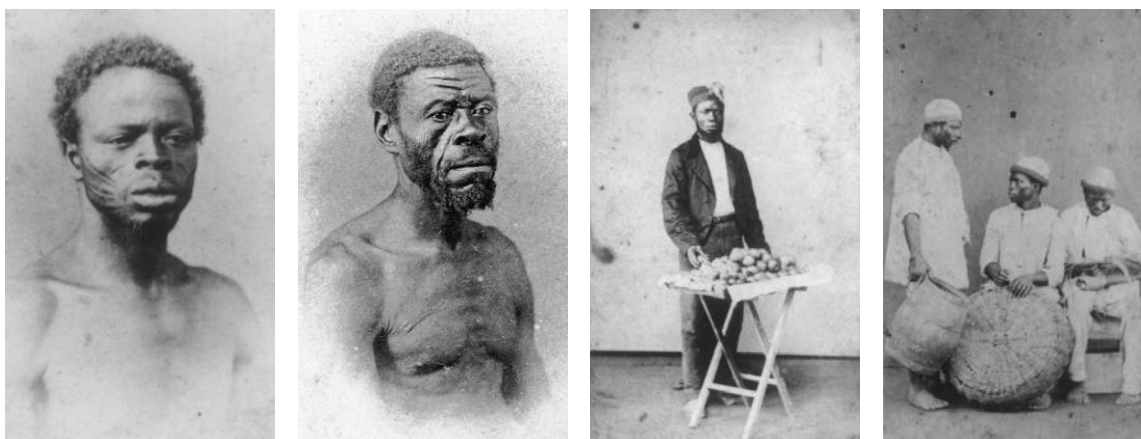


Imagem 159, 160, 161 e 162

19 Segundo Lilia Schwarcz (ano), existe um paradoxo interessante que a iconografia oitocentista insiste em “fazer ver”: enquanto o Império se esforçava em divulgar uma imagem branca e civilizada dessa monarquia tropical, a representação dos viajantes fazia saltar aos olhos estas “pequenas Áfricas” que algumas cidades brasileiras se tornaram, onde o negro e a escravidão configuravam as cenas e paisagens retratadas. Os fotógrafos de vistas, cujo representante mais célebre foi Marc Ferrez, alinhavam-se aos interesses do Império na documentação comissionada das, ora idílicas, ora progressistas, paisagens tropicais.

20 No ano de 1878, em Buenos Aires, Christiano Jr vende seu estúdio e um acervo estimado em 25 mil negativos ao fotógrafo inglês A.S. Witcomb. No Brasil, Paulo Cesar Azevedo e Maurício Lissovski localizaram 50 “carte-de-visite” no arquivo fotográfico da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no Rio de Janeiro, motivando a publicação do livro. As outras imagens compiladas na publicação são oriundas de acervos do Museu Imperial de Petrópolis, da Mapoteca do Ministério das Relações Exteriores, do Museu Histórico Nacional e da Coleção Gilberto Ferrez. Sobre este fotógrafo, consultar a obra de LISSOVSKY, Mauricio; AZEVEDO, Paulo César. *Escravos Brasileiros na Fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex Libris, 1988.

21 Anúncio no *Almanak Laemmert*, seção de *Notabilidades*, 1866. Arquivo da Biblioteca Nacional. (Azevedo e Lissovsky, 1988).

Ao analisar tais retratos, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (1988) enfatiza o efeito de despersonalização dos sujeitos nas fotografias, mostrando a diferença entre “ser visto” e “se dar a ver”: “Quem encomenda uma fotografia mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se pelo papel, a si e a seus atributos e propriedades, como gostaria de ser visto, como se vê a si mesmo no espelho. É o sujeito do retrato. Aqui o escravo é visto, não se dá a ver” (Carneiro da Cunha, 1988: 23).

Os sujeitos, nestas fotografias, subsumem-se em cenas cotidianas e atividades de rua as quais são levadas ao estúdio do fotógrafo para mostrar a um “olhar europeu” o exótico e o pitoresco que animavam as chamadas “pequenas Áfricas” que compunham a imagem das cidades brasileiras. Segundo Boris Kossoy (2002), o fotógrafo Christiano Jr “montou situações colocando seu objeto de representação diante de um fundo artificial, transformando o negro força de trabalho em escravo modelo fotográfico”, o que o autor denomina “projeto estético ideológico” (Kossoy, 2002: 111).

Os constrangimentos de um olhar estrangeiro no retrato das cidades brasileiras conformaram a representação da população negra nos moldes de uma representação exótica e pitoresca, mostrando esse outro de forma muitas vezes “coisificada” na comercialização de imagens do Brasil, em postais e “carte-de-visite”. Uma “imagem eurocêntrica” que refletia a construção de uma alteridade no contexto colonial, produzindo imagens do Outro desde um ponto de vista privilegiado e fortalecido pelo surgimento das tecnologias de comunicação (Shohat e Stam, 2006). A representação fotográfica dos grupos à época tomados como exóticos, inferiores, limitava-se às “fontes imaginárias” (Durand, 1998a) que regiam o universo das representações pictóricas e, posteriormente das imagens técnicas, do Ocidente.

Se o anonimato e a despersonalização de tais sujeitos nas fotografias contrastam com a representação personalizada das famílias de elite, a persistência destas imagens no tempo nos convoca a acompanhar a reflexão de Walter Benjamin diante dos primeiros retratos fotográficos no século XIX: “há algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali” (Benjamin, 1994:93).

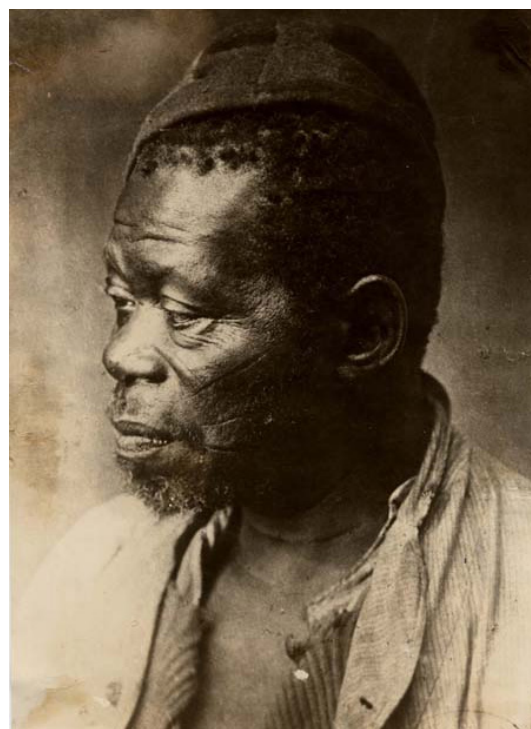
Encontramos este anonimato na maior parte das fotografias que retratam habitantes negros escravizados e forros em Porto Alegre na segunda metade do século XIX. É provável que o retrato de negro em estúdio mais antigo do acervo da Fototeca Sioma Breitman tenha sido o realizado por Balduino Rörhig, na imagem oriunda da Coleção Eva Schmid a qual retrata a escrava de Martin Gestum, datada de 1860 (**Imagem 163**). Observando outras imagens da mesma coleção, vemos que esta é a única fotografia de um escravo, em meio a diversas imagens de famílias de ascendência alemã. No acervo, o fotógrafo também não possuía nenhuma outra imagem de negros escravizados ou libertos, associada a seu nome, o que indica que a escrava de olhar cabisbaixo e entristecido tenha sido retratada como um bem familiar de Martin Gestum. A coleção de Eva Schmid foi doada recentemente ao museu e reúne fotografias que retratam marcos e personagens importantes da imigração alemã no Rio Grande do Sul. Grande parte do acervo é composta de retratos de famílias alemãs, paisagens e cenas cotidianas do século XIX em Porto Alegre. Ao ser doada para o museu, a coleção passou por um ato de tombamento público dada a sua importância para os primórdios da história da imigração alemã.

Na Fototeca Sioma Breitman, as demais fotografias de negros escravizados e forros em estúdio foram feitas por Virgílio Calegari, Irmãos Ferrari, e possivelmente por Otto Schönwald²². As formas

22 Segundo Sinara Sandri (2007), uma das imagens atribuídas a Virgílio Calegari pode ter sido realizada por Otto Schönwald. Segundo a análise preliminar de técnicos do Instituto Moreira Salles e do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa em visita ao acervo de Ivan Cabeda, responsável pela guarda dos negativos de Calegari, há indícios

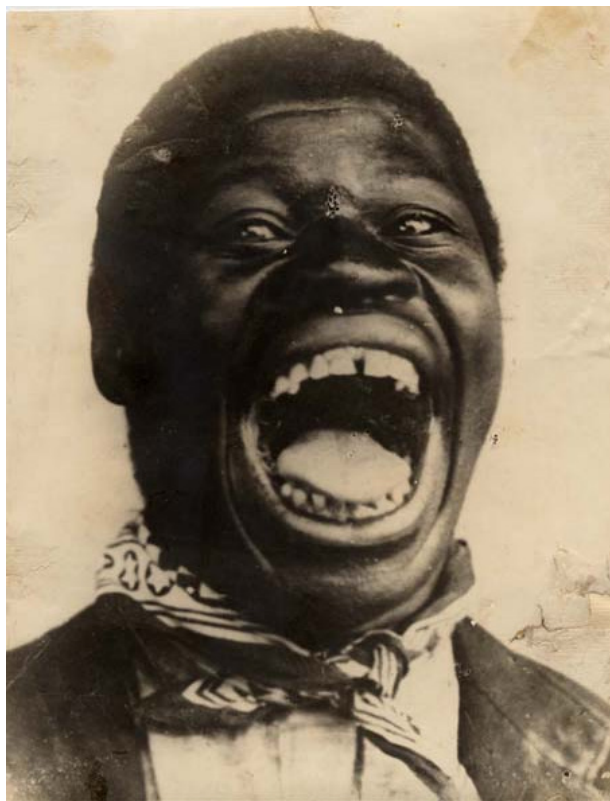
de ver e os modos de representar o negro por parte destes fotógrafos assumiam um caráter variável e ambíguo. A obra destes fotógrafos já foi analisada a partir de um recorte específico no que tange à população negra, sendo observada ora como imagens que rompem com um discurso jornalístico estigmatizante do negro (Marocco, 2009), ora como imagens que acentuam o estigma na representação do negro (Gomes, 2007).

Das 281 fotografias de Calegari no acervo da Fototeca, vemos dois retratos de homens realizados em estúdio (**Imagens 164 e 165**). As fotografias identificadas como “retratos de negros libertos” expressam o caráter de anonimato bastante em voga na representação dos escravos libertos em estúdios fotográficos no final do século XIX. O enquadramento fechado, pouco comum nos retratos da época, mostra uma necessária proximidade física entre fotógrafo e fotografado no retrato destes dois homens. A **Imagem 164** mostra um homem negro envolto em uma aura de tristeza e melancolia. Sua posição lateral provavelmente devia-se ao interesse do fotógrafo em mostrar as marcas que trazia no rosto, associado a um primor estético inspirado nas fotografias produzidas por Christiano Jr., que retratou muitos negros escravizados em planos médios suavemente laterais. Já a **Imagem 165** caracterizava-se por uma frontalidade excessiva de um homem cuja boca aberta ocupa quase a totalidade de seu rosto. Como mostrou Annateresa Fabris (2004), a frontalidade e a lateralidade na composição da pose fotográfica são características que distinguem atitudes e pertencimentos sociais nos retratos do século XIX: enquanto a burguesia era estimulada a ostentar a mesma assimetria que caracterizava o retrato pictórico do século anterior, caracterizando a pose do homem “civilizado” como afetadamente lateral, o homem “natural”, escravizado, exótico era fotografado em sua crueza rigidamente frontal (Fabris, 2004:35).



Imagens 163 e 164

de que a imagem em close do homem negro com marcas no rosto tenha sido reproduzida e não realizada por Calegari. Esta informação nos mostra as dificuldades de se analisar as imagens produzidas a partir de categorias de autor e data.



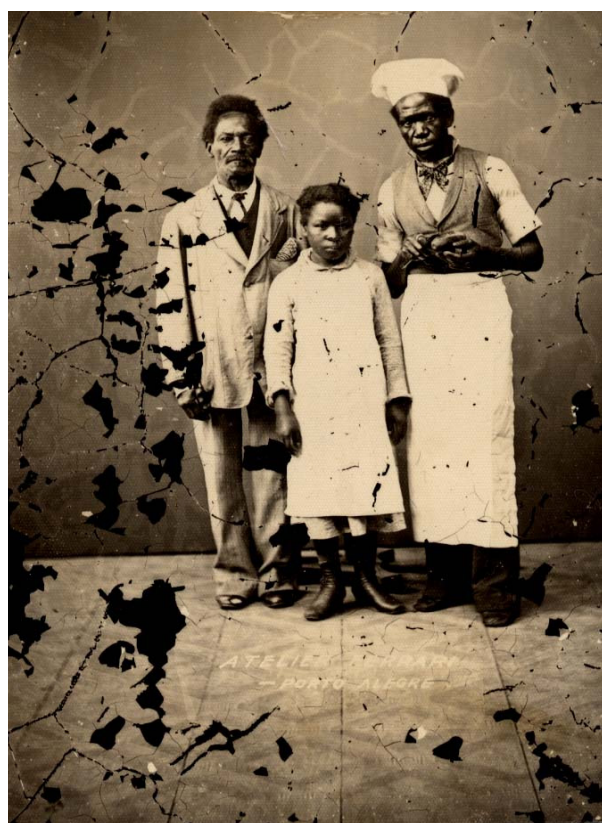
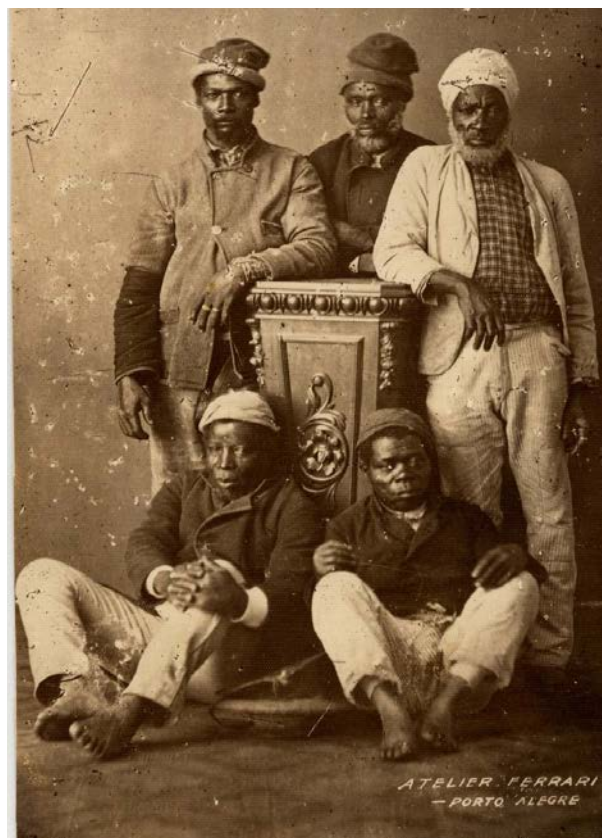
Imagens 165 e 166

Hélio Alves (1998), em pesquisa sobre os fotógrafos precursores de Porto Alegre, faz referência à existência de uma “Galeria Grotesca” na obra de Calegari como um conjunto de tipos populares, apresentados em cartões e possivelmente comercializados, mas não é possível precisar se as imagens acima pertenciam a esta galeria. A idéia do grotesco, do exótico, pautava a estética fotográfica que serviu de modelo para a representação e comercialização das imagens de escravos de ganho e libertos em diversas cidades brasileiras. Tais fotografias, ao demonstrarem o exotismo de outras culturas, reforçavam a existência de fronteiras sociais e culturais bem demarcadas, ainda que momentaneamente tais sujeitos compartilhassem o rito fotográfico que tinha lugar nos estúdios.

Podemos observar a demarcação destas fronteiras simbólicas nas fotografias dos Irmãos Ferrari, ao retratarem escravos e libertos em seu estúdio. Os pés descalços dos estivadores retratados na **Imagem 167** denunciavam suas posições inferiores na escala hierárquica que balizava as interações sociais entre imigrantes brancos, negros forros e negros escravizados na sociedade porto-alegrense do século XIX. Os pés descalços eram o sinal da escravidão: aqueles que se alforriavam tratavam logo de comprar sapatos (Carneiro da Cunha, 1988). Embora descalços, três dos cinco homens se debruçam no púlpito, objeto cuja simbologia social ostentava uma espécie de “brasão” burguês da época, mostrando uma dissonância proposital entre estes homens, suas vestes e o cenário. A **Imagem 168** mostra dois homens e uma menina, todos calçados e vestidos com roupas que testemunhavam seus ofícios: o alfaiate, o cozinheiro e sua ajudante. Mesmo sem o símbolo ascensional do púlpito, os três indivíduos do retrato possuíam mais chances de ascensão social, inseridos que estavam na sociedade dominante, ainda que em papéis subalternos.

Um retrato de Virgílio Calegari de duas crianças descalças e maltrapilhas em meio a um cenário de flores e troncos de madeira indica mais claramente a intenção de comercialização do exótico: a fotografia havia sido endereçada a um amigo do fotógrafo como um cartão de final de ano (**Imagem 166**). Esta imagem exemplifica as dificuldades em se atribuir uma data precisa a estas imagens no acervo da Fototeca. A datação da fotografia é atribuída ao ano de 1935, mas esta data ultrapassa o período de atuação de Calegari como fotógrafo²³. Embora fosse um “carte-de-visite”, a fotografia não retratava uma imagem de um eu singular, solicitada ao fotógrafo como representação de si para presentear parentes e amigos. O cartão de visita, neste caso, assumia a possibilidade de presentear através da imagem do outro, na figura das duas crianças descalças que ofertavam à câmera ramos de flores.

As peculiaridades da configuração de um “olhar europeu” nas fotografias de Porto Alegre ficam particularmente evidenciadas em retratos realizados por Calegari de “tipos populares” de Porto Alegre: negros que eram conhecidos por sua importância religiosa ou usufruíam de certa popularidade, eram retratados em estúdio ou na rua mirando o fotógrafo, ou mesmo oferecendo à câmera um sorriso bonachão. Estes sujeitos não eram anônimos e despersonalizados, mas identificados com seus nomes. Nestas imagens, as fotografias não mostram a imitação de padrões de representação de si dos retratos de brancos, nem a repetição dos estereótipos de representação dos africanos. Vemos que as imagens proporcionam uma observação mais nítida e talvez não dissimulada das interações entre fotógrafo e fotografado, como na **Imagem 169**, a qual retrata “Bernardim Beto Beto”, um morador da cidade que teria vivido até os 120 anos (Sandri, 2007), e em outra fotografia de Calegari não reproduzida



Imagens 167 e 168

23 Segundo Alves (1998), Calegari teria atuado na cidade entre os anos de 1893 e 1930. Zita Possamai (2005) afirma que Calegari atuava na cidade ainda em 1932. Sinara Sandri (2007) afirma que o cartão possui uma dedicatória escrita de próprio punho por Calegari e endereçada em 1935 a Pedro Moacyr como um cartão de final de ano. Por se tratar de um, provavelmente se referia a data de recebimento da imagem de quem foi com ela presenteado.

aqui, identificada como “Negra com turbante preto e branco”, na qual uma senhora negra, confortavelmente sentada, é enquadrada em plano médio²⁴ e abre um largo sorriso para o fotógrafo.

Dentre estas “personalidades negras” estava o retrato de “Mãe Rita” (**Imagem 170**), assim identificada pelo acervo da Fototeca Sioma Breitman: “Mãe Rita, Africana Legítima, com ela veio o ritual do candomblé. Apresentações eram feitas no Campo da Redenção. Não está datada e exhibe um carimbo em alto relevo, identificando o autor, Cav. Calegari” (Sandri, 2007). Interessado nos costumes exóticos dos “africanos legítimos”, ou nas personalidades e suas práticas que já se entrelaçavam com o cotidiano da cidade, a deferência do fotógrafo mostrava as peculiaridades deste “olhar europeu” no reconhecimento de “personalidades negras” no início do século XX em Porto Alegre²⁵.

Encontramos este reconhecimento também nas crônicas de Aquiles Porto Alegre, que por volta da década de 1940 publica os relatos de uma memória afetual em seus percursos urbanos. É através de Aquiles Porto Alegre que conhecemos as negras minas e sua atmosfera pitoresca no Mercado Público; os “batuques”²⁶ ao ar livre no Campo do Bom Fim como uma prática constitutiva do cotidiano de Porto Alegre, que atraía muita gente da cidade para ver a “dança dos negros”; o Areal da Baronesa e o Campo da Várzea como locais onde se escondiam os negros fugidios; a capoeira como luta “domingueira”; a romaria das lavadeiras nos chafarizes públicos; o “mocotó” e a “cangica” devidamente incorporados às boas mesas da cidade (Porto Alegre apud Monteiro, 2006). Ao relatar a presença do negro no cotidiano da cidade, Aquiles Porto Alegre confere a este grupo e a suas formas sociais subalternas um estatuto de memória, ainda que desde um ponto de vista próprio de seu grupo e sua época²⁷.



Imagens 169, 170 e 171

24 Também denominado “plano americano”, é um tipo de enquadramento que apresenta o corpo do sujeito retratado aproximadamente da cabeça até os joelhos.

25 Dentre estas “personalidades” afro-religiosas estava a figura lendária do Príncipe Custódio, integrante de uma família real africana que se instalou em Porto Alegre no início do século XX (cuja data exata é motivo de controvérsia) fundando uma casa de culto na Cidade Baixa e transitando com familiaridade nas altas classes da elite porto-alegrense. Suas boas relações com o então presidente da província Júlio de Castilhos e o então governador do estado Borges de Medeiros eram notórias. Encontrei três retratos fotográficos do Príncipe Custódio em livros e trabalhos acadêmicos referidos a diferentes acervos, tais como o Memorial do Rio Grande do Sul, o Memorial do Mercado Público Central de Porto Alegre e o Acervo ClicRBS. Não sendo objetivo desta pesquisa a investigação de imagens destes acervos, não foi possível verificar a autoria das fotografias, bem como qual destas instituições detém os direitos de compra ou doação das imagens.

26 Para o cronista, o “batuque” era um elemento primitivo que na década de 1920 já estava prestes a desaparecer, na medida em que o africano se fundia nas outras raças rumando à civilização (Porto Alegre apud Monteiro, 2006: 191). Uma visão de seu tempo, condizente com o ideal de miscigenação das raças rumo a um branqueamento do corpo e da cultura nacional, ideologia predominante no Brasil em fins do século XIX. Ver SCHWARCZ, Lilia M. O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

27 É nesse sentido que as crônicas adquirem uma relevância fundamental no desvendamento de vozes, sujeitos e práticas até então silenciados no esforço de se compor uma história que explicava a cidade a partir de uma sucessão de momentos políticos-administrativos, ainda que a composição de tais crônicas não expressassem uma oposição à tradição historiográfica, e sim uma complementariedade (Monteiro, 2006).

Para a historiadora Sandra Pesavento (1995), nas crônicas ou nas fotografias, os negros que “ficaram na memória” foram aqueles frequentadores de espaços escusos, tolerados, ridicularizados, personagens extravagantes sob a alcunha de tipos populares, os “tipos exóticos, romantizados ou bissexto na sociedade porto-alegrense de então” (Pesavento, 1995: 87).

A senhora retratada na **Imagem 171**, de autor desconhecido e sem datação, é também identificada, com o nome de “Maria Ignácia da Conceição”. Observando o ambiente circundante, parece ter sido retratada nas ruas do centro de Porto Alegre, espaço que congregava os fotógrafos e estúdios fotográficos até meados do século XX. O centro era um espaço de frequentes encontros entre fotógrafos e fotografados, e de fato, é o lócus privilegiado da maior parte das imagens que retratam Porto Alegre e a presença do negro na cidade.

Ao observarmos diversas imagens do centro nas quais os habitantes negros não aparecem, vemos como os fotógrafos faziam de suas fotografias e de determinados territórios e personagens da cidade documentos que sugerem padrões distintos de deferência em relação aos encontros dos fotógrafos com os sujeitos no espaço urbano (Frehse, 2005). Por outro lado, o reconhecimento dos “tipos populares”, mostra que em alguns casos, as “personalidades negras”, como tais fotografias são identificadas na Fototeca, faziam parte dos sujeitos preferenciais a serem retratados.

É neste sentido que este olhar eurocêntrico, que coisifica o negro anônimo e comercializa sua imagem para o consumo do exótico, é investido de muitas matizes quando analisado do ponto de vista dos cenários locais nos quais se desenrolava a interação entre fotógrafo e fotografado. Embora tais imagens correspondessem a uma estética colonial de representação inspirada em larga medida nas fotografias da África realizadas por europeus e nas representações pictóricas das “pequenas Áfricas” brasileiras, elas também foram produzidas por sujeitos inseridos em contextos sociais específicos. Os fotógrafos que retratavam os personagens e a vida porto-alegrense não eram sujeitos genericamente europeus, mas imigrantes que vinham “fazer a América” nas terras tropicais. Entrelaçados nas tramas dos valores vigentes da época no cenário porto-alegrense, tais fotógrafos muitas vezes compartilhavam com os sujeitos retratados uma experiência urbana e um sentimento de pertença à cidade, ainda que estivessem diferenciadamente situados nos padrões de segregação urbana da época.

Ao longo do século XX, outro cenário se coloca na cidade: a expansão da técnica fotográfica no Brasil e a chegada de fotógrafos estrangeiros na cidade resultaram em um aumento dos estúdios fotográficos em Porto Alegre entre as décadas de 1920 e 1950. Este aumento podia ser observado no grande número de fotografias deste período oriundas de estúdios diversos na Fototeca Sioma Breitman, situados principalmente no centro e seus arredores. Um quadro da distribuição espacial dos fotógrafos da cidade nas décadas de 20 e 30, realizado pela historiadora Zita Possamai (2006), mostra que apenas um deles se localizava em um arrabalde mais distante do centro, o que segundo a autora, indicaria que a fotografia chegaria mais lentamente às classes populares (Possamai, 2006). Entretanto, neste período a estrutura urbana de Porto Alegre condensava-se na região do centro e arredores, reunindo ali um grande número de moradores pobres, entre afro-brasileiros e imigrantes europeus. Era justamente nas imediações da área central de Porto Alegre que residia a “gente de menor importância” (Pesavento, 1995), brancos e negros que não tinham posses para morar na parte alta da cidade. Ali se localizavam conhecidos territórios negros tais como a Colônia Africana, a Ilhota e o Areal da Baronesa.

Nesse sentido, é interessante o caso do acervo do Estúdio Barbeitos, adquirido pela prefeitura municipal na ocasião do bi-centenário da cidade e colocado sob a guarda da Fototeca Sioma Breitman. Assim como as imagens de outros estúdios da cidade, as fotografias disponíveis no acervo referem-se principalmente a retratos em estúdio de crianças e famílias brancas de Porto Alegre, não havendo nenhuma imagem que retrate famílias negras no estúdio. Entretanto, o artigo de Arilson dos Santos Gomes (2007) mostra que o estúdio Barbeitos²⁸ localizava-se no bairro Cidade Baixa, considerado um território negro em fins do século XIX e início do século XX. O estúdio realizava, por volta da década de 30, fotografias de uma população negra da cidade, onde tais sujeitos posavam “impecavelmente vestidos, com sapatos [...] os ternos estão alinhados, os colarinhos perfeitos; e as expressões faciais mostram orgulho” (Gomes, 2007:14). Nos anos 30, a fotografia já desfrutava de uma popularidade que a tornava mais acessível a camadas médias e baixas. À diferença dos estúdios fotográficos de Otto Schönwald, Irmãos Ferrari e Virgílio Calegari, cuja projeção era expressa nas premiações e participação de exposições e eventos relacionados à fotografia, o estúdio de Barbeitos permaneceu à margem dos grandes acontecimentos da área, caracterizando-se pela produção de retratos de uma vasta clientela de cidadãos anônimos (Dos Santos, 1997).

