

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

XIRÉ ADE

O OLHAR DE PIERRE VERGER SOBRE O

TRAVESTISMO NO CARNAVAL BRASILEIRO

Florilton Tabosa Jr

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção de título de Mestre, sob a orientação da Profa. Dra Ângela Freire Prysthon.

Recife, julho 2004

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
XIRÉ ADE:
O OLHAR DE PIERRE VERGER SOBRE O TRAVESTISMO NO CARNAVAL BRASILEIRO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

XIRÉ ADE

O OLHAR DE PIERRE VERGER SOBRE O

TRAVESTISMO NO CARNAVAL BRASILEIRO

Florilton Tabosa Jr

Tabosa Júnior, Florilton

**Xiré Ade : o olhar de Pierre Verger sobre o
travestismo no carnaval brasileiro / Florilton Tabosa
Júnior. – Recife : O Autor, 2004.**

94 folhas : il., fotos.

**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal
de Pernambuco. CAC. Comunicação Social, 2004.**

Inclui bibliografia.

**1. Comunicação social – Identidade nacional. 2.
Carnaval – Identidade masculina – Travestismo. 3.
Pierre Verger – Fotografia – Cultura popular I. Título.**

**77.044
778.9**

**CDU (2.ed.)
CDD (20.ed.)**

**UFPE
BC2004-379**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
XIRÉ ADE:
O OLHAR DE PIERRE VERGER SOBRE O TRAVESTISMO NO CARNAVAL BRASILEIRO

Orientadora – Profa Dra Angela Freire Prysthon

Examinador Interno – Prof Dr Paulo Cunha

Examinador Externo – Profa Dra Maria do Carmo Nino

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
XIRÉ ADE:
O OLHAR DE PIERRE VERGER SOBRE O TRAVESTISMO NO CARNAVAL BRASILEIRO

Quem é ateu e viu milagres como eu
Sabe que os deuses sem Deus
Não cessam de brotar, nem cansam de esperar
E o coração que é soberano e que é senhor
Não cabe na escravidão, não cabe no seu não
Não cabe em si de tanto sim
É pura dança e sexo e glória, e paira para além da história
Oju-obá ia lá e via
Oju-obahia
Xangô manda chamar Obatalá guia
Mamãe Oxum chora lagrimalegria
Pétalas de Iemanjá Iansã-Oiá ia
Ojuobá ia lá e via
Ojuobahia
Obá
É no xaréu que brilha a prata luz do céu
E o povo negro entendeu que o grande vencedor
Se ergue além da dor
Tudo chegou sobrevivente num navio
Quem descobriu o Brasil?
Foi o negro que viu a crueldade bem de frente
E ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente
Ojuobá ia lá e via
Ojuobahia

(Milagres do povo – Caetano Veloso)

Ojú-Obá, significa “Olho que vê”.

Este era um dos nomes
pelos quais Fatumbi era chamado

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
XIRÉ ADE:
O OLHAR DE PIERRE VERGER SOBRE O TRAVESTISMO NO CARNAVAL BRASILEIRO

**Para as mulheres da minha vida:
minha mãe por me ensinar tudo e
minha irmã caçula por me fazer aprender**

Agradecimentos

A Deus, por absolutamente tudo e, sobretudo, pela esperança.

A minha família, pelo impossível...

A Daniel, pelo companheirismo, cumplicidade; pelo apoio fundamental.

A minha orientadora, por todas as horas...
“o nosso amor a gente inventa...”
(que Alfredo não leia! rs)

A Fundação Pierre Verger (TODOS!), que foi de fundamental
importância para a realização deste trabalho,
desde a acolhida ao envio do material.
Muitíssimo obrigado!

A Tiné, Janaína, Ana Luiza, Maria do Carmo

A Janaína Freire, pela luz no caminho...

A Rodrigo Carrero, foi massa te encontrar no caminho...

A Cláudia e Zé Carlos, sem vocês... sei não, viu?

Aos amigos, todos!

Aos meus alunos, todos!