O exemplo do Estúdio Barbeitos torna mais nítida a adoção de certos critérios de seleção na compra das imagens que integrariam toda uma literatura sobre a história de Porto Alegre. Como já mencionado pelo historiador Charles Monteiro (2006), a compra inseria-se no contexto de produção de uma matriz explicativa da história da cidade, na década de 40 do século XX, um contexto marcado pela exclusão da presença do negro nos discursos historiográficos de Porto Alegre. Há um entrelaçamento de diversos fatores que inspiram a adoção de determinados critérios e que apontam para um itinerário dessas imagens e seu deslocamento para determinados acervos, institucionais ou particulares. É possível que os funcionários da prefeitura responsáveis pela compra tenham adotado critérios de seletividade do material de acordo com a matriz explicativa histórica; ou que tais fotografias não tenham sido oferecidas à compra para a prefeitura pelos fotógrafos do estúdio, e mesmo que tais fotógrafos não possuíssem uma cópia destas imagens de famílias negras.

O tema da família na representação fotográfica dos negros no período oitocentista é abordado por Sandra Kotsoukos (2010). Ao pesquisar as fotografias de escravos e negros forros nos estúdios fotográficos do século XIX, a autora se indaga se tais sujeitos possuíam álbuns fotográficos decorrentes de seus retratos em estúdio. Diante da ausência de álbuns de famílias negras nas instituições e bibliotecas pesquisadas pela autora, ela se indaga sobre os motivos pelos quais tais álbuns, supondo que existiram, não foram parar nas coleções particulares que seriam mais tarde adquiridas pelas instituições de guarda. Para Boris Kossoy (2007), os álbuns de família dos sujeitos comuns e anônimos seriam os “repositórios de uma memória anônima” que permanecem às margens do discurso historiográfico, e portanto, do lado de fora dos acervos que ilustram uma história oficial.

Este lugar conferido às fotografias de famílias negras e pobres contrasta a exaltação do culto à família nos retratos fotográficos dos sujeitos de elite²⁹. Os retratos das famílias brancas de elite eram,

28 O estúdio foi inaugurado por volta de 1890 na Rua Avahy, com o nome Atelier Barbeitos. Por volta de 1900 o estúdio se transferiu para a então Rua da Concórdia, atual José do Patrocínio. Nesta época, os irmãos que atuavam em sociedade se separaram e abriram estúdios independentes, ainda nas imediações do Centro, Cidade Baixa e Menino Deus.

29 A emergência da fotografia no século XIX é concomitante ao processo de consagração da instituição familiar, a qual passa a assumir o papel de instância reguladora dos comportamentos individuais. Paradoxalmente, Susan Sontag (1981) mostra uma relação entre a emergência dos retratos de família e o processo de desintegração das famílias nucleares. Segundo a autora, “a fotografia torna-se um ritual na vida familiar precisamente quando, nos países industrializados da

com frequência, integrados aos acervos públicos e institucionais de Porto Alegre como parte de uma memória coletiva da imigração. A ênfase destas fotografias não estava na captura dos laços afetivos que uniam os familiares. Mais do que isso, estas imagens primavam em mostrar as vestes, acessórios, cenários, e outros recursos simbólicos como forma de documentar a hierarquia social da família, inscrita em um arquétipo de classe representado pelas lentes do fotógrafo. Nesse sentido, o retrato familiar expressava em imagens a crescente participação da vida doméstica na instância pública, mas de uma vida privada “mostrável” cujo caráter público visava a legitimação e a demarcação de fronteiras sociais.

Autora de um dos trabalhos mais importantes no Brasil sobre retratos de família, Miriam Moreira Leite (1993) mostra como a fotografia expressava um imaginário dos imigrantes europeus de distintas camadas sociais que se fixavam em São Paulo. Para muitos deles, para quem a Europa era menos o “berço da civilização ocidental” e mais um conjunto de aldeias ameaçadas por perseguições, guerras, miséria e doenças, a fotografia da família em suas vestes domingueiras era capaz de demonstrar a prosperidade aos parentes que haviam permanecido no Velho Mundo.

Em Porto Alegre, embora o culto à fotografia de família se propagasse rapidamente em consonância à popularização da fotografia e à abertura de estúdios fotográficos “para todos os bolsos”, tais imagens não entravam nos circuitos de consagração, permanecendo sob a guarda dos acervos particulares destas famílias.

Curiosamente, é sob a ótica do amadorismo fotográfico que encontramos os poucos retratos dos laços afetivos e familiares de habitantes negros em Porto Alegre na Fototeca Sioma Breitman. Lunara, fotógrafo amador, documentava as habitações, as cenas idílicas dos arrabaldes, os laços de afetividade, as cenas cômicas do cotidiano, as quais eram primorosamente enquadradas em suas lentes. A obra de Lunara, codinome de Luiz Nascimento Ramos (1864-1937), permaneceu fora dos circuitos de consagração por quase um século³⁰. Ainda que este fotógrafo amador colecionasse prêmios internacionais e participasse do circuito artístico dos fotoclubes³¹, suas fotografias permaneceram por muito tempo guardadas junto a seus descendentes, não sendo objeto de um significativo interesse por parte das instituições públicas de guarda.

As fotografias de Lunara nos oferecem outro olhar sobre os negros e a cidade. É através deste fotógrafo amador, que a Porto Alegre do final do século XIX e início do XX se dá a ver em seus arrabaldes e na população composta por homens comuns, negros, mulheres e crianças. Lunara fazia seus retratos aos finais de semana, retratando paisagens então bucólicas e distantes do centro e atividades de lazer. As fotografias de Lunara retratam os negros libertos, por volta de 1900, em seus locais de moradia e trabalho, à diferença dos fotógrafos anteriormente citados, os quais retratavam os escravos libertos em estúdio, conformando na maior parte das vezes um olhar “coisificado” sobre o exótico (Kossov, 2002).

Europa e da América, a própria instituição da família começa a sofrer uma transformação radical. À medida que aquela unidade claustrofóbica, a família nuclear, pouco a pouco se constituía no interior de um grupo familiar mais amplo, a fotografia surgia para nos recordar e reafirmar simbolicamente que a coesão da vida familiar estava ameaçada e seu raio de ação vinha diminuindo.” (Sontag, 1981:09).

30 A obra de Lunara era até pouco tempo desconhecida. Uma parte significativa de sua obra de encontra-se sob a guarda da fotógrafa Eneida Serrano, que organizou o material e promoveu exposições fotográficas e a publicação “Lunara amador, 1900”, além de disponibilizar 76 imagens do fotógrafo para consulta digital na Fototeca Sioma Breitman.

31 Lunara participou do primeiro fotoclube de Porto Alegre, o “Sploro Photo Club”, e era grande amigo do pintor Pedro Weingärtner, uma das principais referências na arte do Rio Grande do Sul.

As particularidades das fotografias de Lunara podem ser melhor compreendidas se tomarmos o universo do fotoclubismo amador no qual ele estava inserido. A dissertação de Alexandre Ricardo dos Santos (1997) mostra como as representações fotográficas do lazer em Porto Alegre estavam associadas aos movimentos emergentes de fotografia amadora na virada do século XX. Se a invenção do “carte-de-visite” constituiu um primeiro passo na popularização da fotografia, o desenvolvimento de câmeras de pequeno porte gerou um grande entusiasmo entre os fotoamadores e amantes da fotografia³². *Carregue no botão, nós fazemos o resto* foi a máxima da Kodak no lançamento da Box Camera, em 1888, que liberou o fotoamador do trabalho incômodo dos químicos vaporosos no laboratório, deixando-o livre para usufruir de idílicos passeios fotográficos.

O advento das máquinas de pequeno porte e o surgimento de uma prática fotográfica leiga apontavam para o aparecimento de novas representações sociais no universo fotográfico, no retrato de ambientes, cenas e sujeitos diferentes daqueles programados entre as quatro paredes do estúdio do fotógrafo profissional (Dos Santos, 1997: 212). O autor identifica, na Porto Alegre da virada do século, dois tipos de amadorismo em plena ascensão. O primeiro produzia imagens com a temática da vida privada, enfocando os aspectos desta vida privada os quais eram “mostráveis” e confirmadores da legitimidade social dos que eram fotografados: um amadorismo leigo e pouco preocupado com a estética e a técnica fotográfica. O segundo tipo estaria nas imagens produzidas pelos clubes de fotoamadores, com a influência do movimento pictorialista europeu. Desde os primeiros anos do século XX já despontavam os dois primeiros fotoclubes porto-alegrenses formados predominantemente por homens da elite. Este movimento surgiu em contrapartida à vulgarização fotográfica do primeiro, e buscava uma relação entre a fotografia e a arte (Dos Santos, 1997: 214-215).

A fotografia amadora, de modo geral, privilegiava o registro visual dos espaços externos, tanto nos retratos de uma vida privada quanto nas excursões fotográficas promovidas pelos fotoclubes. Reproduzo abaixo alguns trechos de um texto escrito pelo colunista Chevalier, na seção Luz e Sombra do jornal Correio do Povo, dedicada ao universo do fotoamadorismo que então florescia na capital, o qual elucida bem o espírito de época que acolhia e estimulava a prática fotográfica:

32 O autor mostra que o fotoamadorismo não era uma novidade na virada do século: a exemplo da Calotype Society, fundada em Londres em 1847, outras sociedades de fotoamadores formadas por distintos homens da elite europeia se organizavam em torno de um interesse comum. Nesta época, os experimentos fotográficos giravam em torno de interesses científicos e artísticos (Dos Santos, 1997).

“Entre os exercícios ao ar livre, o da fotografia de amador é talvez um dos que mais beneficentemente influi para o desenvolvimento da saúde. As excursões fotográficas, tais como os fazem aqui, são de grande utilidade para o físico como para o moral.

Boas excursões se fazem primeiramente a bordo de um excelente vapor que dispõe de todas as acomodações para o caso. Entre os excursionistas reina sempre toda a alegria, existe entre eles confiança e franqueza. Gozam da mais completa liberdade. Segue o vapor para qualquer um dos nossos rios, como não há outros iguais em parte alguma, principalmente no que toca ao pitoresco das margens.

E são as cenas as mais variadas. Desperta-se a curiosidade dos amadores para tudo ver e notar. E notam, não em carteiras, mas em placas fotográficas, as mais lindas imagens das costas. Aqui é o rancho que se escora e que está prestes a cair; ali, um grupo de crianças alegres, correndo e saltando; mais além, uma casinha, cuja família, espalhada pelas portas e janelas, vê o que se passa fora, no rio.

Chega-se ao ponto terminal da excursão. Faz-se o desembarque com toda ordem. Espalham-se os amadores em todas as direções. Segue-se a busca das imagens. Surge a todo momento, uma surpresa.

[...]

De volta à cidade, os passeantes se acham a bordo satisfeitos e contentes, esquecidos das pequenas contrariedades a que todos mais ou menos somos sujeitos. Depois, no outro dia, durante uma semana, por um mês ainda, recria-se o espírito dos amadores na revelação das chapas, na impressão dos positivos que lhes mostram recordações das imagens impressionadas em toda a excursão.”³³

Chevalier. Seção Luz e Sombra, Correio do Povo, 29 de dezembro de 1899.

É interessante notar como o registro visual de cenas e personagens pitorescos dos arrabaldes da cidade representavam, para a atividade do fotoamadorismo, uma fuga do cotidiano e das atividades sedentárias que tais homens se ocupavam em sua vida urbana: as excursões fotográficas ofereciam uma possibilidade de regenerar o débil corpo do homem de elite. A fotografia amadora é um instrumento que torna o homem da cidade, que se vê enfraquecido seja pelo ócio, seja pelas mazelas de uma urbanidade emergente, mais saudável.

As cenas e os personagens não eram importantes “per se”, mas em sua “utilidade à higiene do corpo e do espírito” dos fotoamadores que participavam das excursões. As imagens retratadas evocavam o ideal de vida simples e de retorno à natureza e a busca pelo vigor físico através de um equilíbrio entre corpo e natureza. Por isso o fotoamadorismo privilegia as fotografias em ambientes externos e ditos naturais: pouco se vê nas fotografias de amadores na virada do século retratos da vida urbana, de seus personagens e suas práticas associadas.

Lunara, embora entrelaçado a esta trama de valores vigentes da época, se destacava entre seus colegas amadores. As muitas premiações de âmbito nacional e internacional, recebidas por ele, sugerem que os investimentos que ele fazia na fotografia ultrapassavam os cuidados com o seu próprio corpo. Para Alexandre Ricardo dos Santos (1997), o que torna a obra de Lunara peculiar, é justamente a procura de uma

realidade à margem daquela construída em estúdio. Os corpos retratados por Lunara não expressavam as representações culturais dominantes: o fotógrafo não registrava o universo do “eu” burguês, mas buscava o universo do “outro”, elegendo como protagonistas de suas imagens o homem comum, subalterno ou excluído. Através de um “álibi artístico”, as representações do homem comum eram feitas muito mais pelo viés do pitoresco do que da denúncia social, embora contemplassem temas sociais próprios de seu tempo (Dos Santos, 1997: 242-244).

Para este autor, se as fotografias de negros feitas por Calegari ou Irmãos Ferrari mostravam a expressão de uma corporeidade subalterna (**Imagem 167**) ou refletiam a expressão de um corpo risível para a sociedade branca (**Imagem 165**), as fotografias feitas por Lunara dissolvia os corpos no espaço, afastando-se dos padrões hegemônicos que focalizavam os corpos das classes subalternas em oposição a uma burguesia limpa e civilizada (Dos Santos, 1997:246). Esta estética peculiar de Lunara sugere um entrelaçamento entre realidade e ficção na construção das imagens, cujo cuidadoso enquadre de poses bem estruturadas apontam menos uma intervenção concreta no arranjo de cenas inexistentes e mais uma cumplicidade entre o fotógrafo e os sujeitos que se disponibilizavam ao retrato.

Ainda assim, esta cumplicidade e a busca pela representação do cômico em cenas singelas tais como a captada na fotografia “Sono Pesado” (**Imagem 172**), mostravam o imperativo dos estereótipos sociais que representavam o homem negro como sujeito ocioso e embriagado.

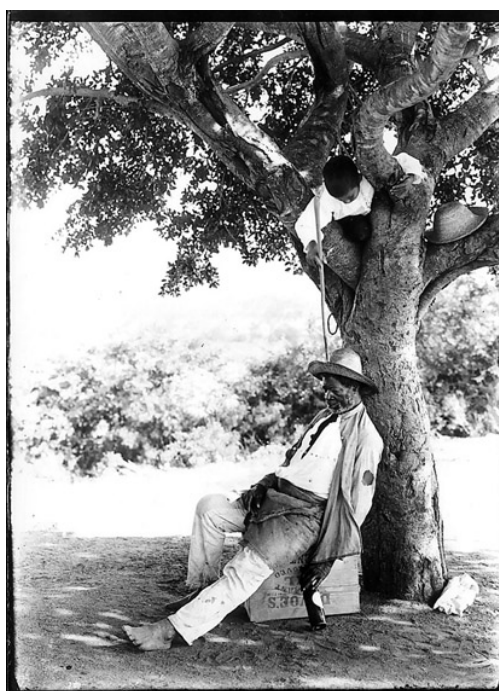


Imagem 172

A fotografia “Deixa disso, Nhô João” (**Imagem 173**) mostra um casal de negros idosos ao lado de sua casa, trocando um afetuoso aperto das mãos. Na imagem, o homem segura com as duas mãos a única mão que lhe é entregue pela senhora, que desvia seu olhar direcionando-o ao outro lado. O título atribuído à fotografia sugeriu leituras posteriores, como a do jornalista Pinto da Rocha em artigo publicado no jornal A Gazeta do Comércio, em 25 de março de 1903, ano em que a mesma fotografia fora apresentada entre as concorrentes do Primeiro Salão de Artes Plásticas, promovido pelo mesmo jornal (Dos Santos, 1997: 258). No texto, o jornalista elabora a seguinte interpretação:



Imagem 173



Imagens 174, 175 e 176

“Dois velhos octogenários, um prêto e uma prêta, trêmulos e enrugados, em cujo aspecto a energia terrível do tempo deixou os sulcos profundos da sua passagem como um arado funesto, sentados ao pé da cabana paupérrima junto ao mato, sentem passar as horas da existência na tranqüilidade de quem espera o minuto extremo para entrar na eternidade. Êle recordando a mocidade, evocando os tempos idos de sua juventude de Romeu de azeviche toma entre as suas a mão seca, mirrada, áspera, da velha companheira e afaga-a carinhosamente, como quem sente em meio a geleira extensa de um inverno rigoroso e polar, desabrochar o cactus vermelho e vivo de um desejo há muito esmorecido no diliquio final da última aventura. E a velha, olhar quase embaciado pela aproximação da hora extrema, sem ilusões, sem o brilho de uma aurora, ainda que rápida e fugace, abrindo num sorriso de ironia e boca desdentada como o precipício aberto em que tivesse morrido o último beijo despenhado das alturas da ilusão, volta-lhe o rosto, ruborizada, e, sem retirar a mão de múmia, pede ao velho Romeu vencido que... Deixe disso...”³⁴

Estas fotografias talvez sejam um dos poucos retratos dos laços de afetividade e enternecimento entre negros na virada do século XX. A fotografia “Deixa Disso, Nhô João” integra um conjunto de retratos feitos por Lunara, os quais mostram o casal em frente a sua casa, tomando chimarrão em poses alternadas, olhando a rosca de polvilho recém assada que seria vendida por um menino (Imagens 174 a 176).

Mas o discurso que acompanha a fotografia “Deixa Disso, Nhô João” constrange a imagem em uma interpretação que alude mais ao ethos do jornalista do que à cena documentada. A fotografia é aprisionada em um significado libidinoso, frustrante e desesperançoso. No texto, o passado do casal é retirado: só existe na fantasia debochada do jornalista. E o futuro, reside na espera da “extrema hora”, como mais nada restasse ao velho casal do que o desaparecimento. A fantasia do autor do texto é expressa: não há sorrisos que permitam ver a falta de dentes, nem mesmo ironia ou faces ruborizadas na fotografia.

A estratégia interpretativa do jornalista deixa claro que não há uma busca em se compreender o Outro da fotografia: o Outro apenas oferece um suporte para a expressão de um eu amarrado à trama de valores morais neste segmento intelectual. Nesse sentido que o texto denuncia o imaginário que a elite, intelectual ou não, construía em torno das imagens dos negros. Não se pode saber qual foi a opinião de Lunara ao referido texto, mais importante é o fato de que suas fotografias circulavam em contextos interpretativos os mais diversos. Associado ao texto, a fotografia integra esse “corpo risível” da sociedade porto-alegrense, oferecendo uma possibilidade de enquadrar a alteridade e o mal estar que a condição de marginalidade social dos tipos populares causava às camadas dirigentes no pós-abolição da escravidão, como bem notou Alexandre Ricardo dos Santos (1997).

As preocupações com “o que fazer com os pobres da cidade” que assolaram as classes dirigentes nas décadas de 1890 a 1920 (Kersting, 1998: 71) demandavam, além de reformas sociais e urbanísticas, uma acomodação de sentidos. Os textos jornalísticos, as crônicas, a escrita historiográfica e os retratos fotográficos proporcionavam um enquadre psicossocial para lidar com uma população marginalizada na cidade, contribuindo para a construção de uma representação do negro no imaginário social ao longo do período pós-abolicionista, que apontava o negro livre como o principal sujeito a se temer dentre os indivíduos que compunham as “classes perigosas” em Porto Alegre³⁵.

6.4 OUTROS TEMPOS, OUTRAS IMAGENS: O TRABALHO, A PERIFERIA E O CARNAVAL

Ao final do século XIX, o ideário da modernidade vai se tornando motivo de entusiasmo na elite porto-alegrense. O sonho de uma modernidade inspirada nas grandes cidades europeias e orquestrada pela implantação de uma ordem burguesa era expresso em imagens, discursos e práticas que buscavam alçar Porto Alegre rumo a um futuro promissor.

A fotografia teve um papel fundamental na construção de um ideário moderno na cidade nas décadas de 20 a 50 do século XX, com a produção de álbuns comemorativos e fotorreportagens que destacavam os grandes feitos arquitetônicos os quais remodelavam a cidade, deixando para trás seus traços coloniais (Monteiro, 2007; Possamai, 2006). A fase operosa das primeiras décadas do século XX, que oferecia aos habitantes o “espetáculo do trabalho” em todas as ruas (Pesavento,

35 Como mostra o historiador Eduardo Kersting (1998), o conceito de “classes perigosas” é de difícil delimitação devido à abrangência e diversidade do que seriam os “pobres” da cidade. O conceito decorre de uma identificação da pobreza com a ociosidade e o vício, e em consequência disso, com o crime. No Brasil escravocrata, o medo da elite em relação à massa de escravos era atenuado pela competência da responsabilidade paternal do senhor de escravos. Mas com o processo abolicionista e a transição do trabalho escravo para o trabalho livre, tal medo aumenta substancialmente, sendo necessárias outras formas de controle, como os discursos na esfera pública os quais passaram a sustentar e demandar uma atuação policial de vigília e controle a esta população. A dissertação de Paulo Roberto Staudt Moreira (1993) mostra, através de documentos de ocorrências policiais no período de 1868 a 1888 o freqüente convívio entre negros livres, cativos e brancos pobres. Os espaços destinados a tais encontros configuravam os “cenários sociais de uma criminalidade popular”: os bares, a Casa de Correção, o cais do porto e as casas de prostitutas eram os espaços de desordem que demandavam maior vigilância aos homens “vadios”, “vagabundos” e às “mulheres de má nota”.

1996: 39) foi largamente documentada por fotógrafos que realizavam trabalhos comissionados para a administração municipal, como Virgílio Calegari. O trabalho na rua ficava principalmente a cargo dos escravos libertos, como abertura de vias e colocação de estátuas, ou em trabalhos “menores”, como os carregadores de produtos nas docas do Mercado Público e os acendedores dos lampiões a querosene, responsáveis pela iluminação dos bairros situados fora da área central.

A despeito da construção de um imaginário social no qual o homem negro figura como sujeito ocioso, entregue aos vícios e propenso à criminalidade, é na imagem do trabalhador urbano que reencontramos a imagem do negro nos acervos institucionais e públicos, nas imagens datadas do início do século XX. Se por um lado estes trabalhadores eram personagens secundários e pouco relevantes nas fotografias que documentavam a modernização da cidade, por outro, sua mão-de-obra era um dos principais pilares do projeto de modernidade urbana no qual Porto Alegre se inseria.



Imagens 177, 178 e 179

O início do século XX caracterizou-se por um aumento significativo da população em Porto Alegre, atraindo, além de imigrantes, negros libertos à procura de trabalho na capital que apresentava um rápido desenvolvimento comercial, portuário e industrial. A abolição da escravatura não alterou significativamente a dinâmica do trabalho da população negra, permanecendo o negro liberto nos trabalhos subalternos ligados à estiva, à construção civil e ao comércio ambulante (Stumvoll e Menezes, 2007). O livro “Memória Visual de Porto Alegre” mostra, na categoria “cidade e trabalho”, que o negro aparece nas fotografias principalmente como trabalhador da rua, enquanto o trabalho mais especializado dos armazéns, indústrias e meios de comunicação é protagonizado por operários e funcionários brancos. As fotografias que documentavam a modernização urbana eram feitas por fotógrafos comissionados pela prefeitura municipal, no caso da Fototeca Sioma Breitman, e por fotógrafos de assessoria de imprensa do Estado, no caso do Musecom, enfocando o trabalho nas indústrias, obras públicas, abertura de ruas e construção de escolas e centros habitacionais, e bairros da periferia.

O sonho da modernidade, entretanto, tinha que enfrentar a concretude do cenário social da época: o aumento súbito da população e o surgimento das mazelas próprias do fenômeno urbano, a abolição da escravidão e a emergência de uma massa de homens e mulheres negros e livres compartilhando o espaço das ruas junto aos mais nobres habitantes da cidade.

Nesta época que compreende o final do séc. XIX até meados do século XX, a exemplo do estudo da antropóloga Teresa Pires do Rio Caldeira (2000) sobre os padrões de segregação espacial em São Paulo, a distribuição espacial de pobres e ricos em Porto Alegre também obedecia ao modelo de uma “cidade concentrada”, na qual diferentes grupos sociais se comprimiam em uma área urbana pequena e se encontram segregados pelos tipos de moradia (Caldeira, 2000: 211). Neste modelo

concentrado, coexistiam áreas diferenciadas dentro do núcleo urbano original de Porto Alegre, produzindo “verdadeiras periferias dentro no centro” em uma cidade de diferenças avizinhas onde “o beco infecto vai desembocar direto na rua principal do comércio” (Kersting, 1998:52).

O processo de periferização tem início justamente na construção deste projeto de modernidade que só se efetiva com a exclusão dos pobres em geral, e mais especificamente da população negra, do espaço urbano central. Os pobres da cidade, que até então inspiravam retratos pitorescos, passam a ser vistos como um problema para a cidade. Através de uma política de elevação dos impostos sobre as habitações que recebiam maior infra-estrutura urbana e a aplicação de multas sobre as moradias que não se enquadravam dentro dos regulamentos de higiene e disciplina, teve início um processo de elitização do solo da área central, decorrente do esperado abandono do centro da cidade pela população pobre.

As imagens de bairros mais distantes do centro da cidade, os quais em meados do século XX já passavam do estatuto de “arraiais” e “arrabaldes” para o de “bairros” e “periferias”, documentam o processo de periferização através do qual a ocupação do solo de Porto Alegre era redesenhada por uma hierarquia sócio-espacial bem delimitada (**Imagem 180**). Nesse sentido que as fotografias publicadas do acervo do Musecom tornam evidente o entrelaçamento das categorias de raça e classe social na representação dos habitantes negros em Porto Alegre em meados do século XX.



Imagens 180, 181 e 182

As décadas de 40 e 50 refletem o aumento da incorporação da fotografia no processo de trabalho dos órgãos municipais e estaduais, como forma de registrar as ações do poder público e também como uma documentação técnica que orientava as ações referentes ao planejamento urbano. Os habitantes negros eram fotograficamente documentados enquanto população “carente”, e nesse sentido atraíam o olhar dos fotógrafos do Estado com o objetivo institucional de mostrar as ações do governo junto a estas populações. É nas fotografias que documentam o trabalho de profissionais liberais, como médicos e outros profissionais ligados à saúde e à assistência social, que a imagem do negro aparece como grupo social assistido nos abrigos e postos de saúde (**Imagens 181 e 182**).

O historiador Charles Monteiro (2007) aponta que na década de 50, se as capitais brasileiras cresciam na expansão vertical de seus centros urbanos com obras arquitetônicas de inspiração modernista, também passavam a abrigar um contingente populacional que abandonava as más condições da vida no campo buscando na cidade opções de trabalho na construção civil, nas fábricas, no pequeno comércio, no transporte, nos serviços domésticos, na limpeza urbana, etc. Esse novo segmento populacional composto por brancos e negros de baixa renda passou a residir nas periferias da cidade. Os discursos fotográficos sobre o crescimento das periferias urbanas transitam entre a documentação das ações do poder público junto às populações ali residentes, no âmbito das assessorias de imprensa, e as imagens produzidas por fotorreportagens na década de 50, nas quais as imagens das casas e os bairros populares eram evocados para mostrar padrões de habitação e estilos de vida não condizentes com o ideal da modernidade urbana³⁶ (**Imagens 183 a 185**).

É nessa perspectiva que as transformações urbanas são apresentadas no livro organizado pelo Musecom através de fotografias que mostram o duplo viés de um processo de crescimento urbano que envolve modernização e periferização. As paisagens urbanas de uma outrora cidade colonial que passa a erguer grandes prédios e monumentos, são quase isentas de seus habitantes e da desordem habitual dos centros urbanos.

Em ambos os acervos pesquisados, encontramos entre as décadas de 1950 e 1970, fotografias de crianças pobres, predominantemente negras, em uma condição de marginalidade social. Ao focar crianças, as fotografias sugerem a associação entre raça, classe e criminalidade, expressando os clichês de um discurso determinista capaz de identificar o criminoso desde a mais tenra infância.



Imagens 183, 184 e 185

36 Ao analisar as revistas ilustradas nesse período, Monteiro (2007) observa que tais revistas produziam fotorreportagens engajadas no projeto político de modernização social, enquadrando a cidade em fotografias aéreas como forma de tornar visível o crescimento e a expansão urbanos.



Imagens 186, 187 e 188

Na história da fotografia, a produção dos primeiros retratos utilizados para fins policiais teve início logo após a invenção do daguerreótipo, por volta de 1844 em Bruxelas. Tais retratos, como mostra Annateresa Fabris (2004), em nada diferiam do retrato burguês: as fotografias eram inclusive colocadas em molduras ornamentais ovaladas, embora adornassem as paredes da delegacia ao invés de uma pomposa sala de estar. Não demorou muito tempo para se criar uma codificação própria do retrato policial, como a adoção de um retrato frontal e outro de perfil. Por volta de 1870, a fotografia antropométrica³⁷ se tornava fundamental para o levantamento preciso das características físicas do sujeito criminoso sob a ótica de uma “antropologia criminal” preconizada por Cesare Lombroso no argumento da criminalidade como fenômeno físico e hereditário. A fotografia parece ter sido desde sua invenção utilizada em prol do desvendamento de identidades identificadas com a criminalidade.

Nas fotografias publicadas do acervo Musecom, imagens do Arquivo do Palácio Piratini mostram as atividades dos abrigos de menores que acolhiam jovens e crianças em uma dita condição de vulnerabilidade social (**Imagens 186 a 188**). A **Imagem 186** mostra meninos enfileirados e cabisbaixos, com as roupas rasgadas e a identidade protegida, aludindo não apenas seu caráter de vulnerabilidade/periculosidade, mas principalmente de submissão à autoridade governamental que os acolhia e disciplinava.

³⁷ Sistema de identificação proposto por Alphonse Bertillon o qual consta de um duplo retrato fotográfico, do registro das medidas antropométricas e de uma descrição rigorosa do indivíduo. Com o objetivo de possibilitar a criação de um “tipo”, além de o suspeito e/ou infrator ser retratado de frente e de perfil, eliminava-se qualquer fator circunstancial no momento da tomada, equalizando as condições de iluminação do estúdio fotográfico, a distância focal e a distância entre o operador e o modelo “forçado”. Tais constrangimentos, além de garantir um padrão de precisão antropométrico, “expurgava do retrato policial todo e qualquer resquício do retrato burguês” (Fabris, 2004:46).

Já a Fototeca Sioma Breitman abriga uma curiosa coleção da Polícia Civil do Rio Grande do Sul. Nestas imagens, provavelmente feitas por um fotógrafo funcionário da instituição, vemos uma espécie de investigação visual, com o testemunho da imagem fotografada, do perfil da criminalidade elegendo meninos negros e mal vestidos na rua. Duas destas fotografias (**Imagens 189 e 190**) retratam o carnaval em um clube da cidade, não identificado, no ano de 1961. Em uma das fotos, o salão repleto de foliões predominantemente brancos. Do lado de fora, três meninos negros e de pés descalços observam e são observados com suspeição pela lente do fotógrafo e por homens na rua.

Com datação estimada entre as décadas de 1950 a 1970 as fotografias desta coleção também documentam o Novo Lar de Menores e outros programas sociais do governo, nos quais a presença de meninos negros é expressiva.

Nas fotografias disponíveis nos acervos pesquisados, datadas de meados do século XX, o criminoso em potencial não é fotografado no estúdio, mas nas ruas, seu suposto campo de atuação. Trata-se de documentar um segmento da população identificado como infrator ou suspeito no contexto dos confrontos de classe ou nos espaços de acolhimento e subordinação. Em se tratando de menores de idade, fotografar pelas costas ou inserir uma tarja preta nos olhos do sujeito é uma forma de denunciar seu estatuto de periculosidade, ainda que sob um manto travestido de proteção à identidade do jovem ou da criança.



Imagens 189 e 190

Por fim, ainda no acervo da Fototeca Sioma Breitman, veremos uma outra forma de retratar o carnaval alguns anos mais tarde, através do olhar de outro fotógrafo. Se nas imagens captadas pela lente da Polícia Civil o negro figurava como uma ameaça a um carnaval de brancos, as imagens que integram o acervo doado pelo Conselho Municipal de Turismo de Porto Alegre mostram o negro como protagonista do carnaval de rua da cidade, em 1967. Aqui, não apenas o contexto institucional é outro, como também o fotógrafo: Ireno Jardim é negro e um dos mais antigos fotojornalistas ainda atuante na cidade, na época, fotógrafo profissional da assessoria de comunicação da prefeitura municipal.

Nestas imagens, os negros desfilam no centro da rua, fantasiados, compartilhando com foliões e espectadores brancos o espetáculo do carnaval de rua (**Imagens 191 a 193**). O negro é aqui, personagem principal que caracteriza o “carnaval oficial” de Porto Alegre. Certamente a produção

dessas imagens dialoga com um cenário nacional em que a cultura afro-brasileira passa a ser evocada na conformação de uma cultura nacional, na qual o carnaval, o futebol e o samba passam a integrar um discurso unívoco do nacional (Ortiz, 2006).

Se neste discurso que invade as representações nacionais sobre os afro-brasileiros o carnaval, o futebol e o samba estão associados ao lazer, inicialmente de uma camada subalterna e progressivamente das camadas médias e altas da sociedade, o lazer cotidiano das periferias urbanas não era foco de atenção dos fotógrafos. No livro publicado pelo Musecom, segundo o comentário das próprias autoras, a temática “lazer e sociabilidade” mostra fotografias de atividades como o carnaval, os bailes, as regatas, as procissões, os piqueniques, os passeios e as tradições gaúchas através de uma população branca e pertencente às camadas médias e altas da cidade. A ausência de fotografias que vinculassem a população negra aos espaços e práticas de lazer torna invisível, no âmbito de uma memória visual de Porto Alegre, o lazer e as formas de sociabilidade das camadas baixas, nos blocos carnavalescos, quermesses, festas juninas, nas ruas e armazéns situados nas ditas “vilas irregulares” (Stumvoll e Menezes, 2007).

É possível observar, a partir das imagens presentes nestes acervos, que a representação do negro nas fotografias da cidade circunscreve-se em contextos que permeiam o discurso histórico em voga, o enquadre próprio de interesses institucionais, o lugar que estes habitantes ocupavam nas interações de classes em Porto Alegre e suas condições de trabalho e moradia, mas também o olhar dos fotógrafos que situam tais sujeitos em enquadres e deferências distintas. São imagens inscritas em discursos específicos as quais contribuem para a configuração de uma memória social urbana, mas também seguem disponíveis a uma variedade de interpretações sobre as “formas de ver” e representar a presença negra na cidade. Talvez por este motivo, embora as imagens que representam o negro nestes acervos legitimados como fontes de pesquisa histórica guardem uma abertura de sentido a múltiplas interpretações, elas mostram uma população constrangida na representação parcial de seus itinerários e trajetos urbanos, representada principalmente nos termos de uma falta ou não adequação dos padrões de uma urbanidade emergente.



Imagens 191, 192 e 193

6.5 UMA “HISTÓRIA FOTOGRÁFICA” DA POPULAÇÃO NEGRA EM PORTO ALEGRE

Dar visibilidade às imagens das sociedades negras, dos grupos carnavalescos, dos bailes, das partidas de futebol da liga da canela preta, dos grupos musicais, enfim, das diversas formas de lazer e sociabilidade de moradores negros, as quais pouco figuram nos acervos institucionais, foi o principal objetivo da fotógrafa e historiadora Irene Santos com a publicação do livro “Negro em Preto e Branco: História Fotográfica da População Negra de Porto Alegre”.

Através de um contato telefônico, agendei com Irene uma entrevista em seu estúdio localizado em uma pequena casa na Avenida Vasco da Gama, no bairro Rio Branco. Em uma manhã de dezembro de 2009, Irene compartilhou comigo algumas de suas memórias de infância, juventude, e da trajetória profissional que a levou a organizar uma publicação reunindo as fotografias de acervos particulares de famílias negras de Porto Alegre. Foi principalmente em torno do livro que se desenrolou nossa conversa.

Após concluir a graduação em História durante o período da ditadura militar, Irene trabalhou por 11 anos no Banrisul, em diferentes setores. O setor de artes gráficas, onde fazia fotolitos, foi sua grande escola. Irene começou a fotografar, e pouco a pouco, iniciou suas exposições individuais. Desde o início de sua trajetória como fotógrafa, os retratos foram objeto de seu maior interesse. No mesmo ano em que decidiu sair do trabalho no banco, Irene ganhou um prêmio por uma fotografia, um marco que, segundo ela, indicava que estaria no caminho certo, mesmo abandonando a estabilidade financeira do trabalho anterior. Pouco a pouco, Irene entrou no circuito de música e artes dramáticas, fotografando para espetáculos, fazendo divulgações. Participando de uma rede no circuito artístico porto-alegrense, Irene montava exposições individuais com retratos de atrizes, atores e músicos. *Retratos, sempre retratos*. Mais identificada com músicos e artistas, Irene não era reconhecida como uma fotógrafa que retratava moradores negros ou expressões culturais afro-brasileiras. Este reconhecimento só aconteceu depois da publicação do livro, no ano de 2005.

Durante a entrevista, Irene explicou as motivações em realizar a pesquisa e o livro remontando seu contato com uma fotografia de sua mãe e sua avó, que haviam sido retratadas em um estúdio (**Imagem 194**). A experiência de suas gerações antecessoras e as indagações que envolviam o interesse de Irene por aquela fotografia, assumiam um relevo fundamental na iniciativa da fotógrafa, como ela relata a seguir.



Imagem 194

Por que que eu tive a idéia de fazer esse trabalho? Porque eu tinha uma foto da minha vó com a minha mãe, que é essa foto que tá aqui no fim. Eu acho muito boa essa foto. Acho muito bonita essa foto. E a minha vó, ela sempre foi pobrezinha, a minha vó era, fornecia viandas. Viandas era a comida, né, na latinha. Então era uma pessoa assim, claro, ela não era miserável, mas era de classe média baixa. Mas na hora de fazer a foto, ela se arrumava, colocava o chapeuzinho dela, o vestidinho dela de seda comprido até os pés, o colar não sei o que, as coisas antigamente tudo era o que era, né. Se a pessoa usava uma roupa assim, era seda, se a outra usava não sei o que, era renda, não é que nem agora que é plástico, é tudo falso, né, no momento em que a pessoa chegava a botar um colar, era de ouro, então eram outros tempos, né. O que era, era, então eles conseguiam ter certas coisas. E aí eu fiquei pensando, puxa, mas a mulher era cozinheira, se fosse agora, primeiro que ela não iria, provavelmente tirar retrato num retratista, que era uma coisa cara na época, né, e as pessoas não se arrumam mais.

[...]

E a mãe tinha ido fazer, primeira comunhão, eu acho que era, aliás, a minha mãe contava a história da foto assim: isso aqui era roupa de primeira comunhão, e minha vó tinha feito uma promessa para uma amiga dela, imagina, só que a minha mãe nunca perdoou a mãe dela, me fez pagar esse mico, mas a promessa nem era pra ela, era pra outra, então elas foram na festa dos Navegantes, a mãe fantasiadinha assim, com a roupa da comunhão. Aí elas tavam indo ou voltando, eu não sei, se foi no dia seguinte ou no dia anterior, eu sei que tinha a ver com a festa de Navegantes, que elas foram pro estúdio e fizeram a foto. Mas eu acho que antigamente era assim, eu acho que elas iam no dia mesmo. Porque tem muita gente aqui [no livro], que tava arrumada pro Carnaval. Então ela ia pro baile, mas antes ela passava no fotógrafo para fotografar. [mostra exemplos no livro]. Então são coisas assim que me fizeram ter essa idéia de fazer esse trabalho assim. E como era pra ser a história dos negros contada pelos negros, então todas as pessoas que estão aqui contribuindo com textos são negras. A idéia é essa. É que as pessoas contem sua própria história.

As histórias que sua mãe contava, de sua avó cozinheira, das roupas e procissões, se transformavam em indagações na cabeça da jovem Irene: como minha avó cozinheira fez um retrato em estúdio? Quais os caminhos que a levaram lá? Na fotografia que Irene guardava com apreço, mãe e filha traziam uma rigidez incômoda e olhares assustados, próprios dos retratos do início do século XX. Trajadas com decoro, ambas estavam impecavelmente vestidas. A fotografia mencionada despertou em Irene o desejo de ir em busca de outras imagens, de escavar álbuns e caixas de sapato em busca de fotografias de famílias negras em Porto Alegre. Na última página do livro, lá estava ela, a fotografia de sua mãe e sua avó, em página inteira.

Sua fala como uma mulher negra, historiadora e fotógrafa, enfatizava a preocupação com a ausência de fotografias da população negra de Porto Alegre nos acervos públicos e institucionais. Para Irene, não existiam fotos de negros em lugar nenhum, com exceção das imagens nas quais o negro aparecia em meio aos trabalhadores, como vimos nas fotografias que buscavam mostrar o desenvolvimento urbano da cidade.

Embora Irene enfatizasse não ter construído sua trajetória profissional como uma fotógrafa preferencial dos moradores negros de Porto Alegre ou mesmo dedicada à documentação das expressões afro-brasileiras, ela trazia uma preocupação com o tipo de imagem que enfocava *os negros de Porto Alegre*. Ao selecionar as fotografias as quais integrariam o livro, Irene deixou de lado aquelas que poderiam reforçar uma associação do negro às imagens da escravidão, privilegiando as imagens que contavam histórias de moradores negros que passavam a ocupar espaços até então reservados apenas à população branca, conforme relatou:

Então eu acho legal esse negócio, né, quando tu começa a mostrar que existe, é uma maneira de contar a história das pessoas, né. [...] . Isso aqui, eu me lembro dessa senhora aqui, a Olívia que foi a rainha, comerciária do ano [Imagem 198]. Existia, isso era uma coisa aqui em Porto Alegre, que eu era guria né. A comerciária do ano era um título assim que nem Miss Brasil há uns anos atrás, dentro da cidade, né...e isso aqui foi uma coisa quando essa mulher ganhou, nunca tinha uma negra...primeiro que elas nunca podiam trabalhar nas lojas, não eram aceitas. E depois ainda, ser eleita a mais bela comerciária. Aquilo na cidade foi: oohhhhhh! Sabe? Então quando tu começa a trazer essas coisas, começa a contar uma história, né? De uma população. E por isso, é por isso que eu te digo: essas fotos foram escolhidas a dedo, porque tem muita porcaria.

De fato, o objetivo de Irene era principalmente dar visibilidade a uma história do negro em Porto Alegre, mostrar que o negro *existia* na cidade, andava pelas ruas, tocava em bares, se organizava em clubes e sociedades, conquistava diplomas de cursos superiores. Esta existência, no entanto, era mediada pelo olhar de uma fotógrafa preocupada em mostrar o negro *bem na foto*: de centenas de fotografias, ela selecionou pouco mais de duzentas, as quais figuram na publicação.



Imagens 195, 196 e 197

E as pessoas não se tocam da força que tem a fotografia, opinativa, vamos dizer assim. Então, é assim, tu pega um cara e se tu quiser tu destrói a pessoa numa fotografia. E ainda publicavam em rede nacional, agora a internet é a mesma coisa. [...]. As pessoas normalmente não se tocam disso e esse livro foi uma preocupação. Eu encontrei muita coisa assim, de pessoas, que não se tocavam. Por exemplo, um senhor que me deu fotografia, uma época foi...sei lá, ordenança, se chamava ordenança antigamente, é um tipo dum faz tudo do filho do Getúlio Vargas, Maneco Vargas. Então ele tem uma foto dele...um dia a filha do Maneco Vargas, a filha dele casou na Igreja das Dores, então ta ele subindo com a guria de braço dado assim, e esse homem, de guarda-chuva, assim [Irene imita o gesto da foto]. A foto reforça uma posição servil. Claro que se fosse eu...claro, ele tava fazendo o trabalho dele, mas ele guarda aquilo com o maior orgulho, aquela foto. E eu pensei assim: mas nunca que eu vou botar aquela foto no livro. Vai reforçar uma situação que...sabe assim, continua...ele na chuva, segurando o guarda-chuva pro outro, sabe. Tá, não importa se era o Maneco Vargas, podia ser até um filho, irmão dele, ou qualquer pessoa, mas a foto em si reforça uma situação de servidão. Né? Então pra quê que eu vou usar aquilo como grande coisa?



A seleção feita pela fotógrafa de mostrar aquilo que era realmente relevante para uma história do negro em Porto Alegre mostra um processo de visibilização atrelado a um contexto político que acaba por gerenciar, em pequena escala, uma politização das lembranças norteadas pela preocupação em superar o forte estigma do negro marginal e excluído, tal como é apresentado em muitas das imagens disponíveis em acervos institucionais. Estas preocupações podem estar relacionadas àquilo que a socióloga Myrian Sepulveda Santos (2008) entende como uma superexposição das feridas sofridas pela população afro-descendente brasileira durante a escravidão. Algumas imagens pictóricas são repetidamente utilizadas nas narrativas históricas oficiais através das quais o brasileiro conhece o período escravocrata: imagens de violência, tortura e todos os tipos de sofrimento vividos pelos escravos (Sepulveda Santos, 2008).

Ainda que Irene enfatizasse o pequeno número de fotografias que podiam ser encontradas nos acervos públicos e institucionais, se referia a um excesso de imagens do período da escravidão. O que interessava a fotógrafa e representava uma lacuna nas fotografias da população negra de Porto Alegre era *a vida social das pessoas negras* na primeira metade do século XX. Nesse sentido, as imagens de uma vida urbana do negro porto-alegrense que participava do “footing” na Rua da Praia, que era retratado nos estúdios fotográficos, que se organizava em sociedades e compartilhava carnavais, representavam uma possibilidade de inserção do negro nas esferas mais prestigiadas da sociedade porto-alegrense.

Por outro lado, toda uma dimensão afetiva da memória que incluía essas imagens as quais não mereciam um estatuto de lembrança, permanecia calada diante da escuta seletiva que tem lugar no engajamento político da militância. Neste processo, muitas imagens foram excluídas, ficaram nas margens deste lugar de memória atribuído às fotografias de famílias negras.



Imagens 200 e 201

Embora tenha sido festejado como uma iniciativa ímpar e precursora em prol de uma visibilidade histórica da participação do negro na vida urbana porto-alegrense, o livro sofreu discretas críticas por parte de lideranças afro-religiosas, por não incluir imagens da religiosidade de matriz africana, privilegiando imagens que mostravam a adesão da população negra aos valores católicos. De fato, as poucas menções à religiosidade afro-gaúcha incluíam um texto sobre as “origens do batuque”, escrito por um antropólogo branco, com apenas duas fotografias: o famoso retrato de Mãe Rita e uma fotografia do Príncipe Custódio. Fazendo eco a um olhar idílico que procura as origens da religiosidade afro-brasileira em Porto Alegre, ambas as fotografias datavam do século XIX, o que simbolicamente excluía desta “história fotográfica” a persistência das expressões afro-religiosas na cidade durante todo o século XX.

A publicação das fotografias de diferentes acervos particulares coletados pela autora mostra toda uma estética que organiza esta representação de si, uma forma de se dar a ver, que está alinhada aos padrões mais gerais que mantêm o retrato como afirmação de identidade que comunica o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizado e legitimado pelos recursos simbólicos visíveis na fotografia.

Os retratos em estúdio apresentavam uma uniformidade nos modos de representação familiares, em que o cenário, a disposição dos corpos e os gestos obedeciam a uma padronização, dificultando uma distinção clara entre as camadas sociais, como destacou Miriam Moreira Leite (1993) em pesquisa sobre retratos de grupos familiares em São Paulo em fins do século XIX e início do século XX.

É sem dúvida mediante a estética do retrato que podemos observar a adesão que estes habitantes expressam aos conjuntos de imaginários institucionalizados, os quais operam no interior de uma cultura visual regida por “modas” ou estéticas específicas à ambiência psicossocial na qual se insere. Por isso é tão comum a adesão, no plano das representações fotográficas, a um conjunto de valores simbólicos próprios de um universo europeizado, que testemunhou o surgimento da fotografia imprimindo neste veículo de imagem uma estética própria do retrato tal como era elaborado pelos pintores da aristocracia europeia nos séculos anteriores ao surgimento da fotografia. Como apontam Boris Kossoy e Maria Luiza Carneiro (2002), o retrato segue uma convenção internacional ditada segundo padrões europeus de pose e vestuário a serem imitados. Tal convenção, muitas vezes expressava o lado reverso da fotografia colonial³⁸.

O conjunto de fotografias oriundas de acervos particulares reunidas por Irene Santos mostra todo um empenho no testemunho de uma ascensão social, a qual podia ser “objetivamente” documentada pela lente fotográfica mediante uma comprovação factual que mostrava, “a olhos vistos”, a aproximação e a afinidade que certos sujeitos possuíam, ou desejavam possuir, com os valores e um ethos próprio das famílias brancas e elitizadas, remontando, no plano das imagens fotográficas, uma espécie de efeito perverso do ambiente intelectual brasileiro que até meados de 1920 ainda tentava compreender e justificar a mistura de raças na sociedade brasileira sob a ótica do embranquecimento³⁹.

38 Milton Guran (2000), em pesquisa etnográfica sobre os “brasileiros do Benim”, observa que as famílias Agudás representam-se de forma mais europeia possível, evidenciando nos retratos distinções simbólicas como um colarinho alto, uma condecoração aparente ou a temporada de estudos na França. Entre os aborígenes australianos, Michael Aird (2003) mostra a diferença entre fotografias do final do século XIX, em que os aborígenes eram fotografados em estúdio em retratos que os tipificavam como selvagens, miseráveis ou uma raça em extinção, e algumas fotografias das primeiras décadas do século XX, em que uma elite aborígine se apresentava bem vestida e confiante compondo um retrato que assegurasse sua aceitação na sociedade europeia. No contexto afro-americano, um exemplo de um “contra-uso” político de uma estética fotográfica hegemônica foi a organização, pelo intelectual W.E.B. DuBois de álbuns fotográficos de figuras da elite afro-americana como modelos didáticos de “racial uplift”. Du Bois, que era um dos mais proeminentes intelectuais afro-americanos, usou as ferramentas da representação visual tanto para problematizar a propaganda racista como para dar visibilidade a um “Novo Negro” na virada do século (Smith, 2004).

39 Cf. Schwarcz (2008).

Como vemos, a perdurância de uma estética fotográfica do retrato atravessa tempos, mas também espaços geográficos e sociais. Para Annateresa Fabris (2004), as modalidades de representação do indivíduo estabelecidas no século XIX permeiam ainda hoje a concepção do retrato. Miriam Moreira Leite (1993) mostra que ainda que os retratos obedecessem a um modelo estabelecido pela nobreza na representação pictórica de si, conformando imagens técnicas tributárias a um conjunto de práticas distintivas de segmentos abastados da sociedade, os retratos persistem como uma prática cultural de representação de si nos mais variados segmentos de classe.

“As sessões de pose para o pintor continuaram, durante algum tempo, dada a necessidade de longa exposição para as primeiras fotografias, e de certa forma o cenário, a indumentária, as atitudes, a ordem dos retratos continuou a ser obedecida em retratos de família de origens geográficas diferentes e de condições econômicas díspares. Esse estereótipo, que com grande qualidade, é encontrado entre os ricos e poderosos, pendurado em paredes de mansões ou encerrados em pesados álbuns de madeira trabalhada com fechos dourados, encontra-se também em volta de espelhos de acampamentos, em gavetas ou caixas de sapato, amarrado com elástico, em caixas de costura, em casas de cômodos ou nos velhos sobrados da cidade” (Leite, 1993:131)

Em 2010, cerca de um ano após a realização da entrevista, Irene organizou a publicação de um segundo livro contendo fotografias oriundas de acervos fotográficos particulares e públicos e institucionais. Em “Colonos e Quilombolas. Memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre” há uma mudança significativa em relação ao primeiro livro: ao invés de uma “história fotográfica”, o livro se propõe a falar de uma “memória fotográfica”. É em um tom memorialista, na forma de pequenas histórias e crônicas que contam aspectos da vida de negros ilustres e desconhecidos, que o livro narra estas colônias africanas em Porto Alegre.

Neste livro, a religiosidade de matriz africana ganha um espaço um pouco maior sob a forma de memórias pessoais não assinadas, as quais narram, indiretamente, a trajetória de mães e pais de santo conhecidos como Mãe Apolinária e Joãozinho do Bará, lideranças míticas na história do Batuque porto-alegrense.

A expressão “colonos” fazia referência aos habitantes da colônia africana, mas também afirmava um ato de colonização destes homens e mulheres negros, os quais povoaram terras não habitadas e se dedicaram ao cultivo de terras. Como afirma Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2010), responsável pelo texto de apresentação do livro, tais habitantes “são colonos porque guardaram, aqueceram e lançaram em seus descendentes sementes de culturas africanas e de histórias dos antepassados trazidos à força da África”⁴⁰. Ao propor um novo sentido ao “colono” e à violência processo de colonização, Petronilha busca inserir o negro como protagonista do ato colonizador que conforma os territórios na cidade, associando tal ato aos gestos desbravador e cultivador da terra, gestos que constituem no Rio Grande do Sul um mito fundador dos “colonos” descendentes de alemães, italianos, poloneses, portugueses, os quais desbravam e plantam suas sementes nas férteis terras tropicais fazendo germinar a civilização⁴¹. Por outro lado, o livro explora as relações entre brancos descendentes de europeus e

40 In: Santos et al, 2010:15

41 Para o historiador Eduardo Kersting (1998) a criação e a persistência do termo Colônia Africana no contexto de uma experiência histórica da sociedade gaúcha que liga a idéia de colônia (e de colono) às etnias alemãs e italianas pode estar associada a uma alcunha irônica que atestava a improbabilidade da existência de uma colônia formada por “africanos”. O modelo estereotipado do “colono” europeu, loiro e de pele clara, ligado ao trabalho, progresso e prosperidade contrastava

negros descendentes de africanos os quais compartilhavam um estatuto de pobreza material nas terras baixas que caracterizavam a vida urbana nas colônias africanas.

Ao trazer memórias de antigos moradores destes locais, o livro contesta os discursos, especialmente os jornalísticos, que associavam as regiões predominantemente habitadas por negros, como a Ilhota, o Areal da Baronesa e a Colônia Africana à insalubridade, à desordem, ao ócio e à criminalidade. Um desses antigos moradores descreve a Colônia Africana como um lugar de alegria e amizade: “nada de bandidagem nem de malandragem, a Colônia Africana era um território de gente trabalhadora, honesta, correta e que estudava”⁴². Memórias narradas como esta, contrastam com as imagens “tenebrosas” que constituíram o cerne das representações do local que dominaram o imaginário porto-alegrense na virada do século XX.