Resumo

A dissertação busca investigar traços da identidade nacional na obra fotográfica de Pierre Fatumbi Verger. Ela toma como objeto de estudo fotos realizadas na década de 40, período de intensa reflexão sobre a brasilidade. Alguns dos negativos apresentados na dissertação permaneceram inéditos. O recorte feito privilegia o travestismo no carnaval como forma de discutir o caráter sexual do brasileiro por meio da festa que muitas vezes se confunde com nós mesmos. O interesse por esta produção ganha relevância quando se pensa que grande parte do acervo foi preparada para uma das revistas mais importantes na história da imprensa brasileira: *O Cruzeiro*. Em missão pela revista, o olhar estrangeiro de Verger saiu país afora, documentando traços da cultura popular, tipos humanos, aspectos religiosos, e tudo que dizia respeito ao caráter nacional. Sua obra sobre o Brasil nunca foi totalmente publicada, apesar de muita coisa ter sido veiculada nas páginas da revista e tantas outras editadas em alguns livros. Nem sempre é fácil encontrar a identidade brasileira na produção de Verger. Nos vemos, incondicionalmente, nas fotografias, mas o corte de tempo e espaço existe e muitas vezes nos afasta do objeto ali presente.

Abstract

The work searches to investigate traces of the national identity in the photographic workmanship of Pierre Fatumbi Verger. It takes as study object photos carried through in the decade of 40, period of intense reflection on the brasility. Some of the negatives presented in the study had remained unknown. The done clipping privileges the travestism in the carnival as form to argue the sexual character of the Brazilian by means of the party that many times if confuses with we ourselves. The interest for this production gains relevance when if it thinks that great part of the quantity was prepared for one of the magazines most important in the history of the Brazilian press: O Cruzeiro. In mission for the magazine, the foreign look of Verger left country measures, registering traces of the popular culture, human types, religious aspects, e everything that said respect to the national character. Its workmanship on Brazil never total was published, although much thing to have been propagated in the pages of the magazine and as much edited others in some books. Nor always it is easy to find the Brazilian identity in the production of Verger. In we see them, unconditionally, in photographs, but the cut of time and space exists and many times in move away them from the there present object.

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1- Primeiros passos	16
1.1 Considerações para uma análise da fotografia de Verger	16
1.2 De como veio parar no Brasil	17
1.3 O Cruzeiro	20
1.4 O olhar da fotografia	21
1.5 Nós diante do espelho	23
1.6 Os passos da análise	24
1.7 A narrativa e o corte identitário	26
1.8 As peças do jogo	28
Capítulo 2 - Algumas considerações sobre identidade	30
2.1 A identidade brasileira	34
2.2 A identidade sexual brasileira	48
2.3 Enfim, brasileiros	52
2.4 O dilema brasileiro	53
Capítulo 3 - a folia no olhar, o carnaval flagrado	57
3.1 Origens do Carnaval	58
3.2 A festa brasileira	59
3.3 Carnaval e o dilema brasileiro	72
3.4 Sobre o travestismo	73
3.5 Masculinidade em xequê?	86
Conclusão	90
Bibliografia	92

Introdução

Desde 2002, face a comemoração do centenário de seu nascimento, a obra de Pierre Fatumbi Verger tem ganhado uma considerável visibilidade dentro do cenário midiático e editorial brasileiro. Somente de autoria do próprio Verger são cerca de 120 títulos no mercado, entre artigos científicos e livros. Neste intervalo de dois anos, duas biografias foram lançadas também por ocasião das festividades. Dentre os títulos mais evidenciados estão Orixás, os Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo; Retratos da Bahia, 1946-1952; Lendas Africanas dos Orixás; Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos, dos Séculos XVII a XIX.

Este estudo é um trabalho sobre a ambigüidade e utopia identitária vivida no Brasil na década de 40. Ele vem se colocar na busca pela compreensão da identidade nacional brasileira pelo recorte da produção feita por Verger sobre o travestismo no carnaval. É por isso que ele que chama “*Xiré Ade*” (do ioruba xiré=festa; Ade=afeminado). É a proposta de um viés sobre a masculinidade brasileira pelo prisma do olhar estrangeiro. Pode o olhar estrangeiro compreender uma identidade que não é a sua?

O estudo da crise nas identidades nacionais tem se tornado uma obsessão nas sociedades contemporâneas. Vários teóricos têm discutido o tema frente ao processo de mundialização da cultura, que, sistematicamente visa a quebra das fronteiras em prol de um padrão híbrido cultural que deixaria o sujeito no que Homi Bhabha chama de entrelugar. Segundo Angela Prysthon,

“O entrelugar seria, portanto, um espaço-tempo em essência periférico, seria o palco por excelência para encenar os múltiplos embates político-culturais da contem-poraneidade. A partir da delimitação desse espaço/tempo-múltiplo do

entrelugar, fica claro que uma vertente importante no discurso da teoria crítica da cultura tem sido a tematização do descentramento identitário ocorrido na pós-modernidade. Um dos clichês mais recorrentes da teoria contemporânea parece ser o da quebra das identidades (sejam elas culturais, nacionais ou mesmo individuais)”¹.