A dissertação de Eduardo Kersting (1998) mostra como a Colônia Africana se tornou célebre como “corte do crime, tenebroso inferno e antro de vagabundos e desordeiros”. O conjunto dessas representações contribuiu para seu embranquecimento, na direção de um novo povoamento e batismo: por volta de 1912, a região teria sua designação alterada para “bairro Rio Branco”, iniciando um processo de “melhoramentos urbanos” próprios de uma “modernidade excludente” a qual viria a expulsar muitos dos moradores negros e pobres do local (Kersting, 1998).

A preocupação do livro parecia não ser mais a de mostrar que o negro *existia* em Porto Alegre, mas de mostrar como essa existência se entrelaçava com a presença dos imigrantes brancos, com a conformação dos territórios urbanos e com os acontecimentos que marcaram a história da cidade, sob a ótica das memórias de alguns moradores, brancos e negros, destas colônias.

radicalmente com aquele grupo de negros despejados em uma zona insalubre, tachados de criminosos, vagabundos e desordeiros (Kersting, 1998:146-148).

42 In: Santos et al, 2010:76

Capítulo 7

A FOTOGRAFIA, OS AFETOS E SUAS MORADAS

Bah, a gente o que tem de foto, né... bah! É álbuns de foto, bah, a gente como tem foto! Tem em álbum, tem solta, tem em mural, tem em cd...

Eva, moradora da Vila Jardim

Dispostas em cronologias a serem narradas nos álbuns, emolduradas em quadros, porta-retratos ou na versão moderna dos murais, escondidas em pequenos envelopes no interior de livros pouco manuseados ou em caixas dentro de armários, as fotografias acumulam experiências, sentimentos e afetos sempre renovados no gesto que, com muita ou pouca frequência, se dedica a “escavar” estas imagens. No olhar que pausa em direção à imagem na parede em meio aos afazeres da casa, no abrir das caixas em busca de um papel – e uma lembrança - qualquer, no folhear dos álbuns diante de novos e velhos amigos para quem se pode narrar nossas vidas, as fotografias nos convidam a uma “apropriação afetiva do tempo”¹.

Este capítulo apresenta a guarda das fotografias de alguns interlocutores desta pesquisa, refletindo sobre o trabalho da memória empreendido por tais sujeitos no acondicionamento de suas imagens fotografadas. Discuto também, a persistência de um estigma na auto-imagem de mulheres negras e as diferenças que o retrato e o retratar-se assumem através de uma perspectiva intergeracional nas famílias as quais pesquisei. Proponho repensar as novas tecnologias de produção de imagens e sua dinamização nos espaços virtuais de compartilhamento, sob o prisma da memória. Por fim, problematizo o desfecho da trama das políticas culturais etnografadas nesta tese, apresentando os desdobramentos e os contextos variados nos quais as imagens passam a circular após o término dos referidos projetos.

7.1 AS FOTOGRAFIAS GUARDADAS E A DINAMIZAÇÃO DAS MEMÓRIAS

Na Vila Jardim, como na Ilha da Pintada, pude observar que o interesse e a proposição que levava a campo, como parte das minhas inquietações de pesquisa e de um “ethos” de antropóloga, fotógrafa, retratista, professora de fotografia e ainda, de alguém que gostava de ver imagens antigas, provocava entre meus interlocutores certas emoções ciceroneadas por um envolvimento com as imagens. Na Ilha da Pintada, todo um código de emoções estruturado principalmente pela religiosidade e pelas formas de pertencimento ao território insular – assentado nas experiências de sofrimento pelo estigma e na necessidade de empreender a *volta por cima* – conduziu as narrativas em torno das fotografias. Na Vila Jardim, o interesse propositivo que apresentávamos ao provocar a realização de um retrato de família sempre nos levava a um percurso pelas fotografias do acervo destas famílias.

1 Cf Eugênio Bucci, 2008:78



Imagem 202

Como nos ensina Gaston Bachelard (1994), não se pode reviver o passado sem o encadear em um tema afetivo presente. Nas emoções provocadas pelo mote fotográfico, a constituição de uma imagem do presente, necessariamente levava a uma reflexão sobre os tempos vividos, tempos de experiências individuais e coletivas nos laços de amizade, família e vizinhança, tempos nos quais os sujeitos se reencontravam na poeira de seus acontecimentos pessoais (Bachelard, 1994). Produzir um retrato familiar era configurar imagens de uma reflexão sobre o tempo. Um tempo que se interpunha na relação entre “o efêmero e o perpétuo” (Kossoy, 2007), estendendo a efemeridade em uma série de escolhas e decisões tomadas e experimentadas. Entre a proposição do retrato e o momento de sua captação, os sujeitos configuravam a imagem de sua família e de si próprios, na escolha do local, da vestimenta, da expressão, das pessoas que iriam compartilhar este desejo de projetar-se para o futuro.

Por isso, a idéia que reduz o álbum de família a uma contemplação nostálgica do passado, ou como preconizou Pierre Bourdieu, a um “monumento funerário fielmente freqüentado”² (1965:54), não corresponde à dinamização das imagens fotografadas nas memórias dos interlocutores desta pesquisa. Ao contrário, o investimento simbólico em torno de todas estas fotografias mostra que tais imagens são verdadeiramente habitadas. O arranjo das memórias e o afeto destas famílias em torno de suas fotografias conduz à compreensão das imagens retratadas enquanto imagens vividas, imagens que evocam as paisagens de uma memória acolhida.

2 Preocupado em abordar a estética fotográfica como uma dimensão do sistema de valores implícitos, ou seja, do ethos relativo ao pertencimento de classe, Bourdieu deixa de lado o valor de memória e os laços que unem as fotografias às reflexões dos sujeitos sobre o tempo. Relegar a memória para o lado de fora das pesquisas sobre a fotografia no campo das ciências sociais, eis o que permite o autor mortificar os álbuns de família, como se todas estas imagens velassem em um passado inerte e destituído de vivacidade.

Eugênio Bucci (2008), em um interessante ensaio sobre um antigo slide que o retratava junto a seus irmãos em um pequeno barco de pesca, relata as dificuldades de se pensar um tempo passado destituído de um sentir no presente: “Não sinto que o tempo retorne quando a vejo ou quando me lembro dela, pois não sinto que aquele tempo já tenha ido embora” (Bucci, 2008:72). A escavação das imagens carrega consigo o tempo.

Guardadas em caixas ou expostas em murais e porta-retratos, as fotografias participam dos “jogos da memória” (Eckert e Rocha, 2005), das experiências cotidianas de lembrar e esquecer. Como bem assinalou José de Souza Martins, “a prática de colocar fotografias em caixas de sapatos ou em gavetas é uma necessidade não só de guardar, mas de esquecer temporariamente” (Martins, 2008: 45). Este esquecer sabendo que está lá, revela uma verdadeira “inteligência do esconderijo”, uma “necessidade de segredos” do homem sonhador (Bachelard, 1996: 94). Os cofres, as gavetas, as fechaduras e os armários, são imagens que contêm as reservas dos devaneios da intimidade, onde o homem encerra ou dissimula seus segredos. Mas todos estes esconderijos, Bachelard faz questão de nos lembrar, são “objetos que se abrem”.

Quando retiradas das caixas e gavetas, as fotografias convocam a esta apropriação da intimidade: não mais engavetadas, são colocadas à luz, tira-se a poeira de sua superfície, são olhadas com cuidado. Algumas destas imagens não serão vistas, ou então serão recusadas, permanecendo no escuro de seus esconderijos, dispersos em meio a uma poeira de instantes. Outras serão escolhidas, olhadas, comentadas, narradas, compartilhadas, apoiando a fabricação de uma continuidade temporal e se tornando solidárias no encadeamento do tempo de uma existência. São imagens que permitem “pensar o tempo”, um tempo que é organizado, utilizado, coerente e eficaz (Bachelard, 1994).

Nas casas que visitei, na Vila Jardim, na Ilha da Pintada, e mesmo em outras localidades visitadas em pesquisas anteriores, nunca tive acesso aos esconderijos que guardavam as fotografias. Podia observar as imagens emolduradas e disponíveis ao olhar do visitante nos espaços mais públicos das casas, ou então, as fotografias organizadas nos álbuns em narrativas passíveis de serem compartilhadas. As fotografias que eram guardadas em esconderijos sempre chegavam em minhas mãos após cuidadosos exames e seleções, ou depois de longos meses de convivência, como foi o caso de Leoni.



Imagens 203, 204 e 205

Foi principalmente dentre as famílias da Vila Jardim que encontrei fotografias dispostas naqueles aposentos da casa disponíveis à visitação: a sala de estar ou jantar, peças que ligavam os espaços da intimidade familiar, como o quarto e os banheiros, à porta de entrada e saída. A fotografia compunha parte da recepção dos convidados tornando visíveis certas narrativas familiares. A escolha dos lugares nos quais repousariam as fotografias, como pontuou Myriam Lins de Barros (1989) situa-se entre o acaso e a determinação, revelando “um jogo de apresentação pública e de preservação da intimidade familiar” (Lins de Barros, 1989: 37).

Na casa de Paula, diversos pequenos porta-retratos eram dispostos na sala. Paula mudava os móveis de lugar e alterava a funcionalidade dos espaços, transformando sala em cozinha, cozinha em quarto, com exímia rapidez. As fotografias acompanhavam essas mudanças, sendo colocadas em outras molduras ou reunidas em composições diferentes nos murais. Eram trocadas de lugar, de suporte, de mesa, estante, ou peça da pequena casa. As fotografias que eu havia feito de Paula e seus filhos, no ponto de cultura e em sua casa, ocupavam um lugar de destaque na sala, reunidas em um mural acima do sofá.

Paula: Eu gosto muito de foto. Aqui em casa, se eu pudesse ter bastante fotos eu teria. Eu adoro botar fotos de enfeite. E troco, e boto pra lá, e tiro de lá e ponho pra cá, e boto de volta e enquadro. Agora estou fazendo uma dessa aqui, ó. Vou botar uma cortina aqui, vou pegar aquele quadro que eu tenho de casinha lá no quarto e vou botar aqui no meio.

Na casa de Jussara e Paulo Cezar, um grande mural na sala reunia fotografias diversas do casal, mas principalmente de seus filhos e netos. Imagens mais recentes como convites de aniversário e lembranças de batismo dos netos se misturavam às fotografias mais antigas dos filhos do casal quando pequenos. Sem espaço para novos retratos, alguns eram sobrepostos aos outros, indicando a construção contínua de uma narrativa visual que não cessava de dar sentido à passagem do tempo.

Mas as fotografias dispostas nas paredes destas casas nem sempre mostravam momentos de uma vida familiar. Em meio às fotografias de filhos e netos, Elza adornava a parede com retratos de seus momentos de lazer, como a imagem de um *samba* por ela comentado:

Elza: Aqui era eu sambando. Maaas, eu adoro, gosto duma cervejinha... adoro um pagode, mas Deus o livre! Eu me divirto. Eu aproveito, porque a vida é curta. A única coisa que é certa na vida da gente é a morte.

A fotografia do *samba* de Elza sintetizava em uma imagem a sua disposição em *aproveitar a vida*, algo que deveria ser continuamente lembrado. A imagem de um instante feliz, emoldurada e pendurada na parede para ser cotidianamente vista, era quase um antídoto para os momentos de tristeza que porventura pudessem chegar.

Elza tinha muitos álbuns fotográficos. À medida que folheava o álbum, explicava cada imagem ali colocada, em algumas apenas referindo o sujeito ou a ocasião do retrato, em outras montando uma pequena narrativa em torno do que a fotografia havia registrado. O namorado da filha, o batizado da neta, uma festa de ano novo, o filho dançando em uma apresentação de funk, a casa em que residia antes de retornar à Vila Jardim, sobrinhos, primas, noras e netos.

O lazer captado pela câmera em situações inusitadas gerava imagens jocosas e ao mesmo tempo, interditas para estranhos, como o caso de uma fotografia que mostrava Elza em uma pose nada convencional. Embora a fotografia estivesse no álbum, o que nos fazia supor que era para ser vista, Elza foi rápida ao tapá-la evitando que pudessemos olhar a cena retratada: *essa aqui tu não pode ver... essa aqui é uma cerveja!*

Embora a disposição das fotografias em um álbum fotográfico permita supor a presença de outra pessoa que folheia e lê a narrativa visual ali organizada, estes “outros” participam de níveis diferenciados de intimidade sujeitos a concessões variáveis na leitura do álbum, à diferença das fotografias emolduradas e penduradas nas paredes da sala, as quais se pressupõe estarem disponíveis ao olhar de todos que ali entram. Nos álbuns, algumas fotografias poderiam ser momentaneamente retiradas de acordo com as relações estabelecidas com o leitor que estaria prestes a folhear suas páginas. A mobilidade das fotografias no álbum familiar também estava relacionada às mudanças que ocorriam no interior da família, em virtude de separações, brigas e rupturas. Ao encontrar uma fotografia de um antigo amor, Elza exclamou: *Esse é meu ex-marido, claro que eu vou tirar daí essa foto, foto de ex não se guarda!* Ao recusar verbalmente manter a fotografia de um ex-marido no álbum, sem, no entanto tirá-la do lugar, postergando a ação para um momento seguinte, Elza mostrava os sentimentos ambivalentes provocados pela observação da fotografia, mas também o embaralhamento temporal evocado no trabalho da memória.

Este exemplo etnográfico, um tanto singelo e corriqueiro, sintetiza o que Pierre Janet considera como o “ponto de partida da memória”: a ação adiada (Janet apud Bachelard, 1994: 48). A intenção de retirar a imagem referida a um “ex” que fazia parte do “passado” mostra como a guarda das fotografias, gesto frequentemente associado à um culto ao passado, indica o caminho de um devir: ao preconizar que *fotografia de ex não se guarda*, Elza mostra essa “vontade de futuro” que localiza as recordações, nos permitindo a interpretação de que as imagens a serem guardadas no acervo são aquelas que acolhem uma possibilidade de continuidade no correr do tempo. Mas a fotografia permanecia no álbum, assinalando que passado, presente e futuro não são tempos passíveis de uma separação bem definida. Como afirma Bachelard, há uma “superposição temporal” que articula sem cessar estes tempos em suas espessuras e profundidades (Bachelard, 1994: 85). São tempos superpostos, agenciados e negociados pela memória e pela narrativa que fornecem as ferramentas para a fabricação de uma continuidade temporal, para a construção de sentido dos tempos vividos.

7.2 OS RETRATOS E A PERSISTÊNCIA DO ESTIGMA: DIFERENÇAS GERACIONAIS

As duas mulheres negras, narradoras de algumas das imagens que compõem esta tese, não gostavam de se verem retratadas. Noeli e Leoni, nas letras desconstruídas de seus nomes e na distância de nunca terem se encontrado, partilhavam sentimentos, sofrimentos e memórias de um estigma que fez e faz parte da vida de muitas mulheres negras em Porto Alegre. Um estigma que desacomodava o olhar mostrando em todas as fotografias suas expressões *pavorosas*, com *cara de nojo*, com a *boca murcha*, com *uma cara feia que estraga tudo*. Uma memória feita de estigmatizações e preconceitos marcava os corpos destas mulheres.

O único retrato em pose frontal que fiz de Leoni foi na homenagem a Nossa Senhora Aparecida, em 12 de outubro de 2009 na praia do Gasômetro, centro de Porto Alegre. Eu acompanhava um grupo de filhos de santo da terreira que vinha da Ilha da Pintada de barco, em uma pequena procissão fluvial

que acompanhava o barco com a imagem de Nossa Senhora Aparecida. Leoni, Bia e outros filhos de santo já estavam no Gasômetro aguardando a chegada da *santa*. Enquanto Bia coordenava as ações do evento no palco, cantando uma música em homenagem à Oxum, Leoni preparava a banca em que venderia quindins – o alimento associado à orixá Oxum. Ali, fez diversos retratos: de Rosi e seus filhos e netos, de Aretusa e Jonathan mostrando a aliança de noivado, dos membros da bateria da escola de samba que se apresentariam no palco. Enquanto Rosi e Aretusa se apresentavam com desenvoltura diante da câmera, Leoni permanecia receosa. Vestida de amarelo com um lenço dourado que lhe cobria a cabeça, Leoni concordou em ser retratada mostrando a bandeja de quindins que vendia na banca. Semanas depois, ao ver a fotografia, exclamou: *primeira foto que eu saio com cara de gente!*. Na imagem, ela abria um largo sorriso para a câmera e parecia estar à vontade, embora os traços de seu rosto não pudessem ser visualizados com exatidão³. Durante muitos anos, o espelho proporcionado pelos comentários de moradores da ilha devolvia a Leoni imagens de macaco, anu e corvo. Nunca de *gente*. Com essas imagens cotidianamente informadas por este outro tão próximo, Leoni viveu sua adolescência e chegou à idade adulta.

Noeli também reclamava com frequência de sua *cara* que *estragava* as fotografias *bem tiradas* que eu havia feito dela e de seus filhos e netos. Pela falta dos dentes, Noeli não sorria nas fotografias. Quando entreguei a ela as fotografias que havia feito em sua casa, ela teceu os seguintes comentários, à medida que ia reconhecendo os familiares:

Noeli: Ah, to me assustando já... [risos], criatura! Ah, ta bem...o Eleumar... tudo aqui é neto, né. Mas ficou bem. Eu com a minha cara ali, coisa mais pavorosa... eu nem podia mexer com a boca por causa dos dente! [risos]. ... Quando aparece a minha cara eu me assusto. Olha aqui, Bira [chama o neto], ficou bem tirado. Quando aparece a minha cara estraga tudo. Olha o Toninho ali, grudado no meu rosto... palhaço! [...] Mas essa minha cara estraga tudo, meu deus do céu! [...] Mas ficou muito bonita as fotos. Gostei mesmo.

Noeli tinha ficado satisfeita com estas fotografias e as outras as quais a fotografei com suas irmãs e filhas. Nestas últimas, ela havia esboçado um leve sorriso ao se sentir confortável na companhia das filhas e dos netos. Na ocasião em que a visitei, cerca de um ano após o término do projeto, quando ela assistia entre as tábuas novas a construção de sua casa, também pude retratá-la em momentos de uma descontração tímida, tomando chimarrão junto aos netos.

3 É notória, entre os fotógrafos, a dificuldade de fotografar a pele negra em seus detalhes e matizes tonais. De modo geral, os filmes fotográficos são produzidos quimicamente com o objetivo de captar uma gama tonal mais próxima do branco, dificultando captar a sutileza dos tons escuros, especialmente em condições de luz não adequadas. Esta convencionalidade no arranjo químico que prioriza os tons claros informa sobre a persistência dos valores que elegiam um sujeito privilegiado ao retrato: o branco. Esta característica parece ter se intensificado com a fotografia digital, principalmente para a fotografia amadora, que além de dispor de câmeras mais simples, produz imagens fora dos controles de luminosidade acionados nos estúdios fotográficos profissionais.



Imagens 206, 207, 208 e 209

Há um peso geracional na resistência dessas mulheres ao se verem retratadas que não se pode desconsiderar. Leoni e Noeli carregavam experiências sofridas de um racismo explícito e não dissimulado que acentuava os aspectos negativos de ser negro. Além da experiência biográfica de cada uma destas mulheres que marcava seus corpos com dor, violência e humilhação, havia um contexto mais amplo de representações do negro brasileiro nos meios de comunicação de massa no Brasil que corroborava com as imagens de negatividade associadas à cor negra. Na publicidade, ou o negro aparecia em papéis secundários, subalternos e estereotipados ou em produtos voltados para este grupo enfatizando a sua condição de inferioridade e carência que deveria ser melhorada e corrigida (Strozenberg, 2005). Principalmente até a década de 80, as peças publicitárias que incluíam a presença do negro insistiam em uma perturbadora associação entre os ícones negros e o passado escravista, e entre as personagens brancas e a atualidade, mostrando variações sobre o mesmo tema do senhor e do escravo (Farias, 2003: 213). Nas telenovelas brasileiras, como assinalou Joel Zito de Araújo (2008), os atores negros e mestiços eram predominantemente escalados para encarnar os estereótipos da feiúra, da subalternidade e da inferioridade social e racial⁴.

4 Joel Zito de Araújo (2008) identifica que em um terço das telenovelas produzidas pela Rede Globo até o final dos anos 90 não havia nenhuma personagem afrodescendente, e apenas em outro terço o número de atores negros contratados girou em torno de 10% do total do elenco. Para o autor, “considerando que somos um país que tem uma população de cerca de 50% de afrodescendentes, essa é uma demonstração contundente de que a telenovela nunca respeitou as

Os filhos de Leoni e Noeli, embora sofressem a atribuição de estigmas muito semelhantes, haviam crescido em meio à efervescência dos movimentos “Black Power”, dos ídolos afro-americanos engajados na militância, do “funk” e do “charme” como estilos musicais e festas que reuniam a juventude afro-descendente dos subúrbios proclamando “black is beautiful”, nas décadas de 1960 e 1970. Seus netos, embora vivenciassem as intolerâncias e os preconceitos próprios de uma sociedade estratificada e plurireligiosa, como ao fato de serem “vileiros” ou “batuqueiros”, haviam sido socializados em uma “civilização da imagem” e em um contexto sócio-político em que a imagem do negro, ou melhor, de um certo negro, passava a ser veiculada sistematicamente pela mídia, em revistas, programas de televisão, telenovelas e peças publicitárias, ainda que francamente associados à “descoberta” da existência de um segmento da população negra com potencial de consumo em expansão (Strozenberg, 2005).

Os jovens alunos das oficinas de fotografia na Ilha da Pintada, embora afirmassem sentir preconceito na escola e em outras localidades da ilha pela cor, religiosidade, profissão, local de moradia e “cultura”, estavam amparados e envolvidos no ambiente proxêmico da terreira, vinculados às entidades e guias espirituais. Ao compartilharem a escuta das experiências das gerações antecessoras, como de Bia e Leoni, eles pareciam mais preparados para lidar com as diferentes formas de preconceito.

Leonã, à época com 14 anos, filho mais novo de Rosi e neto de Leoni, assim sintetizou a questão do racismo ao ser entrevistado por um jornalista que faria uma reportagem para uma publicação sobre as oficinas promovidas pelo programa Descentralização da Cultura em 2009⁵:

Leonã: Tem muita gente ignorante. O racismo, hoje em dia não só com o negro, mas com o branco também. Tem vários filmes que a gente vê falando dos branqueros, dos alemães... Então, tem que parar com isso porque todo mundo tem que se unir.

O lugar que ocupava na *religião* e na genealogia familiar, sendo sobrinho e neto carnal das duas mães de santo da terreira, proporcionava a Leonã uma segurança para que enfrentasse possíveis discriminações em virtude de sua cor e de sua opção religiosa. Leonã cresceu ouvindo as memórias de sua avó, de sua mãe e de sua tia sobre as marcantes experiências de preconceito e racismo. O nome de Leonã era uma homenagem à sua avó Leoni. No seu aniversário de quinze anos, ele pediu de presente o seu primeiro *chão*, um rito de passagem que marcava sua iniciação religiosa. Além de tamboreiro, Leonã começava também a *girar*.

A construção da auto-imagem destes jovens, portanto, acontecia de uma forma e em um contexto muito diferente do que as gerações anteriores. Era o momento da *volta por cima*, em que a terreira, a escola de samba e as atividades culturais e artísticas correlatas se situavam como espaços de afirmação de uma imagem positivada do corpo e da cultura afro-brasileira; assim como a condição de se morar em um ilha, em um chão alagadiço, em casas de madeira erguidas pelas palafitas.

definições étnicoraciais que os brasileiros fazem de si mesmos” (ARAÚJO, 2008: 981).

5 PINHEIRO, Jefferson. “A ilha contra o racismo”. In: *Revista da Descentralização*. Porto Alegre: SMC, 2009, pp.69-72.

Embora não possuíssem câmera fotográfica, a maior parte destes jovens da ilha, que tinham entre 6 e 17 anos, já haviam tido a experiência de retratar uns aos outros e se verem retratados através de aparelhos celulares e *media players* com dispositivos de câmeras, geralmente emprestados de amigos, primos ou tios/tias. Ou seja, eles tinham controle sobre a imagem que era produzida: a pose delineada para a câmera era vista poucos segundos depois, no visor destes aparelhos. Estes jovens, portanto, já participavam dos jogos de representação de si provocados pela câmera, brincando com suas próprias imagens, construindo gestos e expressões faciais, mandando beijos, abraçando amigos.

Talvez esses apontamentos, associados à intimidade que tínhamos desenvolvido após quase um ano de convívio, expliquem o entusiasmo através do qual estes jovens acolheram a atividade final da oficina de fotografia na Ilha da Pintada: uma oficina de retratos. Nesta atividade, realizada no início de 2010, busquei proporcionar um espaço de escolha para que estes jovens produzissem seus próprios retratos, a partir das características, gestos, roupas, e objetos os quais se identificavam. Após escreverem um texto de auto-apresentação respondendo a pergunta “quem sou eu?”, cada jovem leu o texto e buscamos pensar conjuntamente como poderíamos construir uma imagem fotográfica a partir da definição que cada um havia feito de si próprio. As idéias foram muitas, os sonhos também. Victoria, por exemplo, sonhara em ser retratada andando em uma veloz montanha russa em algum parque de Porto Alegre. Pouco a pouco, os retratos sonhados foram dando lugar à projeção de retratos factíveis dentro das nossas condições de equipamento, tempo, dinheiro, e principalmente, ao local, que seria, inevitavelmente, a Ilha da Pintada.

As repostas às perguntas enfatizavam tanto a individualidade, ou seja, as características que os distinguiam de outros pelo temperamento e personalidade, quanto os desejos e projetos de futuro: a auto-imagem destes jovens era desenhada através de suas qualidades e defeitos pessoais, de seus estilos e preferências, da identificação ou da necessidade de diferenciação dos pais, variando de acordo com a idade e a trajetória biográfica de cada jovem. Assim, chegamos a uma imagem síntese de cada um: Rayssa como *enfermeira*, usando as roupas de sua mãe que finalizava um curso profissionalizante na área; Leonã, como *sambista*, usando roupas largas; Guilherme como *radialista*, escutando rádio e utilizando programas de edição no computador; Victoria como *esportista* andando de “roller”, embora mal conseguisse se equilibrar nos patins; Micheline *emburrada*, ressaltando a característica de seu temperamento que julgava ser mais marcante; e Suellen como *rebelde*, fazendo uma dupla alusão a um grupo musical juvenil de sucesso na mídia e a seu estilo pessoal perante o mundo.

Na composição de sua imagem, cada jovem entrelaçava seus sonhos e negociava seus projetos individuais em um “campo de possibilidades” específico (Velho, 2003), expressando em imagens a construção de um eu em constante diálogo com o envolvimento intersubjetivo construído nas relações familiares e sociais. As diferentes etapas da vida nas quais estes jovens se situavam na passagem da infância para a juventude também expressavam de forma marcante a construção de sua auto-imagem e suas projeções para o devir. O fato de os irmãos Rayssa e Guilherme se apresentarem de maneira oposta em relação ao entrelaçamento de suas projeções individuais com as vivências familiares, ela querendo ser como a mãe, e ele enfatizando as diferenças em relação ao pai, estava ligado às modificações nas relações que a criança e o jovem estabelecem com o mundo a medida que crescem.

Uma garota que adora a vida, ama o seu modo de ser, uma garota alegre, estrovertida, simpática, carinhosa, amiga.

Eu me acho muito reclamona de tudo que eu faço, eu me enrito com todo mundo.

Uma garota que adora fazer amizade, conhecer pessoas novas.

Meus defeitos são:

- não gostar de arrumar a casa;
- não gostar de acordar cedo;
- não jogar futebol, etc;

Minhas qualidades:

- amo dançar;
- bons amigos;

Essa sou eu!

Micheline



Imagem 210

Victoria



Imagem 211

Sou uma menina que gosta estudar está na 6ª série que gosta de estudar gosto de todos os meus colega e professores.

Eu não gosto de apelidos acho que quem tem nome é para ser chamado.

O que eu mais gosto é de park de diversão e brinquedos radicais e muito alto.

Meus defeitos são: não gosto de brincadeiras de mal gosto e fico emburrada.

Sou autêntico, não suportando ser comparado com meu pai, o qual é psicologicamente muito diferente de mim. Defendo até a morte o meu modo de pensar. Tento não me importar com o que os outros falam a meu respeito.

E o principal, levo a educação e o modo de criação que minha família, a qual eu prezo e amo muito, me proporcionaram.

Um apaixonado por rádio.

Guilherme



Imagem 212

Leonã

Sou uma pessoa que
Gosta de se vestir
Todo largo, adoro samba
E, sou calmo, e adoro
Fazer coisas diferentes.
Não gosto de patricinhas.



Imagem 213



Imagem 214

Suéllen

Eu sou rebelde e também muito
chata.

As vezes eu quero brincar de uma coisa
e a outra pessoa não, então porisso eu
sou chata e rebelde.

Isso que eu sou.

Isso é a Suéllen.

Rayssa

Eu sou a Rayssa eu nasi de vinte-
seis de dezembro e eu gosto
muito de ser enfermera e gosto da
Fernanda e gosto de mim mesmo
e amo eu mesmo e gosto dos meus
professores do curso.



Imagem 215

Guilherme, à época com 17 anos, havia se preparado durante todo o ano em um cursinho pré-vestibular popular para tentar o ingresso no curso de Jornalismo. Já próximo da idade adulta, ele tinha que tomar decisões que garantissem seu caminho profissional e seu sustento. A produção de seu retrato mostrava menos um futuro idealizado e mais uma afirmação concreta de um futuro profissional o qual começava a construir com seu empenho, seus interesses, seus estudos. Guilherme não passou no vestibular daquele ano. Quando retornei à Ilha um ano após o término da pesquisa, não o encontrei, mas segundo notícias de Eliane, ele havia ingressado no serviço militar, onde começava a trabalhar na rádio local.



Imagens 216, 217, 218, 219 e 220

Os ciclos de vida e as transformações que a passagem do tempo imprimia nos corpos pareciam ser vivenciados de forma mais dramática entre as mulheres adultas. Os desejos e os receios de se verem retratadas relacionavam-se aos momentos próprios dos ciclos de vida, da passagem da idade e dos eventos que marcavam seus corpos, como a gestação e o nascimento dos filhos. Na Vila Jardim, Ediane, então com 24 anos, costumava retrucar ao ser fotografada quando afirmávamos que ela era “fotogênica”:

***Ediane:** E olha que eu não gosto. Tenho pavor de tirar foto. Eu tenho pavor que tirem foto de mim. Isso [o projeto Famílias do Jardim] eu só aceitei mais porque é uma coisa... é uma coisa diferente pra família fazer tudo junto. E aqui em casa, como a gente ta sempre buscando coisa diferente...*

Ediane situava a transformação no seu corpo que acontecera após o nascimento do segundo filho. Descontente com os quilos a mais que havia acumulado depois da segunda gestação, Ediane falava da discriminação que sofria por ser “gordinha”.

***Ediane:** As pessoas te discriminam. Tu vai procurar um serviço, tu bota uma modelo ali, e tu bota tu, uma gordinha ali. Mesmo tu tendo vários cursos, sabendo mais do que aquela pessoa, eles vão dar a vaga praquela pessoa.*

Quando era adolescente, Ediane sofria pelo inverso da condição de hoje: era magra demais. Ao nos mostrar uma fotografia da comemoração de seus quinze anos, em que aparecia com um longo vestido branco e uma coroa de flores na cabeça, rodeada de jovens e segurando uma criança no colo, Ediane lembrou alguns apelidos que recebia quando era mais jovem:

***Ediane:** Eu era virada só em cabelo e nariz, eu me odiava. Nesse tempo que me chamavam de Olívia Palito, piaçava, vassoura ambulante... só os apelidinho bom.*

As fotografias as quais eu havia produzido em sua casa eram reveladoras de como sua condição de vida marcava sua auto-imagem. Através da interpretação de Ediane e do marido, as fotografias criavam narrativas e caracterizavam aquela família a partir da cena que evocavam, do que era possível imaginar na condição específica de se viver em um *beco*. Uma das fotografias, que havia sido escolhida pelo casal para ser ampliada em tamanho grande, retratava a “humildade” da família:

***Ediane:** A gente até brinca aqui em casa quando a gente olha essas foto, que nós somo muito humilde, saiu todo mundo de pé descalço. [risos]. A família dos humilde!*

Jocosamente, Ediane evocava toda uma história social do retrato marcada por segregações e distinções sociais. Ao final do século XIX, quando a fotografia se fazia anunciar como um equipamento protótipo da modernidade, as famílias abastadas vestiam suas melhores roupas a exemplo dos retratos pictóricos da nobreza européia. Apenas os escravos eram fotografados de pés descalços. Embora Ediane e o marido tenham se disposto em frente a câmera sem sapatos nem chinelos na ocasião do retrato, e tenham escolhido justamente a fotografia que enquadrava seus pés descalços, a relação entre humildade e ausência de sapatos não passou despercebida. Em outra fotografia, que retratava os quatro na janela, Ediane e o marido se referiam ao momento em que eles *esperavam o resgate* de uma enchente imaginária que inundaria o vulnerável beco em que habitavam.

Ao tecer esses comentários, Ediane nos fazia ver a existência de um olhar etnocêntrico e eurocêntrico que está na ontologia da produção destas fotografias, e que perdura no entrelaçamento temporal das formas de ver e retratar o Outro. Não é possível retratar estes moradores sem carregar no dispositivo e no olhar, o peso de uma história social da fotografia e do retrato que é densa de exclusões, segregações e padrões de diferenciação na documentação de diferentes sujeitos os quais aparecem diferentemente nas fotografias. Se por um lado, Ediane considerava positivo dar visibilidade a seu cotidiano, mostrando um pouco do seu dia a dia e das condições pelas quais ela passava, por outro, ser retratada em sua humilde casa, sem sapatos, reforçava o registro da imagem das condições de vida que tornavam seu cotidiano tão áspero. Talvez fosse este o motivo pelo qual Paulo Cezar economizava o salário para levar os filhos para serem retratados no shopping-center, ao lado do Papai Noel, ou colocava sua família em frente a um prédio chique para que a fotografia testemunhasse o desejo de subversão de suas condições de vida.

Já as fotografias que haviam sido realizadas no ponto de cultura tiravam estes moradores de seu contexto, apontando para as possibilidades de construção momentânea de uma identidade liberada da imagem do “pobre descalço”. Estas eram as fotografias preferenciais para serem dispostas nos porta-retratos e nas paredes das salas que recebiam as visitas, como pude notar nos momentos subsequentes à realização das imagens, quando entrava nas casas destes moradores. Ediane contou que as fotografias do estúdio foram disputadas entre seus familiares:

Ediane: Uma eu tive que dar pra sogra de presente, senão bate aquele ciúmes... uma eu dei pra minha mãe, e a outra pra minha cunhada. Ah, e outra pra minha irmã. Aí [...] a minha mãe disse assim, nossa, vocês foram no estúdio? Eu falei, não, a gente fez ali no ponto ali, de cultura, ali. Aí ela bem assim: ah, ta, me empresta então que eu vou tirar xerox pra mim. Até hoje to esperando a minha foto. Eu digo ta, mãe, faz o seguinte, como eu ganhei duas eu dou uma pra sogra e a outra fica pra senhora.

A reação dos familiares diante de uma inusitada fotografia de estúdio e o desejo de guardarem para si os retratos de outrem mostrava o circuito percorrido por estas imagens em um âmbito familiar. Possuir a imagem do outro a quem se destinava um afeto era mais importante do que a nitidez ou resolução fotográfica da imagem: a fotocópia era um recurso alternativo que possibilitava a reprodução da imagem a um baixo custo e com relativa autonomia do fotógrafo que a produziu. O jogo de prestações voluntárias que mobiliza uma rede social articulada pela reciprocidade e pela “obrigação de dar” (Mauss, 2003), mostrava como tais imagens entravam em um sistema de trocas de fotografias coletadas e ofertadas que consolida o tecido relacional (Arlaud e Guigneraye, 2007) integrando uma memória de si e daqueles que compartilhavam laços de intimidade e afeto.



Imagem 221



Imagem 222



Imagem 223

7.3 DE IMAGENS DIGITAIS E MEMÓRIAS NA WEB: “SEMPRE É TEMPO BOM”

Embora na pesquisa etnográfica as imagens investigadas e produzidas tenham sido aquelas obtidas através de uma tecnologia analógica, ou seja, ampliadas em papéis fotográficos os quais serviam de suporte para a visualização da imagem, os efeitos das tecnologias digitais na produção e circulação de imagens se faziam evidentes.

O jovem casal Simone e Neguinho reunia fotografias de uma trajetória compartilhada há quase duas décadas, em um grande mural disposto em uma parede da sala. Acompanhando as transformações da Vila Jardim, bairro onde nasceu e até hoje vive com a esposa e as três filhas, Neguinho guardava um acervo de mais de três mil fotos da vida familiar, da sociabilidade do bairro, das viagens, dos amigos. Na conversa que reproduzo abaixo, Neguinho e Simone contaram a mim e a outro integrante da equipe, Jefferson, sobre o lugar que as fotografias ocupavam em suas memórias afetivas:

***Neguinho:** A gente tem mais de três mil fotos daquelas da época do filme ainda. Mais de três mil, uma caixa assim, ó.*

***Simone:** Nós temos uma caixa. Tudo é registrado.*

***Neguinho:** Desde que eu tenho 15 anos eu sempre tive máquina fotográfica então, qualquer volta a gente tirava foto.*

***Simone:** Até hoje é assim, né.*

***Jefferson:** Tiravam, tu diz, porque não tiram mais?*

***Neguinho:** Aí agora a gente tira na digital e fica no computador...*

***Simone:** Quando saiu a digital a gente não revelava, agora como deu uma barateada, a gente tira um monte, vai ali no computador, escolhe.*

***Neguinho:** Revela algumas.*

***Simone:** Porque eu não gosto... máquina, foto digital... pra mim é no papel. Mas tem. Nós temos, assim, de épocas totalmente diferentes.*

***Neguinho:** Nós temos de quase todo mundo que já morou aqui.*

***Simone:** Nós temos dessa rua quando não era calçada, quando eram poucas casas.*

***Jefferson:** Mas quanto tempo vocês moram aqui?*

***Simone:** Ele nasceu aqui.*

***Neguinho:** Eu nasci aqui. 38 anos.*

***Simone:** Mas a gente tem fotos de quando isso aqui não tinha nada a ver com o que é agora. Ele tem foto.*

***Neguinho:** É que o meu pai e a minha mãe também sempre tiveram máquina fotográfica e eu peguei umas fotos deles pra guardar.*

***Simone:** É, de tanto que a gente gosta, assim... ainda mais de rua, até hoje a gente tira para daqui uns anos a gente olhar e ver o que mudou, então quando a gente resgata as fotos...tem...ih! De muita gente.*

Jefferson: *E o que é legal pra vocês de ter as fotos?*

Simone: *Ah, lembrança, né? Lembrança. Dá aquela sensação de...como é que a gente diz, nego?*

Neguinho: *De nostalgia...*

Simone: *É, de uma coisa boa.*

Neguinho: *Tu não viu um mural de fotos que tem ali? Tem uma foto que tem uma turma que eu andava quando tinha 15, 16 anos, que se tu olhar de uns 30 que tem na foto, hoje acho que tem uns 15 só sobrando. Vivos. O resto alguns foram por causa de violência, drogas, Aids... E a foto foi tirada ali naquele barranco ali. Quando eu acho que nós tinha 15 anos.*

Simone: *É, a gente começou a namorar eu tinha 15.*

Neguinho: *Eu fiz até um vídeo e coloquei no youtube com fotos antigas. Eu botei uma música e começa as fotos desde que eu tinha 5 anos no aniversário da minha irmã, aí vai subindo, subindo, dos meus amigos e tudo, até os 15 anos da Gabriela, com uma música do Thaíde, eu acho, “que tempo bom” é o nome da música.*

Simone: *Os amigos choraram quando viram. Os que moram no interior que não choraram choraram com o vídeo.*

F: *E o que te motivou a fazer?*

Neguinho: *Não sei...é porque eu sempre gostei de foto. Nós sempre tirava, assim, foto, né. Então eu tenho foto de todos amigos, que a gente tem um grupo de amigos que é desde... tem uns que é desde os 5 anos de idade e tem uns que formou a turminha mesmo nos 15 anos. E a gente ainda tem o mesmo grupo, né. E eu sempre tirava foto, tinha uma época que eu tinha uma filmadora, isso com 15, 16 anos, já vai 23 anos atrás. E aí eu conseguia umas filmadora emprestada e filmava eles. Só que o VHS, as fitas acabaram se estragando, e as fotos não. As foto eu sempre guardei.*



Imagem 224

Este grupo de amigos de Simone e Neguinho se reúne com certa regularidade, mesmo que hoje em dia os reencontros aconteçam mais esporadicamente, a cada 2 ou 3 anos. O casal se empenha em manter acesa a união e o convívio do grupo de amigos, preparando festas, levando presentes e criando situações jocosas próprias de quem partilha uma proximidade, investindo na persistência dos valores da intimidade deste grupo.

Embora, como Simone afirmou, eles preferissem as fotografias analógicas no papel, colecionando numerosas imagens em caixas de sapato, também faziam uso das novas tecnologias como forma de dinamizar estas imagens inserindo-as em um circuito público e publicizável na web. O vídeo, postado no youtube⁶, foi montado com fotografias do acervo particular de Neguinho, as quais mostravam sua infância junto a seus irmãos, os amigos da adolescência, a namorada que viria a se tornar sua esposa, e as filhas, em viagens e momentos festivos. Todas as fotografias haviam sido obtidas com câmera analógica e guardadas em papéis e negativos fotográficos, sendo necessário digitalizá-las de modo a inseri-las em um meio virtual.

Com a possibilidade de incorporar as imagens fixas em vídeo, as fotografias antigas eram potencializadas em sua “vocalização narrativa” (Silva, 2008), através de uma série de escolhas as quais compunham seu sentido narrativo, como a definição de uma cronologia, do tempo destinado à visualização de cada imagem e à música que acompanharia a animação fotográfica. A música escolhida por Neguinho, “Sr. Tempo Bom”, de Thaíde e DJ Hum, é uma ode ao movimento Black Power na voz de um cantor que narra as suas memórias de infância e juventude marcadas pela música, religiosidade e política afro-brasileira e afro-americana. A trajetória de Neguinho em fotografias mostrava as relações entre brancos e negros os quais compartilhavam afetos, amores e amizades em uma trajetória comum. Neguinho, apesar do apelido, era um homem branco que havia casado com Simone, uma mulher negra, quando ambos eram muito jovens. Juntos, tiveram três filhas.

O vídeo de aproximadamente cinco minutos fora postado em 28 de setembro de 2009. Desde então, marcava 182 visualizações⁷. O número é pequeno em comparação a vídeos, reportagens televisivas e vídeos engraçados ou polêmicos, os quais chegam a somar dezenas de milhares de visualizações. Este dado mostrava tanto o caráter íntimo destas imagens circunscritas às memórias de um grupo de amigos, quanto a eficácia deste ambiente oferecido pela web para a circulação e dinamização destas imagens as quais, no primeiro capítulo, chamei de “subterrâneas”. No youtube, a disponibilização de vídeos domésticos com pouquíssimas visualizações (alguns com menos de dez), chama a atenção para o caráter íntimo e de circulação e interesse restritos, ainda que tornados públicos na web.

A proposição do projeto “Famílias do Jardim” trazia em seu interior a possibilidade quase nostálgica de se ter uma fotografia impressa em um grande formato, a exemplo das muitas imagens que víamos penduradas nas casas que visitávamos. Isso porque, a despeito de uma suposta democratização da produção fotográfica com o advento das tecnologias digitais e a disponibilização destas tecnologias em aparelhos celulares e outras mídias digitais, o registro visual passa a ser corriqueiro, mas ter uma fotografia em um suporte material se torna oneroso, principalmente para as classes populares. Dentre as famílias com as quais tive contato, poucas efetivamente tinham uma câmera fotográfica destinada a documentar os eventos familiares. As fotografias que compunham seus acervos particulares, na maioria dos casos foram obtidas com a câmera de algum parente ou amigo.

6 Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=JL14M6oZmA8>

7 Número de visualizações referente a data de 26 de junho de 2012.

O acervo fotográfico de Leoni, por exemplo, continha imagens dispersas que recebera de filhos de santo, antigas patroas, amigos e parentes que dispunham de câmeras fotográficas. Seu casamento havia sido retratado por uma jovem que trabalhava em uma loja de revelação de filmes na ilha, nos tempos em que a Pintada oferecia uma série de serviços sendo uma espécie de centro da região das ilhas. Este esforço em assentar sobre uma base corpórea os instantes decisivos para a memória do grupo incluía também a criação de laços com pessoas de fora do grupo familiar que auxiliassem no registro destas imagens. Lembro que em meus primeiros contatos com a família de Leoni, me chamou atenção a ênfase que colocavam nas relações estreitas de amizade com um fotógrafo profissional, o qual vinha documentando as festas na terreira e outros eventos familiares e religiosos. A minha entrada em campo não deixava de significar a disponibilidade de uma segunda fotógrafa profissional aliada ao grupo, que poderia estar presente nos momentos em que o primeiro não pudesse comparecer.

Mas especialmente entre os mais jovens, a ausência de uma câmera fotográfica não os impossibilitava de produzirem retratos e documentarem os aspectos mais significativos de suas vidas. Equipamentos como aparelhos celulares e diferentes gerações de *media players* dotados de câmeras permitiam o registro visual de cenas corriqueiras e cotidianas, da família, dos amigos, de festas e encontros e mesmo situações cômicas e jocosas escolhidas para serem registradas na memória do dispositivo.

Neste contexto, a câmera fotográfica, que em meados do século XX se tornara acessível para diferentes classes sociais, resultando em um “boom” do que ficou conhecido como fotografia vernacular, popular ou ingênua, passa a ser um artefato especializado. Com o advento da fotografia digital e a inclusão de dispositivos de câmeras em diferentes aparelhos tecnológicos, o registro da vida doméstica não necessita de um aparelho exclusivamente fotográfico. Por outro lado, não foi difícil perceber que, apesar da facilidade com a qual as novas tecnologias de captação de imagem em celulares, mp3, mp4, mp5 e outros dispositivos portáteis dotados de câmera efetivavam registros visuais, a etapa seguinte à obtenção, que envolve um paciente trabalho de edição no computador, além de softwares específicos, era geralmente postergada, gerando um grande acúmulo de imagens nestas novas mídias.

A baixa resolução das imagens aliada à relativa capacidade de armazenamento destes aparelhos permitia organizar um verdadeiro álbum contendo registros feitos em um amplo espaço temporal, configurando “novos constructos de álbuns de família” (Silva, 2008: 178). Ediane, por exemplo, guardava com muito cuidado e apreço seu aparelho celular, não apenas por suas funções de telefonia, rádio e câmera, mas por ele compor uma narrativa em imagens da vida de seu filho mais novo, desde o nascimento até completar o primeiro ano. De sua filha mais velha, então com quatro anos, Ediane guardava apenas duas fotografias impressas em papel da época em que era bebê, já que a compra do aparelho celular havia sido feita anos após o nascimento da menina.

Muitos destes equipamentos portáteis dispensam a câmera fotográfica e trazem apenas configurações para captação em vídeo, uma linguagem mais atraente pela possibilidade de captar o som e o movimento contínuo em pequenas cenas cotidianas, as quais Armando Silva denomina de “microrrelatos urbanos” (Silva, 2008:192). Para este autor, este seria um dos indícios da crise que passa a afetar a tríade composta pela família, pela fotografia e pelo álbum como forma de arquivar estas imagens. Segundo o autor, a fotografia, como estandarte da modernidade, começaria a ter sua imagem estática questionada pelo dinamismo do vídeo. O álbum como relíquia e como livro, cederia lugar aos pequenos álbuns com o exato número de folhas das poses de um filme fotográfico, ou mesmo às múltiplas formas de arquivamento digital (Silva, 2008).

Diversos autores vêm insistindo na perda da função documental da fotografia diante das novas tecnologias digitais, na perspectiva de um esvaziamento (Bucci, 2008) ou da destituição de seu valor como evidência e atestado de uma preexistência da coisa fotografada (Machado, 2000). A ausência de um suporte material assentado em uma base corpórea e a possibilidade de se produzir alterações nas imagens obtidas sem deixar nenhum tipo de rastro ou indício de sua alteração seria uma espécie de retorno da subjetividade a um maquinário projetado e utilizado por um imaginário crente nos valores da objetividade.

Como sustenta Arlindo Machado (2000), o processamento digital e a modelação direta da imagem no computador colocam novos problemas e nos fazem olhar retrospectivamente, revendo as explicações que até então sustentavam práticas e teorias sobre a fotografia. Nesta perspectiva, o próprio estatuto da fotografia como recordação e como “testemunho da existência de pessoas, de lugares e de paisagens” (Lins de Barros, 1989: 39) é questionado. Diante da imaterialidade dos suportes da memória os quais vêm sendo gerados pela informação visual neste início de século, os próprios conceitos que nos permitem estabelecer ligações e solidariedades entre a fotografia e a memória passam a ser revisados.

No início do século XX, a teoria social da memória de Maurice Halbwachs, influenciada pela sociologia clássica de Émile Durkheim, assinalava a importância do referencial material, em solidariedade ao grupo social, para o ato de recordar. As fotografias representariam as “marcas visíveis” do passado. Para Halbwachs (2004), os artefatos e os objetos têm um caráter social e referencial que os confere um “lugar” na memória, pela carga simbólica que trazem mas também, no caso das fotografias, pela possibilidade de reconstrução no presente de cenas passadas.

Entretanto, a obra de Gaston Bachelard nos convoca a desconfiar das bases de um realismo pouco sensível ao “materialismo ondulatório” descrito nas relações entre o tempo e a matéria. Ao questionar as interpretações substancialistas acerca da matéria, o autor se debruça sobre uma “ritmanálise”, revelando o caráter fundamental do ritmo para a matéria, no qual esta só existe em um tempo vibrado (Bachelard, 1994). Esta outra abordagem sobre a relação entre tempo e matéria, memória e imagem, convoca a uma retirada da fotografia do estatuto fixo e imóvel de conexão com um referencial concreto.

Sem duvidar do impulso proporcionado pela fotografia para o “trabalho da memória” (Bosi, 1997), parece necessário re-situar a fotografia para além da solidez testemunhal que a conecta com seu referente, para além do que Roland Barthes proclamou como “a verdade da imagem” a qual evidenciaria uma dupla posição conjunta da fotografia: “de realidade e de passado” (Barthes, 2006: 86-87). Se na década de 1980, Arlindo Machado (1984) já chamava a atenção para o dispositivo fotográfico como um aparelho muito mais “produtor” do que “reprodutor” da realidade, com o advento das tecnologias digitais mais do que nunca se reconhece que a imagem é produzida, trabalhada, mediada e construída. O que este autor chama de “mito da objetividade fotográfica” estaria fadado ao desaparecimento. Não haveria mais como não reconhecer que fotografar é construir um enunciado a partir dos meios oferecidos pelo sistema expressivo invocado. Como afirma Armando Silva (2008), a virtualidade das fotografias digitais faz com que a fotografia diminua sua capacidade de certeza na medida em que ganha em evocação.

Para Gilbert Durand (2002), qualquer expressão iconográfica, mesmo a mais pretensamente realista, sempre transbordará para o lado do imaginário. A obra do autor sustenta que a memória, enquanto imagem, “é essa magia vicariante pela qual um fragmento existencial pode resumir e simbolizar a totalidade do tempo reencontrado” (Durand, 2002: 403). É como fragmentos do vivido, materializados sob bases corpóreas ou virtuais, que as fotografias auxiliam a memória na organização de um todo, na possibilidade de “organizar esteticamente a recordação” (Durand, 2002: 402). “A memória permite um redobramento dos instantes e um desdobramento do presente; ela dá uma espessura inusitada ao monótono e fatal escoamento do devir, e assegura nas flutuações do destino a sobrevivência e a perenidade de uma substância”. (Durand, 2002: 402).

Nesta temporalidade sempre afetiva e nunca linear, memória e imaginação não se deixam dissociar, mas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Assim é que a solidariedade entre memória e imaginação reforça a comunhão da lembrança e da imagem (Bachelard, 1994). Se a fotografia “fixa” um acontecimento na memória, não o faz pela evidência de sua matéria. É a construção de uma reflexão sobre o tempo que se anuncia nos gestos de parar diante de uma câmera e fabricar uma pose para o devir, de olhar o mundo através do visor da câmera produzindo um recorte espaço-temporal, de olhar as imagens e pensar sobre elas, com elas. Como afirma Bachelard, “é preciso que a reflexão construa tempo ao redor de um acontecimento, no próprio instante em que o acontecimento se produz, para que reencontremos esse acontecimento na recordação do tempo desaparecido” (Bachelard, 1994:49).

Durante a pesquisa de campo, ao acompanhar a elaboração destes novos álbuns de família, destas imagens que, armazenadas em mídias virtuais e desprendidas de uma base corpórea, estavam muito mais suscetíveis a um rápido desaparecimento, não podia deixar de indagar sob qual “referência material” estariam assentadas as memórias destas novas gerações. É no reconhecimento da persistência de um gesto na produção da imagem, independente da matéria por ele gerado, que se faz possível o reencontro de uma motivação que assume formas diversas no transcurso do tempo. É um querer-viver coletivo que reconhece a prevalência da força sobre a matéria⁸, expressando esta consolidação de forças e tendências que convoca à perdurância diante dos novos tempos.

A memória, para Gilbert Durand, é o próprio ato de resistência da duração à matéria puramente espacial e intelectual: “é contra o nada do tempo que se levanta toda representação, e especialmente a representação em toda a sua pureza de antedestino: a função fantástica de que a memória não é mais que um incidente” (Durand, 2002: 403). É nesta perspectiva que dificilmente podemos conceber a fotografia como um traço do passado, pois toda a imagem carrega em si a intenção do devir, da permanência diante da inevitável finitude da matéria. Esta possibilidade de erguer-se contra as faces do tempo assegurando ao ser, contra a dissolução do devir, a possibilidade de regressar para além das necessidades do destino (Durand, 2002: 403), produz imagens que “miniaturizam o mundo”, permitindo melhor possuí-lo vivendo o que há de grande no pequeno (Bachelard, 1996). Um gesto que imprime afetos e que afeta aqueles que observam a imagem e compartilham um conjunto de emoções por ela desencadeado. Seja no formato digital ou analógico, produzida por uma câmera ou por novas mídias, a fotografia se constitui como um objeto vivido, impregnado de memórias, emanando vivacidade não por sua matéria ou conteúdo em si, mas por essa apropriação afetiva que a investe de pertencimentos e identidades.

8 Cf Leroi-Gourhan (1975) e Durand (2002)

7.4 A RESTITUIÇÃO DAS IMAGENS E SUA CIRCULARIDADE EM ÉTICAS DIFERENCIADAS



Imagens 225, 226, 227 e 228

O antropólogo, na possibilidade de interpretação e continuidade das histórias vividas, é responsável pelo compartilhamento de memórias dos grupos os quais pesquisa, na tentativa de garantir a perdurância das palavras enunciadas e das imagens dos gestos e interações captados. Inserido no campo de forças que atravessa a dinamização das memórias de indivíduos e grupos, o trabalho do antropólogo almeja uma ética de restituição que reconhece o valor destas narrativas para os grupos os quais pesquisa, e para o patrimônio etnológico que configura o viver e o narrar nas cidades.

Se por um lado a pesquisa do antropólogo se empenha em contribuir ao diálogo acadêmico com seus pares, por outro lado, o lugar do antropólogo enquanto um profissional que representa uma abordagem específica no campo da ciência, também está imbuído do desafio do diálogo com outras esferas do saber técnico, onde múltiplos interesses são postos em jogo. Como antropóloga e agente de políticas culturais, me vi diante do compromisso ético de restauração da voz e da imagem dos interlocutores da pesquisa, na medida em que era também “narradora” de uma experiência etnográfica a qual estaria diferenciadamente colocada em uma escrita acadêmica e nos produtos visuais gerados a partir dos projetos, circunscritos a objetivos, prazos e financiamentos específicos.

As fotografias produzidas no âmbito do projeto “Famílias do Jardim” percorreram circuitos pautados por éticas diferenciadas. Se como mostrei nos subcapítulos anteriores, os retratos destinados às famílias eram tanto dispostos em porta-retratos, álbuns e murais como também compartilhados em redes familiares mais amplas, construindo sentidos em uma micro-esfera própria dos agenciamentos domésticos e das lógicas de vizinhança, estas mesmas fotografias também se associavam a outros contextos semânticos. Por se tratar de um projeto financiado e aprovado por uma política cultural de âmbito federal, a proximidade e o envolvimento do antropólogo necessariamente deveria ultrapassar os limites da micro-esfera, da fotografia que retornava às famílias e passava a assumir um lugar na

biografia daquele ambiente familiar. Através de um conjunto de produtos que o financiamento do projeto previa – uma exposição fotográfica, e publicação de um livro e de um DVD –, as fotografias e as imagens fílmicas dos moradores da Vila Jardim passavam a circular em um conjunto mais amplo de imagens e discursos associados. O livro e o DVD foram distribuídos inicialmente para as famílias participantes do projeto e os presentes no lançamento da exposição. Uma cota foi reservada para o Ministério da Cultura, e o restante foi distribuído para bibliotecas de escolas e universidades, pontos de cultura, instituições de fins culturais e associações comunitárias de Porto Alegre, entre outros. Assim, tais produtos tiveram usos e apropriações amplamente diferenciados: nas ambiências domésticas e de vizinhança sob o prisma dos afetos e emoções compartilhadas; em dinâmicas e estudos de cursos universitários, como referência para se pensar o “exercício do olhar” sobre a alteridade; em circuitos fotográficos profissionais os quais enfatizavam a autoria da fotógrafa; e mesmo integrando um discurso próprio do Ministério da Cultura, o qual poderia utilizar as imagens e a concepção do projeto como publicidade às suas políticas culturais de Estado.

Em abril de 2011, menos de um ano após o lançamento do livro “Famílias do Jardim”, fui convidada a expor as imagens realizadas no âmbito do projeto em um festival internacional de fotografia⁹, que naquela edição trazia como eixo para palestras, debates e exposições o tema “A família – relações sociais, memória, cidadania”. Tratava-se de um festival internacional de grande porte, sediado em um imponente espaço cultural no centro de Porto Alegre. Durante aproximadamente um mês, os retratos das famílias da Vila Jardim, foram projetados em uma das paredes laterais do espaço.

Retornei a Porto Alegre por ocasião do festival e fui até a Vila Jardim visitar as famílias e convidá-las para a exposição. Encontrei alguns moradores pessoalmente, outros receberam o convite para a exposição através dos integrantes do ponto de cultura que seguiam administrando o espaço. Dona Noeli, que naquele período construía sua nova casa, disse não poder naquele dia em virtude das obras. Tentei viabilizar sua ida em outra data, agendando um transporte que a levasse e a trouxesse de volta a sua casa, mas ela insistiu em dizer que não poderia no dia seguinte, nem no outro, nem nos que se seguiriam.

A ausência dos moradores da Vila Jardim no imponente espaço cultural que acolhia, temporariamente, os seus retratos, mostrava tanto as fronteiras simbólicas existentes em consolidados padrões de segregação urbana, quanto a centralidade da dimensão local do projeto para estes moradores. Os comentários e o reconhecimento da vizinhança, o livro e o filme que poderiam ser mostrados aos amigos e parentes, as fotografias que poderiam ser emolduradas ou coladas em murais ou geladeiras, pareciam ser as facetas – ou as contrapartidas – mais valorizadas pelas famílias. De fato, pude observar que o momento mais festivo e gratificante para os moradores havia sido o lançamento do livro no ponto de cultura. Ao verem as fotografias, os moradores expressavam um reconhecimento pelas outras famílias que haviam sido retratadas, comentando sobre os “acertos” do projeto na escolha das famílias, algumas delas as mais extensas e antigas da rede social que tivemos contato no bairro.

9 5º FestFotoPoa – Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre, reuniu fotógrafos, produtores culturais e pesquisadores em fotografia no período de 6 a 11 de abril de 2011 no Santander Cultural, com a temática “[A família] – relações sociais, memória, cidadania”. O período de visitação das exposições fotográficas se estendeu até 1º de maio.



Imagens 229, 230, 231, 232, 233 E 234

O livro de fotografias foi editado propositalmente em uma diagramação que lembrava os antigos álbuns de famílias. Para cada família, destinamos quatro páginas com fotografias e pequenos trechos das entrevistas realizadas. A primeira página era dedicada à apresentação de cada família, na qual escrevemos um pequeno texto de abertura buscando sintetizar as características do encontro que tivemos com cada uma delas¹⁰, seguido da legenda com os nomes de todas as pessoas que apareciam no retrato. A página seguinte trazia o retrato que havia sido escolhido por cada família. E as duas páginas seguintes, fotografias variadas que haviam sido feitas na ocasião do retrato, mostrando a casa e momentos de descontração familiar. Nestas duas páginas inserimos os trechos das entrevistas na forma de depoimentos, falas curtas sobre alguma temática que tenha se sobressaído durante a conversa informal ou entrevista; de modo geral as falas versavam sobre a família, a fotografia e o bairro.



Imagens 235 e 236

10 Os textos foram escritos por mim e pelo jornalista Jefferson Pinheiro, que atuou como assistente de fotografia, acompanhando o contato com as famílias e a produção dos retratos.

No dia do lançamento, quando todos os presentes aguardavam em frente à tela a exibição do documentário, solicitei aos moradores presentes que falassem um pouco da experiência de terem sido retratados. A primeira a falar foi Ediane:

Ediane: Ah, eu posso falar, sim. O projeto de vocês foi uma maravilha, porque não só pra divulgar o trabalho de vocês, mas pra divulgar um pouquinho do cotidiano da gente também, em casa, pelo o que a gente passa... e sem contar que foi uma coisa, assim, fora de série, essas foto assim, porque, na hora quando a gente tava tirando, não chamou tanto atenção, mas na hora que tu vê, que tu chega a se encantar com aquilo ali. Foi uma coisa com tanto carinho... olha, não sei se foi com todas as famílias, mas na minha casa me procuravam ali direto, eu tava me sentindo uma estrela de cinema! Porque ia todo mundo lá tirar foto, ela: bah, e aí, tá quase pronto, dá uma acalmada, daqui a uns dias a gente vai mostrar o vídeo, e assim, assim e assim... vai. Olha, show de bola o trabalho de vocês e a única coisa que eu posso dizer, eu acho que em nome de todas as famílias é parabéns pelo trabalho de vocês. E olha, ficou sensacional, esse álbum. É uma coisa que assim, ó, dá pra guardar pelo resto da vida ali e dizer: um dia eu apareci num catálogo, nem que seja! É isso aí que eu tenho pra dizer pra vocês, parabéns pelo trabalho e muito obrigado pelo esforço e pela dedicação de vocês.

A fala de Ediane nos mostrava que estabelecer uma relação de reciprocidade, mantendo um vínculo de troca e afetividade havia sido crucial para que ela se sentisse *uma estrela de cinema*. Mesmo portando câmeras, rebatedores e luzes, nossa equipe não se assemelhava ao imaginário sofisticado do cinema e de suas celebridades: éramos poucos, chegávamos nas casas sempre a pé, com o equipamento guardado em mochilas desgastadas pelo uso. Mas a disposição em ver e escutar, e uma premissa ética que norteava a relação com estes interlocutores, mantendo-os sempre informados do andamento do projeto e solicitando com frequência suas opiniões sobre as imagens retratadas – associadas é claro ao ritual de “luz, câmera e ação” que pode conferir certo “glamour” na obtenção fotográfica -, eram ações decisivas na atribuição de importância a estes moradores.

Já Luciana, ao falar após Ediane, enfatizou a emoção provocada pelo texto que acompanhava a fotografia escolhida por eles. Ibanez também ressaltou ter gostado muito do texto que acompanhou o retrato de sua família. Esses textos condensaram a parte mais difícil de todo o projeto: traduzir, em poucas linhas, os nossos sentimentos em relação a estes moradores. Nesse sentido, o texto continha o que havia de mais subjetivo nos nossos olhares, e traduzia em palavras nossos afetos com cada uma das famílias. No texto que acompanhava a fotografia da família de Luciana, eu procurei colocar a impressão que tive de sua personalidade, descrevendo-a como uma “mulher valente”, inspirada por um episódio que ela me contara no qual, grávida de quase nove meses, se defendera com uma faca de um bandido que havia entrado em sua casa.

Luciana: Eu sou meio tímida pra falar assim, né, com um monte de gente, mas vou ter que falar. Como é que vocês conseguiram captar o que a gente é? Que nem eu te falei. É isso que eu sou, o que tu botou ali da minha família, é isso mesmo, a minha família é isso que tu escreveu. Muito bonito, muito rico mesmo. Sem explicação. Pra vida toda.

Alguns meses depois do lançamento, o marido de Luciana, Charles, faleceu repentinamente. A possibilidade de guardar *pelo resto da vida, pra vida toda*, ganhava uma conotação trágica com a morte, o luto, quiçá como o prenúncio da última fotografia feita em família. O fato de eu tê-la descrito como uma “mulher valente” parecia antever os enfrentamentos futuros dessa mulher, mãe de cinco filhos. Com a morte de Charles, aquelas fotografias poderiam ser guardadas até que o luto amenizasse a dor da perda, ou revisitadas constantemente em uma luta contra o esquecimento do ente querido. Não saberíamos. Se a fotografia de família conta a vida e os momentos felizes, sua obtenção e sua narrativa são motivadas pelo próprio medo da morte e do esquecimento.

Do envolvimento com tantos afetos e emoções gerados nas interações mediadas e desencadeadas pela fotografia, as imagens produzidas foram soltas no mundo: transformaram-se em objetos cujos investimentos e circulação nos escapam. Os desdobramentos e os diferentes cenários que passam a acolher e conferir sentidos às fotografias produzidas ultrapassam o delineamento semântico produzido no encontro etno-fotográfico. As fotografias desdobram-se tanto em “apropriações locais” que geram “usos” e “artes de fazer” (Certeau, 1994) diversas com o material produzido, como em fonte para reflexões no âmbito intelectual e acadêmico.

Um exemplo foi um livro que presenteei Ediane na primeira visita em que fizemos à sua casa, como um exemplo que se aproximava do tratamento que buscaríamos dar aos retratos no âmbito do projeto. O livro reunia fotografias produzidas por mim no ano de 2008, sobre as transformações do bairro Cristal, na zona sul de Porto Alegre. Na ocasião de uma das últimas visitas feitas à Ediane, na qual foi gravada uma entrevista realizada por outros integrantes da equipe, e que pude assistir após o término do projeto, ela contou que na mesma semana em que havia recebido o livro, uma colega sua havia lhe mostrado uma série de fotografias antigas, de mais de 60 anos do bairro Cristal. Para ela, as fotografias produzidas por mim, as quais retratavam diferentes feições do bairro, incluindo muitas vilas ditas irregulares enraizadas nas margens de arroios ou no topo dos morros, eram instrutivas para se pensar *o impacto da sociedade no meio ambiente*:

***Ediane:** A gente usou até pra fazer um trabalho no colégio. Por causa do impacto da sociedade no meio ambiente, né. Que era um lugar que tinha bastante mato... que tinha uma colega que tinha bastante foto de lá antes de ter casas. Isso aí há quase sessenta anos atrás. Tinha muita árvore ali, muita coisa. Aí eu pensei assim: bah, por coincidência eu ganhei das gurias um livrinho, e levei pro colégio e mostrei pra elas, mas no tempo que eu tava estudando, agora não to mais. Aí elas olharam e disseram: ta então vamos botar no... fizeram um blog, SOS Natureza e colocaram ali. Aí até eu comentei com a Fernanda, eu disse: vou te pedir licença pra usar tuas fotos!*

As fotografias que havia produzido no Cristal assumiam novos significados ao serem associadas à preservação do meio ambiente. Um significado bastante diverso daquele que orientou o projeto, o qual buscava o reconhecimento das memórias e do enraizamento dos habitantes que ali residiam, e que eram, justamente pela via de um discurso ambientalista do município, levados a deixarem o Cristal para residirem em bairros mais distantes e menos valorizados.

Outro desdobramento foi a utilização do livro e do DVD “Famílias do Jardim” como obra de referência para se trabalhar a observação como ferramenta de formação do educador, em um curso de Licenciatura em Pedagogia à Distância, na Universidade Federal de Pelotas – RS. A proposta do curso era de que o projeto fomentasse discussões em torno, principalmente, da metodologia de trabalho do educador em suas interações com a sociedade de entorno, na direção da formação de parcerias e co-autorias na pesquisa educacional.

Em ambos os casos, as fotografias, os livros e os DVDs passam a circular em circuitos mais amplos do que o ambiente doméstico, as relações de amizade, vizinhança e parentesco, onde estas imagens podem ser narradas, comentadas, explicadas e contextualizadas por aqueles que ali figuram. Enquanto o livro e o DVD seguiram por rumos diversos nas casas, bibliotecas e armários, as grandes ampliações fotográficas que compuseram a exposição “Famílias do Jardim” permaneceram mais vinculadas à sede do ponto de cultura pelo tamanho, peso, volume e fragilidade de seu material. Após permanecer quase dois meses para visitação na Vila Jardim, os 11 quadros foram expostos em outros dois locais, sendo observadas por outros sujeitos e outras famílias: em um evento sobre saúde no Centro de Eventos da Federação das Indústrias do Rio Grande do Sul (FIERGS) e em no Ponto de Cultura Bonecos Canela Cultura Viva, na cidade de Canela-RS. Com o término destas exposições, os quadros ficaram por algum tempo guardados e depois foram recolocados nas paredes do ponto de cultura, diante das atividades que seguiam em curso no local, como oficinas de música e de teatro.



Imagem 237

Se a restituição das imagens em formas narrativas as mais diversas aos interlocutores desta pesquisa esteve embaralhada aos diferentes contextos políticos e acadêmicos, nem sempre, no entanto, a restituição correspondeu às expectativas geradas no âmbito destes projetos inseridos nas políticas culturais.

Na Ilha da Pintada, por exemplo, a “história do negro na ilha” não foi contada em nenhum tipo de publicação, como estava previsto no início do projeto. A própria realização da Mostra de Trabalhos, que consistia em uma apresentação dos resultados nas oficinas, sendo portanto, uma atividade obrigatória a todas as oficinas, fora cancelada na ilha. O fato de naquele ano a mostra ter sido regionalmente organizada, fez com que a Ilha da Pintada permanecesse a parte da mostra de regiões as quais agrupavam um grande número de oficinas, tendo em vista que a oficina que realizávamos era a única em curso na Pintada. Isso facilitou o cancelamento, em mais de uma vez, da Mostra de Trabalhos devido às chuvas e as cheias de final de ano, e também à agenda comprometida dos funcionários da Descentralização da Cultura, que possuíam um grande número de regiões a contemplar. A Mostra objetivava tanto uma espécie de prestação de contas do trabalho do oficinairo à coordenação do programa, como também um momento de celebração e de visibilidade em torno das aprendizagens e produções dos alunos. Eu e os demais oficinairos, juntamente com Bia, havíamos planejado organizar a mostra no salão da Colônia de Pescadores Z-5, como forma de divulgar mais amplamente o trabalho realizado no ano de 2009. Adida uma, duas, três vezes, as cartolinas preparadas pelos alunos da oficina permaneceram empilhadas na estante da casa de Eliane.

Para Bia e *seu povo*, nenhuma explicação formal foi dada. Soube disso em uma conversa que tivemos cerca de um ano após a finalização um tanto inconclusa do projeto. Coloquei Bia a par da situação, e reforcei a necessidade de formarmos um grupo de pressão para que os resultados do trabalho não ficassem dispersos depois de tanta mobilização e esforços coletivos. Bia, mesmo concordando comigo, reforçou o interesse em organizar uma exposição dos trabalhos realizados através das instituições locais da ilha, como o CTG, a SEMA e a Colônia de Pescadores Z-5.

A proposta de Bia era acionar uma rede de lideranças comunitárias que pudesse levar adiante uma finalização com relativa independência da política municipal. Na condição de executora do projeto, passei ao longo deste ano a assumir um papel de mediadora entre os interesses “da comunidade”, leia-se, da rede social de Bia, e a coordenação do Programa de Descentralização da Cultura, papel este desempenhado não só por mim no âmbito deste programa, mas por todos oficinairos envolvidos nas diferentes regiões de Porto Alegre. O papel do mediador, no entanto, assumia lugares e características bastante variáveis, podendo ser incorporado também pelas lideranças comunitárias, as quais mediavam a relação entre “comunidade” e oficinairo, e pelos funcionários do programa, os quais mediavam os possíveis conflitos existentes entre oficinairos e lideranças.

Fato é que as políticas culturais as quais abordamos nesta tese se diferenciam em muitos aspectos. Os funcionários que atuavam no programa Descentralização da Cultura, de instância municipal, tinham uma grande proximidade com o que denominavam de “comunidades”, ou seja, com as lideranças responsáveis por projetos sociais nas diferentes regiões do Orçamento Participativo. Esta proximidade não acontecia sem um forte engajamento pessoal destes funcionários, que com frequência trabalhavam aos sábados e aos domingos, com poucos recursos financeiros e de pessoal.

Como descrevi brevemente no capítulo 1, esta proximidade e engajamento dos funcionários possibilitava o arranjo de projetos que respondiam às demandas das “comunidades”, destes grupos sociais organizados por lideranças regionais. Este foi o caso do projeto “Memória Fotográfica do Cristal”, em que a estrutura pautada pelas oficinas foi subvertida em prol de um projeto de documentação visual de um bairro que passava por um dramático processo de transformação social e urbanística. Foi também o caso do projeto “A história do negro na Ilha da Pintada”, o qual atendia a uma demanda específica

que vinha sendo apontada por Bia há alguns anos, e que foi acolhida pelo programa e pelos oficinairos envolvidos. No entanto, este caráter informal de tais projetos tornava necessário um grande investimento de todas as partes envolvidas: a “comunidade”, os oficinairos e os funcionários do programa.

Se mesmo com uma série de dificuldades o projeto que atuou no bairro Cristal foi concluído, com o lançamento de um livro de tiragem de 2000 exemplares em uma praça pública no bairro, onde moradores novos e antigos se viram retratados, e operários que construía as bases do shopping-center que alteraria significativamente as feições do bairro recebiam com orgulho os livros gratuitos e autografados, por qual motivo o projeto na Ilha da Pintada não chegou ao fim? Estando ambos os projetos circunscritos à mesma esfera municipal de uma política cultural, em parte com os mesmos funcionários e mesmos oficinairos, o que fez com que o projeto, romanticamente idealizado como possibilidade de contar uma outra história da Ilha da Pintada, não finalizasse conforme o previsto? Esta questão de difícil resposta não gerou apenas um sentimento de dívida da equipe para com a rede social de Bia, mas se colocou como um problema a ser tratado no âmbito da pesquisa.

De certa forma, a própria característica da mobilização na Ilha da Pintada pode sugerir alguns caminhos para a reflexão. O grupo não assumia as características de um movimento negro institucionalmente ligado à militância, se aproximando de uma possibilidade mais ampla de atuação denominada por Laura López (2009) como “políticas e poéticas que definem perspectivas étnicas”, no sentido de potências de mobilização negra atravessadas por experiências biográficas, religiosas e sociais em territórios urbanos com configurações sócio-histórica-espaciais específicas (López, 2009). Inscrever uma narrativa do negro nas imagens da Ilha da Pintada significava entrar nos confrontos variados em torno não só das dissidentes memórias locais, mas também no acesso a recursos e influências políticas, como ficou evidente com o já mencionado protesto de uma moradora da ilha diante da verba destinada a contar *a história dos negros da Bia*.

Se a não finalização do projeto de contar “a história do negro na Ilha da Pintada” pode ser interpretada como mais uma ação que contribui para esta “invisibilidade” do negro em Porto Alegre, cerca de dois anos depois do término do projeto, Bia foi contemplada com um prêmio que reconhecia sua liderança política, curiosamente, através de suas ações no programa de Descentralização da Cultura. Em janeiro de 2012, Bia recebeu o VI Prêmio Joaquim Felizardo na categoria “Descentralização”, ao lado de nomes destacados da cena cultural local, premiados em categorias como “Fotografia”, “Dança”, “Música”, “Teatro”, “Cinema”, entre outras. O Prêmio Joaquim Felizardo é promovido pelo Conselho Municipal de Cultura, o qual Bia integra como conselheira da Região das Ilhas, e se propõe ser um reconhecimento de pessoas e entidades que contribuem com a cultura da cidade de Porto Alegre. Beatriz Gonçalves Pereira, a “Nega Bia” foi apresentada como Conselheira da Cultura com participação em várias comissões sociais do município, co-organizadora da Procissão de Navegantes e presidente da Escola de Samba Unidos do Por do Sol.

No website da organização não-governamental CAMP¹¹, na qual Bia atua como “educadora social” no bairro Arquipélago, a premiação foi noticiada com fotografias e com o depoimento de Bia. Abaixo, reproduzo o depoimento no qual Bia oferece o troféu à sua ancestralidade e enfatiza a presença negra nas premiações:

11 De acordo com informações do website, a ONG CAMP tem como missão “promover a garantia dos direitos políticos, econômicos, sociais, culturais e ambientais das populações urbanas através da mobilização social, da formação de lideranças democráticas e da produção de conhecimento no sentido da construção de novos referenciais de desenvolvimento local sustentável”. Fonte: www.camp.org.br Acesso em 20 de agosto de 2012.



Imagens 238, 239 e 240

***Bia:** Não senti o prêmio para mim, mas para todos da comunidade. É muito gratificante ser homenageada por desenvolver um trabalho cultural nas periferias. Sinto como se alguém estivesse olhado para aquela comunidade. (...). A cultura é algo que se trabalha na coletividade. Fiquei muito feliz por ver que, das 14 pessoas premiadas, duas eram negras. Nunca esperei por isso¹².*

12 Depoimento coletado no site da ONG CAMP. Fonte: <http://www.camp.org.br/?canal=noticias&id=343>. Acesso em 20 de agosto de 2012.



Imagem 241

Outra forma de visibilidade almejada por Bia veio em 2011, com a publicação do livro “Cavalo de Santo: religiões afro-gaúchas”, da fotógrafa Mirian Fichtner, que realizou uma espécie de mapeamento fotográfico das religiões afro-gaúchas. O livro se originou do espanto desta fotógrafa gaúcha radicada no Rio de Janeiro e atuante em grandes revistas jornalísticas do sudeste brasileiro, ao tomar conhecimento do índice numérico que apontava o Rio Grande do Sul como o estado com maior número de adeptos declarados e de terreiros no Brasil¹³. Neste livro, o Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi aparece em pelo menos quatro páginas que em belas imagens retratam um ritual nas margens do Lago Guaíba. Bia e alguns filhos de santo aparecem ainda em outras 4 imagens que retratam esta matriz religiosa na Ilha da Pintada, nas ruas e no terreiro de Mãe Tereza de Ogum.

O livro foi lançado no 5º FestFotoPoa, a mesma edição do festival internacional de fotografia para o qual eu havia sido convidada a expor o trabalho “Famílias do Jardim”, em 2011, o que me fez retornar a Porto Alegre depois de um ano afastada da cidade e da pesquisa de campo. No dia do lançamento do livro de Mirian, estive na Ilha para reencontrar os alunos da oficina, e acompanhei Bia e quatro de suas filhas de santo, Eliane, Claudinha, Nice e Alaíde, trajadas em seus axós, no caminho até o Santander Cultural, imponente espaço cultural situado no centro de Porto Alegre, onde estava sediado o festival. Ao chegarmos lá, encontramos o *povo de santo* em peso: babalorixás, ialorixás e filhos de santo circulavam com suas roupas volumosas naquele espaço em meio a fotógrafos, jornalistas, representantes do poder público. Os livros foram distribuídos gratuitamente a todos os que tinham um ingresso de entrada, predominantemente agentes da área cultural, fotógrafos e os babalorixás e ialorixás e suas redes religiosas as quais haviam sido retratados no livro¹⁴.

13 Segundo a fotógrafa, dados referentes ao censo 2005 do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

14 A distribuição gratuita do livro deve-se ao fato de o projeto ter sido acolhido por uma política cultural de Estado: o livro foi patrocinado pelo Ministério da Cultura e pela Fundação Cultural Palmares, ambos de nível federal. Em conversa informal com a fotógrafa, ela mencionou ter enfrentado uma série de recusas ao financiamento de seu projeto, até encontrar apoio nas duas instituições referidas.

Neste mesmo dia, quando compartilhávamos a frustração diante da não finalização do projeto, Bia enfatizou a importância de se gerar um produto, um registro a partir destes projetos culturais. Se o projeto levado a cabo pela prefeitura acabou por interromper o fluxo de imagens e memórias coletadas e compartilhadas ao longo de quase um ano, o livro produzido pela fotógrafa Mirian Fichtner parecia contemplar melhor os anseios de Bia e a presença da Ilha da Pintada no circuito mais amplo de religiosidade afro-gaúcha.

***Bia:** Agora, pelo menos, Fernanda, a gente teve uma grande esperança com esse livro da Mirian. De ficar um registro em alguma coisa! Tu vê... quanta coisa vocês perguntavam pra nós do passado que a gente não tem... não tem escrito nada, e tanta coisa aconteceu naquela época. Essa é a nossa fissura, sabe, a nossa preocupação. E dentro de matriz africana, é claro, né. Porque... se não essa coisa se perde. Sabe?*

A esperança de Bia de que com o livro de Mirian perdure algum registro de seu povo não estava dissociada de uma forte preocupação com o processo de transmissão de conhecimentos religiosos às novas gerações. As fotografias realizadas por Mirian evidenciam essa preocupação em como mostrar a terra e seu povo: as mães de santo Bia e Leoni foram retratadas juntos a seus filhos em uma roda, com todos vestidos de branco nas margens do Lago Guaíba, sob a bela luz do entardecer.

Embora o livro de Mirian Fichtner tenha alcançado uma projeção nacional certamente muito maior do que a publicação que almejávamos produzir, sendo lançado e distribuído em diversas capitais brasileiras, as páginas destinadas às terreiras de Bia e de Dona Tereza na ilha integravam uma narrativa circunscrita à religiosidade de matriz africana. É possível que um reconhecimento da religiosidade de matriz africana na ilha no âmbito de um mapeamento afro-religioso no Rio Grande do Sul suscitasse menos confrontos e tivesse os *caminhos mais abertos* para se efetivar do que as reivindicações em torno de uma memória negra e afro-religiosa territorializada em um ambiente de permanente disputa em torno das memórias coletivas acionadas na construção de uma legitimidade histórica na Ilha da Pintada.

Já o projeto Famílias do Jardim, inscrito em um programa de âmbito federal, passava por um processo muito mais rigoroso de controle, com o envio sistemático de relatórios que comprovassem o uso dos recursos e o andamento das ações tais como haviam sido descritas no projeto aprovado. O Ministério da Cultura, enquanto entidade financiadora, exigia o cumprimento dos prazos deste projeto no qual éramos os únicos proponentes. Ou seja, dado que a equipe proponente assumia a responsabilidade pela ação de sua proposição, o projeto conseguiu transcorrer e finalizar conforme o previsto. Nesse sentido, a proposição por uma equipe externa à Vila Jardim garantiu uma relativa autonomia do projeto em relação aos conflitos locais, à diferença da Ilha da Pintada, onde o próprio conflito pautou a elaboração do projeto, reivindicando que a prefeitura se posicionasse em um dos lados.

Neste cenário, meu compromisso como antropóloga tanto na escrita de uma narrativa acadêmica quanto na formação de um patrimônio etnológico da cidade de Porto Alegre, transitava por estes confrontos na busca pela explicitação dos posicionamentos em jogo, aderindo a certas redes de interação sem, no entanto, simplificar a complexidade de situações, agentes e políticas atuantes na aplicação destes projetos culturais. Como argumentam as antropólogas Ana Luiza Rocha e Cornelia Eckert (2004), captar imagens, escutar, gravar e transcrever narrativas não são etapas banais de pesquisa, mas expressam uma preocupação contemporânea da antropologia sobre as formas imagéticas que expressam valores de memória os quais passam a ingressar em uma arena política.

considerações finais

Compartilhar tantas memórias e afetos em uma pesquisa etnográfica, enfrentar esta “mistura” de imagens e tempos nos acervos fotográficos, não seria possível sem compreender os laços que conformam rupturas e continuidades nas produções de imagens e sentidos em torno das fotografias de habitantes negros em Porto Alegre.

Ao finalizar esse mergulho em fotografias aparentemente tão díspares, produzidas em contextos diferenciados, mas entrelaçadas por essa “vontade de futuro” (Bachelard, 1994) que faz perdurar até mesmo aquelas imagens ausentes, nas indagações provocadas pelo esquecimento, concluo esta tese com uma breve reflexão sobre as imagens do devir, anunciadas neste tempo complexo definido pelas diversidades sociais e culturais. Imagens que desafiam as representações oitocentistas, mas também encontram nelas elementos que se fazem úteis para um recomeço.

Diante destas continuidades, Miriam Moreira Leite, ao definir a diferença entre os retratos de família das “famílias de classes abastadas” e dos “pobres, estrangeiros e deficientes”, propõe na autoria e na propriedade as chaves para esta diferenciação: as primeiras são proprietárias de suas imagens, enquanto no caso dos segundos, as imagens pertencem aos fotógrafos (Leite, 2005: 37). Esta afirmação, tão pertinente para se pensar as fotografias chamadas pela autora de “históricas”, produzidas no século XIX e início do século XX, é ainda uma provocação para refletir sobre as transformações em curso na produção e circulação das imagens fotográficas no século XXI.

Deslocando o contexto das reflexões da autora para os debates contemporâneos em antropologia visual, “ser proprietário de sua imagem” não é apenas possuí-la enquanto um bem material ou virtual, mas atuar com protagonismo na sua própria produção, definindo suas rotas de circulação.

Ao produzir imagens dos grupos os quais pesquisa, o antropólogo é interpelado a problematizar sua inserção em uma cultura visual amplamente disseminada, que com frequência insiste na reprodução de estereótipos em imagens discriminatórias do Outro. É, portanto, desafiado a construir representações em torno das formas de alteridade cultural em interlocução com a estética, os códigos, as normatizações e os interditos, acionados pelos grupos os quais investiga.

Para as antropólogas Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2004), é justamente quando nós fabricamos a imagem do Outro através de tecnologias audiovisuais que a “autoridade etnográfica” deveria ser discutida com mais rigor. Trata-se de uma discussão ética capaz de problematizar a própria inserção do antropólogo em uma cultura do espetáculo e situar a produção de imagens – tantas vezes vista como o recurso capaz de promover um “efeito de realidade” em meio às subjetivações da escrita etnográfica - no centro das reflexões antropológicas. Um olhar voltado para a atuação do antropólogo, quando ele próprio se insere no que Clifford Geertz (2008) denominou de conjuntos de conceitos de “experiência-próxima”, os quais são investidos de pouca reflexão por serem utilizados espontaneamente, coloquialmente, de modo que as ideias e as realidades que elas representam estão natural e indissolúvelmente unidas.

Contemporaneamente, as produções de antropologia visual vêm investindo na instrumentalização de agentes nos locais de pesquisa como forma de diminuir as assimetrias em jogo na relação entre pesquisador e sujeito da investigação, e também como forma de reparação das desigualdades históricas que imprimiram a marca de uma representação estranha ao olhar destes sujeitos. Na contramão de uma defesa da minimização do papel do antropólogo, estes eventos de reciprocidades construídos com os grupos investigados apontam para a importância da construção de redes e alianças que possam acionar, desde lógicas e pontos de vista diferenciados, uma multiplicidade de experiências e elocuições sobre os grupos.

Lembro que durante as negociações para a elaboração do projeto “Memória Fotográfica do Cristal”, imaginava realizar oficinas de fotografias para que os moradores pudessem, através de seus próprios olhares, documentar as imagens de uma “memória fotográfica” do bairro. Foi com certa frustração que escutei do grupo de mulheres do Clube de Mães do Cristal que eu seria a pessoa responsável pelas fotografias porque elas queriam *um trabalho que ficasse bonito*. Disseram isto me mostrando diversos exemplares de livros feitos por fotógrafos profissionais que exaltavam a beleza de certas localidades na cidade e no estado.

De forma semelhante, os moradores da Ilha da Pintada não estavam especialmente interessados em fotografar, e sim em ter suas imagens documentadas e fazê-las circular por onde as conviesse. O livro publicado por Miriam Fichtner foi um exemplo desta importante aliança de diferentes grupos religiosos com uma fotógrafa de renome nacional: uma cuidadosa estética visual no trabalho fotográfico, a ampla divulgação na mídia, eventos de lançamento do livro em pelo menos três capitais brasileiras e a circulação de exemplares por todo o território nacional, produziram um documento de significativa visibilidade para os grupos afro-religiosos ali retratados.

A aliança do antropólogo com os grupos os quais pesquisa não está na reprodução e visibilidade dos discursos militantes, mas em um comprometimento em narrar as memórias dos grupos com os quais convive, promovendo estas memórias como parte do patrimônio etnológico do mundo contemporâneo, por mais dissidências, posicionamentos concorrentes e conflitos que estas memórias possam trazer. Embora o antropólogo participe da “cultura da memória” (Huysen, 2000) sua ação no mundo, necessariamente reflexiva, imbuí-se de um compromisso em trazer um olhar antropológico aos processos de musealização. Em certa medida, o antropólogo se posiciona tanto no sentido contrário às reduções das identidades – muitas vezes solicitadas no âmbito dos projetos culturais – como na produção de “essencializações estratégicas” como meio de interlocução com as esferas mais amplas da sociedade, no chamado “extra-muros” acadêmico.

É neste jogo de continuidades e rupturas que as produções fotográficas do antropólogo, de seus interlocutores e dos muitos produtores de imagens no mundo contemporâneo se inserem em uma corrente simbólica que envolve uma ação recíproca na conformação de um imaginário urbano, atravessado pelas biografias e trajetórias de seus habitantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRD, Michael. "Growing Up with Aborigenes. In: PINNEY, Christopher; PETERSON, Nicolas (orgs). *Photography's Other Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2003, pp. 23-39.
- ALVES, Elder P. Maia. "O lugar das culturas populares no sistema MINC: o sertão e a institucionalização das políticas culturais para as culturas populares". In: _____ (org). *Políticas Culturais para as Culturas Populares no Brasil Contemporâneo*. Maceió: Edufal, 2011, pp.125-174
- ALVES, Hélio Ricardo. "A fotografia em Porto Alegre: o século XIX." In: ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org). *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.
- ARAÚJO, Joel Zito de. "O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira". *Estudos Feministas*, Florianópolis, 16[3]: 424, setembro-dezembro, 2008, pp.979-985.
- ARAÚJO, Susana de Azevedo. *Bruxas e bruxarias na Ilha da Pintada, Porto Alegre, RS*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1998.
- ARLAUD, Jean; GUIGNERAYE, Christine Louveau de la. "De la photo au film: écritures numériques". *Revue trimestrielle Ethnologie française. Arrêt sur images. Photographie et Anthropologie*. PUF, Janvier-Mars 2007.
- ATHAYDE, Celso. "Periferia: favela, beco, viela". In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs). *Agenda Brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AZEVEDO, Paulo Cesar.; LISSOVSKY, Maurício (orgs). *Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ex Libris, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *A Dialética da Duração*. São Paulo: Ática, 1994.
- BARBOSA, A.; CUNHA, E.T.; HIJIKI, R.S.G. *Imagem-conhecimento. Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas, SP: Papyrus, 2009.
- BARCELLOS, Daisy. *Família e ascensão social de negros em Porto Alegre*. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.
- BARNES, J. A. "Redes sociais e processo político". In: FELDMAN-BIANCO, B. (Org.) *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987, pp. 159-193.

BARTH, Fredrik. “Grupos Étnicos e suas Fronteiras.” In: POUTIGNAT, Phillippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo : UNESP, 1998.

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006.

BASTIDE, Roger. “O sagrado selvagem” [1973]. In: _____. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 250-275.

_____. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. 3ª edição. São Paulo: Pioneira, 1989.

_____. *Antropología Aplicada*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIAZUS, Paula. “A lata faz foto? Ah, então a lata é mágica!”. *Estudo etnográfico sobre itinerários urbanos e circulação de imagens e olhares em oficinas de fotografia pinhole, Porto Alegre, RS*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2006.

BIRMAN, Patricia. “Transas e Trases: sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevôo”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(2): 256, maio-agosto, 2005.

BITTENCOURT, Iosvaldyr Carvalho. “Territórios Negros.” In: SANTOS, Irene (org). *Negro em Preto e Branco: História Fotográfica da População Negra de Porto Alegre*. Porto Alegre: Do Autor, 2005.

_____. “A esquina do Zaire: territorialidade negra urbana em Porto Alegre”. In: LEITE, Ilka Boaventura. *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 6ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BOTT, Elizabeth. *Família e rede social*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de La photographie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1965.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CALDAROLA, Victor J. “Imaging Process as Ethnographic Inquiry”. *Visual Anthropology*, Vol. 1, USA: Harwood Academic Publishers GmbH, pp. 433-451.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *A política dos outros. O Cotidiano dos Moradores da Periferia e o que Pensam do Poder e dos Poderosos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAPUTO, Stela Guedes. *Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé*. Rio de Janeiro: FAPERJ: Pallas, 2012.

CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 [1977].

CARDOSO, Sérgio. “O olhar viajante (do etnólogo)”. In: NOVAES, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Sobre o pensamento antropológico*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

_____. *O trabalho do antropólogo*. 2ª edição. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora Unesp, 2000.

_____. “Os (des) caminhos da identidade”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 15, nº 42, 2000.

_____. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo, Pioneira, 1976.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R.; CARDOSO DE OLIVEIRA, L.R. *Ensaio antropológicos sobre moral e ética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

CARMINATTI, Thiago Zanotti. “Imagens da favela, imagens pela favela: etnografando representações e apresentações fotográficas em favelas cariocas”. In: GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (orgs). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009, pp. 68-91.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. “Olhar escravo, ser olhado”. In: AZEVEDO, P. C.; LISSOVSKY, M. (orgs). *Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ex Libris, 1988, pp. 23-30.

_____. *Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CARTIER-BRESSON, Henri. “El instante decisivo [1952]”. In: FONTCUBERTA, Joan (Ed.). *Estética fotográfica. Uma selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. “A Racionalidade Antropológica em Face do Segredo”. *Anuário Antropológico*, nº 84, 1985.

CARVALHO, Ana Paula Comin de. *O espaço da diferença no Brasil: etnografia de políticas públicas de reconhecimento territorial e cultural negro no sul do país*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2008.

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

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

_____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 4ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994 [1990].

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano. Vol 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica. Antropologia e Literatura no Século XX*. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CLIFFORD, James y MARCUS, George (orgs). *Retóricas de la antropología*. Madrid: Ediciones Jucar, 1991.

COLLIER JR, John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

CORREA, Norton Figueiredo. *O Batuque do Rio Grande do Sul*. 2ª edição. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2006.

_____. “Panorama das religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul”. In: ORO, Ari Pedro (org.). *As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1994, pp.09-46.

COSTER, Eliane. *Fotografia e Candomblé: modernidade incorporada?* Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes, 2007.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. “Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo”. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, vol. 10, n. 2, outubro de 2004. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2004.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª edição. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco. Usos e Abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DÁVILA, Jerry. *Diploma de brancura. Política social e racial no Brasil – 1917 – 1945*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

DE TACCA, Fernando. *Imagens do sagrado. Entre Paris Match e O Cruzeiro*. Campinas, SP: Editora da Unicamp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

DEVOS, Rafael Victorino. *A “questão ambiental” sob a ótica da antropologia dos grupos urbanos, nas ilhas do Parque Estadual Delta do Jacuí, Bairro Arquipélago, Porto Alegre, RS*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2007.

_____. *Uma “ilha assombrada” na cidade: estudo etnográfico sobre cotidiano e memória coletiva a partir das narrativas de antigos moradores da Ilha Grande dos Marinheiros, Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2002.

DIAS DE SIQUEIRA, Monalisa. “O grupo de idosos do posto de saúde da Vila Jardim: considerações sobre envelhecimento, memória e sociabilidade no contexto das políticas de saúde.” *Revista Eletrônica Iluminuras*, Porto Alegre, v.12, n. 28, p. 177-194, jul./dez. 2011.

DOMINGUES, João. “Cultura Viva: a introdução de novos atores na política cultural brasileira”. In: ALVES, E. P. M. (org). *Políticas Culturais para as Culturas Populares no Brasil Contemporâneo*. Maceió: Edufal, 2011, pp.205-238.

DOS ANJOS, José Carlos Gomes. *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Fundação Cultural Palmares, 2006.

_____. *O Território da Linha Cruzada: Rua Mirim versus Avenida Nilo Peçanha – Porto Alegre (1992-93)*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1993.

_____. “A Reterritorialização do Negro no Centro de Porto Alegre”. In: ORO, A.P.; DOS ANJOS, J. C.; CUNHA, M. *A Tradição do Bará do Mercado*. Porto Alegre: PMPA/SMC/CMEC, 2007, pp.52-68.

DOS SANTOS, Alexandre Ricardo. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*. Dissertação de mestrado. Programa de pós Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1997.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. Lisboa: Edições 70, 1991.

DUARTE, L. F. D. et al. “Vicissitudes e limites da conversão à cidadania nas classes populares brasileiras”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, numero 22, ano 8, junho de 1993.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papius, 1993

DURAND, Gilbert. *As estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998a.

_____. “O imaginário e o funcionamento social da marginalização”. In: DURAND, G. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998b.

DURHAM, Eunice Ribeiro. *A Dinâmica da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ECKERT, Cornelia. “Questões em torno do uso de relatos e narrativas biográficas na experiência etnográfica”. In: *Revista Humanas*. Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, n° 19/20, Porto Alegre, ano 1997, pp.21-44.

_____. *Os homens da mina: um estudo das condições de vida e representações dos mineiros de carvão em Charqueadas – RS*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, UFRGS, 1985.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza C. da. “Jean Rouch e os encontros e confrontos da sociedade ocidental com Alteridade/Diferença pelos olhos de um contador de histórias”. In: Maria Catarina Chitolina Zanini (org.). (Org.). *Por que ‘raça’? Breves reflexões sobre a questão racial no cinema e na antropologia*. Santa Maria: EditoraUFSM, 2007, v. , p. 41-87.

_____. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2005.

_____. “Ética e imagem: um percurso”. *Revista Iluminuras - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais vol 05, n° 11*. Porto Alegre: NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFRGS, 2004.

_____. “Etnografia na rua e câmera na mão”. *Studium* (UNICAMP). Instituto de Artes, Campinas, SP, vol. 8, 2002.

_____. “Imagem Recolocada. Pensar a imagem como instrumento de pesquisa e análise do pensamento coletivo”. *Revista Iluminuras - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais vol 02, n° 03*. Porto Alegre: NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFRGS, 2001.

EDWARDS, Elizabeth, “Antropologia e fotografia”. *Cadernos de Antropologia e Imagem* (Rio de Janeiro), v.2, 1996, pp.11-28.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L.. *Os estabelecidos e os outsiders*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. *Visões de Porto Alegre nas fotografias dos Irmãos Ferrari (c.1888) e de Virgílio Calegari (c.1912)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2007.

FABIAN, Johannes. *Time and the Other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983.

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FARIAS, Patrícia. “Belezas negras à vista: a presença negra na publicidade brasileira nos anos 70”. In: TRAVANCAS, Isabel; FARIAS, Patrícia (orgs). *Antropologia e Comunicação*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, pp.209-225.

FATORELLI, Antônio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Reluma-Dumará, 2003.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. Tradução: Paulo Siqueira. In: *Cadernos de Campo* nº 13, 2005, pp.155-161.

FERREIRA, Carolina da Silva. *Orçamento Participativo e Governança Solidária Local na Prefeitura Municipal de Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Administração, 2007.

FONSECA, Claudia. *Família, fofoca e honra. Etnografia das relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004

FREHSE, Fraya. “Antropologia do encontro e do desencontro: fotógrafos e fotografados nas ruas de São Paulo (1880-1910)”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiubi (org). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. 2ª edição. Lisboa: Vega, 1995

FICHTNER, Mirian. *Cavalo de Santo. Religiões afro-gaúchas*. Porto Alegre: S/Ed, 2010.

GAMA, Fabiene. “Etnografias, auto-representações, discursos e imagens: somando representações”. In: GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (orgs). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009, pp. 92-114.

GEERTZ, Clifford. *O saber local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*. 10ª edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008 [1983].

_____. *Obras e Vidas. O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

_____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989 [1973].

GIACOMAZZI, Maria Cristina Gonçalves. *O Cotidiano da Vila Jardim: um estudo de trajetórias, narrativas biográficas e sociabilidades, sob o prisma do medo na cidade (Porto Alegre, RS)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1997.

GOFFMAN, Erving. *Estigma. Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

GOLDMAN, Marcio. “Os tambores dos vivos e os tambores dos mortos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia”. *Revista de Antropologia*, vol.46, nº2, 2003.

GOMES, Arilson dos Santos. “‘Aparecendo na foto’: representações do negro na fotografia em Porto Alegre no final do século XIX e início do século XX”. *História, imagem e narrativas*, nº 5, ano 3, Setembro de 2007.

GONÇALVES DA SILVA, Vagner. *O antropólogo e sua magia*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *Candomblé e Umbanda. Caminhos da devoção brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Selo Negro, 2005.

_____. “As esquinas sagradas: o candomblé e o uso religioso da cidade”. In: MAGNANI, José Guilherme C. e TORRES, Lilian de Lucca (orgs). *Na Metrópole. Textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP, 1996, pp.88-123.

GONÇALVES DA SILVA, Vagner; AMARAL, Rita. *A cor do axé. Brancos e negros no candomblé de São Paulo*. Estudos Afro-Asiáticos, nº25, dezembro de 1993.

GONÇALVES, Marco Antônio. *O real imaginado. Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2008.

GRIMSHAW, Anna. *The ethnographer's eye. Ways of seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GURAN, Milton. *Agudás. Os “brasileiros” do Benim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HANNERZ, Ulf. “À quoi servent les réseaux?”. In: *Explorer la ville*. Paris. Editions Minuit, 1983, pp.209 a 253.

HEAD, Scott. “Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto”. In: GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (orgs). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009.

HEBERLE, Fernanda. *Descentralizando a cultura. Uma etnografia do funcionamento e das práticas de um programa cultural na cidade de Porto Alegre*. Monografia de Conclusão de Curso em Ciências Sociais. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. “Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga”. In: GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (orgs). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009, pp. 115-135.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ISABELLE, Louis-Frederic Arsène. *Viagem ao Rio Grande do Sul, 1833-1834*. 2.ed. Porto Alegre: Martins, 1983.

JEUDY, Henri Pierre. *Memórias do social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

KERSTING, Eduardo Henrique de Oliveira. *Negros e a modernidade urbana em Porto Alegre: a Colônia Africana (1890-1920)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1998.

KOSSOY, Boris. *Os Tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2002.

KUPER, Adam. “Histórias alternativas da Antropologia Social Britânica”. *Etnográfica*, vol IX, 2, 2005.

LEAL, Ondina Fachel e ANJOS, José Carlos Gomes dos. “Cidadania de quem? Possibilidades e Limites da Antropologia”. *Horizontes Antropológicos*, v10, Porto Alegre, 1999.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

_____. “Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente”. In: SAMAIN, Etienne (org.). 2ª edição. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec: Editora Senac São Paulo, 2005.

LEITE, Ilka Boaventura. *Negros no sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

LEROI-GOURHAN, André. *O Gesto e a Palavra 2. A Memória e os Ritmos*. Lisboa, Perspectiva do Homem/Edições 70, v. 16, 1975, pp.121 a 176.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008 [1958].

LINS DE BARROS, Myrian Moraes. “Memória e Família”. *Estudos Históricos 3, Memória*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 29 a 42.

LOMNITZ, Larissa. “Mecanismos de articulación entre el sector informal y el sector formal urbano”. *Revista Mexicana de Sociología*, vol 40, n.1, 1978.

LÓPEZ, Laura Cecilia. “*Que America Latina se sincere*”: *Uma análise antropológica das políticas e poéticas do ativismo negro em face às ações afirmativas e às reparações no Cone Sul*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2009.

LÜHNING, Angela (org). *Verger-Bastide. Dimensões de uma amizade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MACDOUGALL, David. *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2006.

_____. *Transcultural cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.

_____. “Mas afinal, existe realmente uma antropologia visual?”. *Folder II Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, 1994.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular. Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. “A Fotografia como Expressão do Conceito”. *Studium* (UNICAMP). Instituto de Artes, Campinas, SP, vol. 2, 2000.

MAESTRI, Mário. *O Escravo Gaúcho. Resistência e Trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *O Tempo das Tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAGGIE, Yvonne. *Guerra de Orixá. Um estudo de ritual e conflito*. 3ª edição revista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001 [1975].

MAGNANI, José Guilherme Cantor. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana.” *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, nº 49, junho de 2002.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental. Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia*. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1978 [1922].

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAROCCO, Beatriz. “O cotidiano dos negros no exterior dos jornais de Porto Alegre, sinais de fotojornalismo no século XIX”. *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2009.

MARQUES, Olavo Ramalho. *Entre a Avenida Luis Guarânia e o Quilombo do Areal: estudo etnográfico sobre memória, sociabilidade e territorialidade negra em Porto Alegre/RS*. Dissertação de Mestrado. – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

- MAUAD, Ana Maria. “Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista”. *Revista Eletrônica Studium*, nº 15. Acesso em 30 de maio de 2009.
- MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas” [1925]. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MEAD, Margaret. “Visual Anthropology in a Discipline of Words” In: HOCKINGS, Paul (ed). *Principles of Visual Anthropology*. Mouton Publishers, 1975.
- MEYER, Augusto. *Cancioneiro Gaúcho*. Porto Alegre: Editora Globo, 1959.
- MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre e suas escritas: história e memórias da cidade*. Porto Alegre: Edipucrs, 2006.
- _____. “Imagens sedutoras da modernidade urbana: reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 50”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol 27, nº 53, 2007, pp.159-176.
- MOREIRA, Paulo Roberto Staudt. *Entre o deboche e a rapina: os cenários sociais da criminalidade popular em Porto Alegre (1868/1888)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1993.
- MUNN, Nancy. “Excluded spaces: the figure in the Australian aboriginal landscapes.” In: LOW, Seta M. and LAWRENCE-ZÚÑIGA, Denise (Ed). *The anthropology of space and place*. Oxford: Blackwell, 2003, pp. 92-109.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. *Jogo de Espelhos*. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. “Imagem e ciências sociais: Trajetória de uma relação difícil”. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIJIKI, R. S. G. *Imagem-Conhecimento. Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas, SP: Papirus, 2009.
- NUNES, Margarete F.; ROCHA, Ana Luiza C. “Etnografando narrativas étnicas no espaço da cidade: os negros e as ações afirmativas na sociedade brasileira contemporânea”. *Revista Eletrônica Iluminuras*, vol. 10, n. 23, 2009.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. “Pluralizando Tradições Etnográficas: sobre um certo mal-estar da Antropologia”. In: LANGDON e GARNELO. *Saúde dos Povos Indígenas: Reflexões sobre a Antropologia Participativa*. ABA – Contra-Capa, 2004.
- OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 2006.
- _____. A invisibilidade social e simbólica do negro no Rio Grande do Sul. In: LEITE, Ilka Boaventura. *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

_____. *Urbanização e Mudança Social no Brasil*. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 1982.

ORO, Ari Pedro. “Os negros e os cultos afro-brasileiros no Rio Grande do Sul”. In: LEITE, Ilka Boaventura. *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996, pp.149-157.

_____. “Neopentecostais e afro-brasileiros: quem vencerá essa guerra?”. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 1, n.1, p 10-36, 1997.

ORO, A.P.; DOS ANJOS, J. C.; CUNHA, M. *A Tradição do Bará do Mercado*. Porto Alegre: PMPA/SMC/CMEC, 2007.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro. Umbanda e Sociedade Brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 9ª reimpressão da 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARK, Robert Ezra. “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano”. In: VELHO, Otávio G. (org). *O Fenômeno Urbano*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987, pp. 26-67.

PESAVENTO, Sandra Jatahy (coord.). *O espetáculo da rua*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996.

_____. “Os excluídos da cidade”. In: SEFFNER, Fernando (org). *Presença Negra no Rio Grande do Sul*. Cadernos Porto&Vírgula. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995, pp.80-89.

_____. *De escravo a liberto, um difícil caminho*. Porto Alegre: IEL, 1988.

PINK, Sarah. “Applied Visual Anthropology social intervention, visual methodologies and anthropology theory”. In: ADRA, Najwa (ed). *Visual Anthropology Review*. Journal of the Society for Visual Anthropology, vol 20, n° 1, Spring, 2004.

PINNEY, Christopher; PETERSON, Nicolas (orgs). *Photography's Other Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2003.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, pp. 3-15.

PÓLVORA, Jaqueline Britto. “A experiência de antropologia visual em uma casa de batuque em Porto Alegre”. *Horizontes Antropológicos*, ano 1, n° 2. Porto Alegre, jul/set 1995, pp. 129-140.

PORTO ALEGRE, Secretaria Municipal da Cultura, Centro de Pesquisa Histórica. *Arquipélago: as ilhas de Porto Alegre*. GOMES, José Juvenal; MACHADO, Helena Vitória dos Santos; VENTIMIGLIA, Marise Antunes. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade Fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930. Volumes I e II*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

_____. “O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935)”. *Anais do Museu Paulista*, vol.14, n.1, 2006, pp. 263-289.

PRANDI, Reginaldo. “Pombagira e as faces inconfessadas do Brasil”. In: _____. *Herdeiras do Axé*. São Paulo, Hucitec, 1996, Capítulo IV, pp. 139-164

RECHENBERG, Fernanda. “Imagens da memória, documentações fotográficas possíveis: a experiência de documentação da ‘memória fotográfica do bairro Cristal’, Porto Alegre”. In: ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia (orgs). *Individualismo, Sociabilidade e Memória*. Anais de Colóquio. Porto Alegre: Editora Deriva, 2009a.

_____. “‘Essa é uma história de pessoas simples’: enraizamentos e deslocamentos no bairro Cristal, Porto Alegre” [on-line]. In: *OS URBANITAS Revista de Antropologia Urbana*. Ano 6, vol. 6, nº 9. Disponível em <http://www.osurbanitas.org/osurbanitas9/Rechenberg-urbanitas-09-2009.html>. Internet, 2009b.

_____. “*Vamo falá do nosso Lami*”: *Estudo Antropológico sobre Memória Coletiva, Cotidiano e Meio Ambiente no bairro Lami, Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2007.

_____. *Os dilemas do uso da fotografia na restituição da palavra do Outro: um estudo sobre imagem e memória na Barra do Ouro – RS*. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação/UFRGS. Monografia de conclusão do curso de Jornalismo. Porto Alegre, 2004.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa. Tomo I*. Campinas: Papyrus, 1994.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. “A poeira do tempo e as cidades tropicais, um ensaio interpretativo do patrimônio e as dinâmicas da cultura em sociedades complexas”. *Revista Iluminuras - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais vol 09, nº 20*. Porto Alegre: NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFRGS, 2008a.

_____. “Coleções etnográficas, método de convergência e etnografia da duração: um espaço de problemas”. *Revista Iluminuras - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais vol 09, nº 21*. Porto Alegre: NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFRGS, 2008b.

_____. “Antropologia Visual, um convite à exploração de encruzilhadas conceituais.” In: ECKERT, C. e MONTE-MÓR, P. (org). *Imagem em foco: novas perspectivas em Antropologia Visual*. Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

SAHLINS, Marshall. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SALAINI, Cristian Jobi. “*Nossos heróis não morreram*”. *Um estudo antropológico sobre formas de “ser negro” e de “ser gaúcho” no Rio Grande do Sul*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

SANDRI, Sinara Bonamigo. *Um fotógrafo na mira do tempo. Porto Alegre, por Virgílio Calegari*. Porto Alegre, 2007. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SANTOS, Irene (org). *Negro em Preto e Branco: História Fotográfica da População Negra de Porto Alegre*. Porto Alegre: Do Autor, 2005.

SANTOS, Irene; SILVA, Cidinha da; FIALHO, Dorvalina E. P.; BARCELLOS, Vera Daisy; BETTIOL, Zoravia. *Colonos e Quilombolas. Memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre*. Porto Alegre: [s/n], 2010.

SEPÚLVEDA ANTOS, Myrian. “The Repressed Memory of Brazilian Slavery”. *International Journal of Cultural Studies*, v.11 (2), 2008, pp. 157-175.

SATT, Maria Henriqueta Creidy. *Circularidades e Superfícies: uma leitura videográfica das imagens batuqueiras*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 1995.

SCHERER, Joanna. “Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica”. *Cadernos de Antropologia e Imagem 3* (Rio de Janeiro), 1995, pp. 69-83.

SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições a questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, Lilia; GARCIA, Lúcia. *Registros escravos: repertório das fontes oitocentistas pertencentes ao acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006.

SERRANO, Eneida. *Lunara Amador 1900*. Porto Alegre: E.S, 2002.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Armando. *Álbum de Família: a imagem de nós mesmos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo:Edições Sesc São Paulo, 2008.

SILVEIRA, Flavio Leonel; LIMA FILHO, Manuel. “Por uma antropologia do objeto documental: entre a ‘alma nas coisas’ e a coisificação do objeto”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, nº23, 2005, pp. 37-50.

SIMMEL, Georg. *A natureza sociológica do conflito*. In: FILHO, Evaristo de Moraes (org). *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983.

- _____. “O estrangeiro” [1908]. In: FILHO, Evaristo de Moraes (org). *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. “A metrópole e a vida mental” [1903]. In: VELHO, Otávio G. (org). *O Fenômeno Urbano*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987, pp. 11-25.
- _____. “O segredo” [1905] In: *Política e Trabalho, ano XV, nº 15*. João Pessoa: UFPB, 1999.
- SMITH, Shawn Michelle. *Photography on the color line. W.E.B. Du Bois, race and visual culture*. London: Duke University Press, 2004.
- SODRÉ, Muniz. “Olhar escravo, ser olhado”. In: AZEVEDO, P. C.; LISSOVSKY, M. (orgs). *Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ex Libris, 1988, pp.17-21.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1977].
- SOUSA, Rosinaldo Silva de. “Direitos Humanos através da história recente em uma perspectiva antropológica”. In: NOVAES, R.; KANT DE LIMA, R. (orgs). *Antropologia e Direitos Humanos*. Niterói: EDUFF, 2001, pp.47-79.
- SOUTY, Jérôme. *Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- SOVIK, Liv. “Cultura & Identidades: teorias do passado e perguntas para o presente”. In: NUSSBAUMER, Gisele M. (org). *Teorias & Políticas da Cultura. Visões Multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- STROZENBERG, Ilana. “O apelo da cor: percepções dos consumidores sobre as imagens da diferença racial na propaganda brasileira”. *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo, vol 2, n. 4, 2005.
- STUMVOLL, Denise; MENEZES, Naida (orgs). *Memória Visual de Porto Alegre 1880-1960: acervo de imagens do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa*. Porto Alegre: Palotti, 2007.
- STUMVOLL, Denise. *Os frágeis suportes da memória: preservação e acesso ao banco de imagens do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa – Musecom*. Palestra realizada no Seminário Memória e Patrimônio em Dois Cliques: a pesquisa com imagens em contextos museológicos. Porto Alegre, 2008. Disponível em <http://doiscliques2008.blogspot.com/2008/11/os-frageis-suportes-da-memria-preservao.html>. Acesso em 20 outubro de 2010.
- TURNER, Victor. *Dramas, fields and metaphors*. Ithaca/London, Cornell University Press, 1974.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura. Notas para uma Antropologia das Sociedade Contemporânea*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. *Projeto e metamorfose. Antropologia das Sociedades Complexas*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003 [1994].

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás. Deuses Iorubás na África e no Novo mundo*. Salvador: Corrupio, 1981.

VERGER, Pierre. *Saída de Iaô. Cinco ensaios sobre a religião dos orixás*. Organização e tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Axis Mundi Editora, 2002.

VIDELA, Mabel Luz Zeballos. *Elo Dourado ou Elo Perdido? Práticas cotidianas, agência e memória em uma vila da Lomba do Ponheiro, Porto Alegre (RS)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

ZALUAR, Alba. *A Máquina e a Revolta. As organizações populares e o significado da pobreza*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2000 [1985].

ZANETTI, Valéria. *Calabouço Urbano. Escravos e Libertos em Porto Alegre (1840- 1860)*. Passo Fundo: UPF, 2002.

WAIZBORT, Leopoldo. *As Aventuras de Georg Simmel*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2006.

WEBER, Max. “Comunidades étnicas”. In: _____. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. 4ª edição. Brasília: Editora da UNB, 2004.

WEIMER, Rodrigo de Azevedo. *Os Nomes da Liberdade. Ex-escravos na serra gaúcha no pós-abolição*. São Leopoldo: Oikos, 2008.

WOORTMANN, Klaas. *A família das mulheres*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Brasília: CNPq, 1987.

WRIGHT, Susan. 1998. “The Politicization of ‘Culture’”. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 14(1): 7-15.

REPORTAGENS EM PERIÓDICOS

PINHEIRO, Jefferson. “A ilha contra o racismo”. *Revista da Descentralização*. Porto Alegre: SMC, 2009, pp.69-72.

DOCUMENTÁRIOS ETNOGRÁFICOS

A tradição do bará do mercado: os caminhos invisíveis do negro em Porto Alegre. Direção: Ana Luiza Carvalho da Rocha. Produção: Anelise Guterres. Porto Alegre: OcusPocus Imagens, 2008, 55min.

Mestre Borel e a ancestralidade negra em Porto Alegre. Direção: Anelise Guterres. Co-Direção: Baba Diba de Iyemonja. Produção: Inara Moraes dos Santos. Porto Alegre: OcusPocus Imagens, 2010, 55min.

ACERVOS PESQUISADOS

Fototeca Sioma Breitman do Museu Joaquim José Felizardo (Porto Alegre-RS).

lista de imagens

Imagens 1, 2, 3, 4 e 5: Ilha da Pintada, 2009. Fotografias da autora.	58
Imagem 6: Mapa mental feito pelos jovens da Ilha da Pintada, 2009.	59
Imagens 7, 8 e 9: Mapa mental feito pelos jovens da Ilha da Pintada, 2009.	60
Imagem 10: Vila Jardim, 2010.	64
Imagens 11, 12, 13 e 14: Vila Jardim, 2010. Fotografias de Pedro De Camillis, Jefferson Pinheiro e Sarah Brito.	65
Imagem 15: Mapas Ilha da Pintada e Centro de Porto Alegre. Fonte: Google Maps.	76
Imagem 16: Mapas Ilha da Pintada e Centro de Porto Alegre. Fonte: Google Maps.	77
Imagem 17: Acervo particular de Leoni.	83
Imagens 18, 19 e 20: Acervo particular de Leoni.	84
Imagem 21: Acervo particular de Leoni.	85
Imagem 22: Estaleiro Mabilde. Acervo particular de Leoni.	87
Imagem 23: Acervo particular de Leoni.	92
Imagens 24 e 25: Alaíde, Leoni e Bia. Acervo particular de Leoni (à esquerda); Léo, Bia, Max e Leoni em apresentação “afro” no CTG da Ilha da Pintada. Alaíde no canto direito observa a apresentação (acima). Acervo particular de Leoni.	94
Imagem 26: Carnaval na Ilha da Pintada. Década de 1990. Acervo particular de Leoni.	95
Imagem 27: Carnaval na Ilha da Pintada. Década de 1990. Acervo particular de Leoni.	96
Imagens 28 e 29: Em frente a terreira. Carnaval na Ilha da Pintada, 2010. Fotografias da autora.	98
Imagens 30 e 31: Leoni arruma Gabriel. (acima); Claudinha arruma Leoni (abaixo). Carnaval na Ilha da Pintada, 2010. Fotografia da autora.	98
Imagens 32 e 33: Integrantes da Escola de Samba em frente a terreira. Carnaval na Ilha da Pintada, 2010. Fotografia da autora.	98
Imagem 34: Leoni, de “baiana”. Carnaval na Ilha da Pintada, 2010.	99
Imagens 35 e 36: Antes do desfile começar. Carnaval na Ilha da Pintada, 2010.	99
Imagens 37 e 38: Max e a bateria (à esquerda); A Rainha da Bateria, Aretusa. Carnaval na Ilha da Pintada, 2010.	99
Imagens 39 e 40: Os puxadores: Bia e Jonathan (acima); Público (abaixo). Carnaval na Ilha da Pintada, 2010.	100
Imagem 41: Porta Estandarte, Rosi. Fotografias da autora.	100

Imagem 42: Oferenda para Xangô. Acervo particular de Leoni.	101
Imagem 43: Terreira de Dona Tereza. Acervo particular de Leoni.	101
Imagens 44 e 45: Micheline vestida de “baianinha” e com outras crianças na terreira de Dona Tereza. Acervo particular de Eliane.	118
Imagens 46, 47, 48 e 49: Eliane e Micheline caminham pelo campinho da Mauá em direção à terreira. Setembro 2009. Fotografias da autora.	119
Imagens 50 e 51: Fotografias do acervo particular de Leoni.	131
Imagens 52 e 53: Fotografias do acervo particular de Leoni.	132
Imagem 54: Fotografia do acervo particular de Leoni.	133
Imagens 55, 56, 57 e 58: Fotografias do acervo particular de Leoni.	134
Imagens 59, 60 e 61: Bolo ofertado por Claudia sendo transportado até a terreira. Ilha da Pintada, 2009. Fotografias de Victoria.	136
Imagens 62 e 63: Rayssa, Cláudia, Eliane e Gabriel observam as fotografias. Ilha da Pintada, 2009. Fotografia da autora.	136
Imagem 64: A terreira	138
Imagem 65: Yemanjá	138
Imagem 66: A entrada dos noivos	138
Imagem 67: Fotografia de casamento.	138
Imagem 68: Rogério de branco e Leoni, de amarelo	138
Imagem 69: Rosi e Leonã dançam Maculelê	138
Imagem 70: Casamento de Rosi e Rogério	138
Imagem 71 e 72: Homenagem a Nossa Senhora Aparecida e à orixá Oxum na Usina do Gasômetro. Outubro de 2009. Fotografias da autora.	139
Imagens 73, 74, 75 e 76: A Cigana de Bia. Festa da Cigana. Novembro de 2009. Fotografias da autora.	141
Imagem 77: A Cigana de Cláudia. Festa da Cigana. Novembro de 2009. Fotografias da autora.	142
Imagens 78 e 79: Dama da Noite na Festa da Cigana. Novembro de 2009. Fotografias da autora.	143
Imagem 80: Chegada de Exus e Pomba-giras na Festa da Cigana. Novembro de 2009. Fotografias da autora.	143
Imagem 81: Exu Tranca Rua e Xangô na Festa da Cigana. Novembro de 2009. Fotografias da autora.	143
Imagens 82 e 83: Detalhe dos pés.	146
Imagens 84 e 85: Detalhe das mãos na corrente.	146
Imagens 86 e 87: Velas distribuídas pela Cigana.	146
Imagem 88: Retrato da mãe de Leoni. Acervo particular de Leoni.	150

Imagens 89, 90 e 91: Lançamento do livro “Famílias do Jardim” no Ponto de Cultura Ventre Livre, abaixo a capa da publicação, Vila Jardim. Julho de 2010. Fotografias de Pedro De Camillis	153
Imagens 92, 93, 94, 95, 96 e 97: Retratos de Josef Luis Ferreira e Gisele da Silva Beck. Vila Jardim, fevereiro de 2010. Fotografias da autora.	155
Imagens 98, 99, 100, 101, 102 e 103: Retratos de Peterson Wilson da Silva Conceição. Vila Jardim, fevereiro de 2010. Fotografias da autora.	156
Imagens 104, 105, 106, 107 e 108: Retratos de Margareth Ricardo da Silva e Paulo Ricardo dos Santos Alcântara. Vila Jardim, fevereiro de 2010. Fotografias da autora.	157
Imagens 109 e 110: Retratos de Bruno Silva.	159
Imagem 111: Douglas da Silva Conceição.	159
Imagens 112, 113 e 114: Retratos de Méri Ellen Rodrigues de Freitas.	159
Imagem 115: Retrato de Justini Dias, Renato Espíndola, Assis Antônio Espíndola e familiar não identificado.	160
Imagem 116: Retratos de Janaína Rocha, Alfredo Gomes da Rocha e Yuri Rocha.	160
Imagens 117, 118 e 119: Retratos de Janaína Rocha, Alfredo Gomes da Rocha e Yuri Rocha.	161
Imagem 120: Luis Cesar Reis.	161
Imagem 121: Ediane Machado da Silva, Vithor Esequiel Silva e Izayane Gabriele Santos da Silva.	162
Imagem 122: Júnior Ibanês e Valentina de Almeida.	162
Imagem 123: Maria Rosinara Silva da Silva, Camila Beatriz Silva da Silva e Héchilley Silveira Aguiar.	162
Imagem 124: Luciana Amaral Freitas, Charles Bec, Lucas Andrei Freitas Bec e Ana Caroline Freitas Bec.	162
Imagem 125: Lúcia Mara Silva Rosa, Krishna da Rosa Alves e Ketelly da Rosa Alves.	162
Imagem 126: Margareth Ricardo da Silva, Krishna da Rosa Alves, Ketelly da Rosa Alves e Raissa de Alcântara Montiel.	162
Imagem 127: Bruno Gabriel Pereira Dorneles.	163
Imagem 128: Camila Beatriz Silva da Silva.	163
Imagem 129: Bruno da Silva.	163
Imagem 130: David Silva da Conceição.	163
Imagem 131: Tainá Dias Moraes.	163
Imagem 132: Mariana Scur.	164
Imagem 133: Lúcia Mara Silva Rosa.	164
Imagem 134: Maria Rosinara Silva da Silva.	164
Imagem 135: Cristina Pereira de Ávila Freitas.	164
Imagem 136: Paula Silvana Silva da Silva.	164
Imagem 137: Kevin e Douglas da Silva Conceição	164

Imagem 138: Edney Rômulo de Figueiredo.	164
Imagens 139, 140 e 141: Realização do primeiro retrato em frente a casa de Noeli. Vila Jardim, abril de 2010. Fotografia da autora.	172
Imagens 142, 143, 144, 145, 146 e 147: Realização do retrato na casa de Elza. Vila Jardim, abril de 2010. Fotografia da autora.	173
Imagem 148: Franciele, Cesar, Elisângela e Daniele. Vila Jardim, 2010. Fotografia da autora.	176
Imagem 149: Samila, Paula, Wesley, Gean Carlos, Mylena e Héchilley. Vila Jardim, 2010. Fotografia da autora.	176
Imagem 150: Mylena, Ana Carolina, Julie Nathália, Pedro Henrique, Luciana, Adriano, Aleksandro e Eva. Vila Jardim, 2010. Fotografia da autora.	177
Imagem 151: Giovana, Simone, Rafaela, Gabriele e Neguinho. Vila Jardim, 2010. Fotografia da autora.	177
Imagem 152: Luciana, Charles, Jenifer, Ana Carolina e Lucas Andrey. Vila Jardim, 2010. Fotografia da autora.	178
Imagem 153: Ediane, Izaiany, Vithor e Rodrigo. Vila Jardim, 2010. Fotografia da autora.	178
Imagem 154: Alexandre, Viviane, Isadora, Ana Carolina, Ibanez Júnior, Guilherme, Ibanez, Maria Eduarda e Valentina. Vila Jardim, 2010. Fotografia da autora.	179
Imagem 155: Noeli, Nathan, Leonardo, Patrícia, Cristian, Iraci, Erickson, Adriana, Kauã e Luci. Vila Jardim, 2010. Fotografia da autora.	179
Imagem 156: Elza, Adrielle, Tauane, Luciane, Ana Luisa e Fabiano Jr. Vila Jardim, 2010. Fotografia da autora.	180
Imagem 157: Jussara, Paulo Cezar, Sandro, Roselaine, Janaína, Shaina, Cleber, Nicolas, César, Wesley, Regina, Alecsandro, Shandrine, Alisson e Shandrey. Vila Jardim, 2010. Fotografia da autora.	180
Imagem 158: Acervo particular de Noeli.	191
Imagem 159: Domínio público sob a guarda do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fotografia de Christiano Junior.	209
Imagem 160: Domínio público sob a guarda do Museu Histórico Nacional. Fotografia de Christiano Junior.	209
Imagem 161: Domínio público sob a guarda do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fotografia de Christiano Junior.	209
Imagem 162: Domínio público sob a guarda do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fotografia de Christiano Junior.	209
Imagem 163: “Coleção Eva Schmid – escrava de Martin Gestum”. 1860. Fotografia de Balduino Röhrig. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman.	211
Imagem 164: Negro (retrato) - Homem velho”. Sem datação. Fotografia de Virgílio Calegari. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman.	211

- Imagem 165:** “Negro (retrato) – Homem não identificado”. Sem datação. Fotografia de Virgílio Calegari. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 212
- Imagem 166:** “Negros (retrato) – Crianças em Estúdio”. Fotografia de Virgílio Calegari. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 212
- Imagem 167:** “Negros libertos”. 4º quartel do século XIX. Fotografia de Irmãos Ferrari. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 213
- Imagem 168:** “Negros libertos”. 4º quartel do século XIX. Fotografia de Irmãos Ferrari. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 213
- Imagem 169:** “Personalidade negro (retrato) – Bernardim Betobeto”. Sem datação. Fotografia de Virgílio Calegari. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 214
- Imagem 170:** “Personalidade negra (retrato) – Mãe Rita”. Sem datação. Fotografia de Virgílio Calegari. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 214
- Imagem 171:** “Personalidade – negros libertos – Maria Ignácia da Conceição”. Sem datação. Autor desconhecido. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 214
- Imagem 172:** “Sono Pesado”. Fotografia de Lunara. Década de 1900. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 220
- Imagem 173:** “Deixa disso, Nhô João”. Fotografia de Lunara. Década de 1900. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 221
- Imagens 174 e 175:** Fotografia de Lunara. Década de 1900. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 221
- Imagem 176:** “Roscas de Polvilho – negros libertos”. Fotografia de Lunara. Década de 1900. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 221
- Imagem 177:** “Rua 24 de Outubro em 1907”. Fotografia de Virgílio Calegari. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 223
- Imagem 178:** Vista da Rua Venâncio Aires em Obras”. 1920-1929. Autor Desconhecido. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 223
- Imagem 179:** “Operários que fazem os blocos de cimento no almoxarifado, anos 1930, fotografia: gelatina/prata, p7b, 9X14cm. Coleção Brasil Telecom.” Acervo de imagens do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. 223
- Imagem 180:** “Moradias populares, 02/05/1961. APP.” Acervo de imagens do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. 224
- Imagem 181:** “Atendimento odontológico no Abrigo de Menores do Partenon, 08/11/1961. APP.”. Acervo de imagens do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. 224
- Imagem 182:** “Atendimento médico no Posto de Peuricultura da Legião Brasileira de Assistência no bairro Sarandi, 08/09/1960. APP.”. Acervo de imagens do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. 224
- Imagem 183:** “Visita do Governador Ildo Meneghetti à construção de moradias na Vila Farrapos, 15/05/1965. APP.”. Acervo de imagens do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. 225

- Imagens 184 e 185:** “Moradias próximas ao dique do Aeroporto Salgado Filho, 02/05/1961. APP.”. Acervo de imagens do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. Costa. 225
- Imagens 186 e 187:** “Alunos do Abrigo de Menores do Partenon, 08/11/1961. APP.”. Acervo de imagens do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. 226
- Imagem 188:** Sala de aula do Abrigo Feminino pertencente ao Serviço Social de Menores do Rio Grande do Sul, 09/11/1961. APP.” Acervo de imagens do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. 226
- Imagens 189 e 190:** “Baile de Carnaval em Porto Alegre”. 1961. Coleção Polícia Civil do RS. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 227
- Imagens 191, 192 e 193:** “Carnaval oficial de 1967”. Fotografia de Ireno Jardim. Doação do Gabinete de Imprensa da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman. 228
- Imagem 194:** Acervo Irene Santos. Publicado em Santos (2005). 229
- Imagem 195:** Arquivo Imágica. Publicado em Santos (2005). 231
- Imagem 196:** Acervo M. Noelci Homero. Publicado em Santos (2005). 231
- Imagem 197:** Acervo Vera Neuza Lopes. Publicado em Santos (2005). 231
- Imagem 198:** “Desfile exclusivo para clientes da Casa Louro nos anos 60. Acervo de Olívia Pereira. Publicado em Santos (2005). 232
- Imagem 199:** “Os Prediletos com seu estandarte no carnaval de 1937. Na segunda fila, o quinto da esquerda para a direita é o Dr. Veridiano Farias, mestre ensaiador do grupo”. Acervo Élder Luis Farias. Publicado em Santos (2005). 232
- Imagem 200:** Acervo Odyla Junqueira. Publicado em Santos (2005). 233
- Imagem 201:** “Conjunto musical nos anos 20”. Acervo Maria Guedes. Publicado em Santos (2005). 233
- Imagem 202:** Acervo de Leoni. Ilha da Pintada, 2009. Fotografia da autora . 238
- Imagem 203:** Luciane, filha de Elza, e o retrato de seus filhos. Vila Jardim, 2010. Fotografia da autora. 239
- Imagem 204:** Eva e o mural de fotografias. Vila Jardim, 2010. Fotografia da autora. 239
- Imagem 205:** Noeli e a fotografia com seus netos e bisnetos. Vila Jardim, 2010. Fotografia da autora. 239
- Imagem 206:** Leoni e os quindins. Usina do Gasômetro, outubro de 2009. Fotografias da autora. 243
- Imagens 207, 208 e 209:** Noeli, seus netos e a casa nova. Vila Jardim, 2011. Fotografias da autora. 243
- Imagem 210:** Micheline. Ilha da Pintada, 2010. Fotografia da autora. 246
- Imagem 211:** Victoria. Ilha da Pintada, 2010. Fotografia de Rayssa. 246

Imagem 212: Guilherme. Ilha da Pintada, 2010. Fotografia de Leonã.	246
Imagem 213: Leonã. Ilha da Pintada, 2010. Fotografia de Guilherme.	247
Imagem 214: Suellen. Ilha da Pintada, 2010. Fotografia da autora.	247
Imagem 215: Rayssa. Ilha da Pintada, 2010. Fotografia da autora.	247
Imagens 216, 217, 218, 219 e 220: Retratos dos alunos. Ilha da Pintada, 2010. Fotografias da autora.	248
Imagens 221, 222 e 223: Retratos de Ediane e família. Fotografias da autora.	251
Imagem 224: Simone e Neguinho mostram a equipe o mural com fotografias. Vila Jardim, 2010. Fotografia da autora.	253
Imagens 225, 226, 227 e 228: Samila, Mylena, Wesley e Paula olham as fotografias realizadas em sua casa. Vila Jardim, 2010. Fotografias da autora.	258
Imagens 229, 230 e 231: Simone, Janaína e Neguinho observam e comentam as fotografias no lançamento do livro e da exposição “Famílias do Jardim”. Vila Jardim, julho de 2010. Fotografias de Marcelo Cougo.	260
Imagem 232: Luciana observa o livro no lançamento do livro e da exposição “Famílias do Jardim”. Vila Jardim, julho de 2010. Fotografia de Marcelo Cougo.	260
Imagem 233: Ibanez mostra o livro a um vizinho diante da câmera de uma televisão local, no lançamento do livro e da exposição “Famílias do Jardim”. Vila Jardim, julho de 2010. Fotografias de Marcelo Cougo.	260
Imagens 234: Lançamento do livro e da exposição “Famílias do Jardim”. Ao centro, Shaina e Cleber olham os quadros da exposição com a filha recém-nascida. Vila Jardim, julho de 2010. Fotografia de Marcelo Cougo.	260
Imagens 235 e 236: Lançamento do livro e da exposição “Famílias do Jardim”. Ao centro, Shaina e Cleber olham os quadros da exposição com a filha recém-nascida. Vila Jardim, julho de 2010. Fotografia de Marcelo Cougo.	260
Imagem 237: Oficina de teatro no Ponto de Cultura Ventre Livre, 2011. Fotografia de Temis Nicolaidis.	263
Imagens 238, 239 e 240: Bia carregando o troféu (à esquerda, acima); Bia abraçada a sua mãe Leoni (abaixo) e Bia ao microfone (à direita), na entrega do VI Prêmio Joaquim Felizardo. Porto Alegre, 2012. Autor desconhecido. Fonte: http://www.camp.org.br/?canal=noticias&id=343 . Acesso em 20 de agosto de 2012.	266
Imagem 241: Bia, Eliane, Alaíde, Nice e Rafael no lançamento do livro “Cavalo de Santo” no Santander Cultural, abril de 2011. Fotografia da autora.	267