Mais adiante ela contextualiza:

“O Estado Híbrido passa a denominar o caráter múltiplo da cultura contemporânea mundial, em especial a de regiões marcadas pela existência de várias identidades ou “origens”: ameríndia, européia, africana, asiática...; várias temporalidades: pré-industrial, moderna, tecnológica; e pela possibilidade de abolição das fronteiras entre cultura erudita, popular e de massas.”².

Na década de 40, o pensamento sociológico sobre a formação da identidade brasileira obedecia a ótica elitista e patriarcalista de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr. Verger teria sido “contaminado” por estes olhares? Como verger vê o homem brasileiro? Como a obra de Fatumbi dialoga com o pensamento antropológico de intelectuais divergentes àquelas teorias, como Roberto DaMatta e Darcy Ribeiro? Estas questões são de extrema relevância posto que apesar de descentralizadas as identidades híbridas mantêm um grau (ainda que esquizofrênico) com uma imagem nacional comum. Para chegar a um lugar concreto é preciso ainda saber: o carnaval reflete o caráter brasileiro? Verger capta esse

¹ PRYTHON, Ângela. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. Trabalho apresentado no Núcleo de Teorias da Comunicação, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003. site: http://intercom.locaweb.com.br/papers/congresso2003/pd f/2003_NP01_prysthon.pdf , em

25/07/04. Pág 4.

² Idem. Pág 5.

reflexo? As brincadeiras de travestimento no carnaval já apontam um reflexo da crise do patriarcalismo atingindo o homem brasileiro?

Partimos do pressuposto que imagens são “artefatos culturais”. Como afirma Novaes em seu artigo “O uso da imagem na Antropologia”, toda a produção imagética permite a reconstrução da história cultural de grupos sociais e o entendimento dos processos de mudança social, do impacto das frentes econômicas e da dinâmica das relações interétnicas.

“Arquivos de imagens e imagens contemporâneas coletadas em pesquisa de campo podem e devem ser utilizados como fontes que conectam os dados à tradição oral e à memória dos grupos estudados. Assim, o uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da história cultural, permitindo, aprofundar a compreensão do universo simbólico, que se exprime em sistemas de atitudes por meio dos quais grupos sociais se definem, constroem identidades e aprendem mentalidades. Não é mais aceitável a idéia de se relegar a imagem a segundo plano nas análises dos fenômenos sociais e culturais”³.

Em alguns estudos, a imagem serve, fundamentalmente, para transmitir o que não é possível no campo lingüístico. É importante salientar também que, muitas vezes, não nos apercebemos da nossa relação com as imagens e como elas nos influenciam culturalmente. Revistas como “O Cruzeiro” e “Manchete”, pelo seu caráter estritamente ilustrativo, foram de suma importância para a construção da imagem do brasileiro.

“Estas imagens não falam por si sós, mas expressam e dialogam constantemente com modos de vida típicos da sociedade que as produz. Neste diálogo elas se referem a questões culturais e políticas fundamentais, expressando a diversidade de grupos e

³ NOVAES, Sylvia Caiuby. O Uso das imagens na antropologia. IN: O fotográfico. SAMAIN, Etienne. São Paulo, SP: Hucitec, 1998. 113-119. pág 116.

ideologias presentes em determinados momentos históricos. Por meio da análise dessas imagens, podemos também melhor entender as mudanças e transformações por que passaram os diferentes grupos sociais e as tendências artísticas que inspiram tais imagens”⁴.

É reificado culturalmente que a fotografia, pelo seu grau de associação como objeto, seja um substituto imaginário do real. Como diria Kossoy, um “substituto portátil”, onde somos personagens e guardamos nossas experiências de vida. A fotografia funciona como um passado preservado, um momento congelado e eternizado. Contudo, é preciso olhá-la sem os equívocos de tratá-la apenas como um ícone ou índice. A fotografia é um discurso elaborado a partir de fatores culturais, estéticos e técnicos. A compreensão da fotografia só se dá mediante a relevância do entendimento do processo de construção da representação. O sentido da imagem só se dá mediante a nossa interpretação.

Dividiremos nosso caminho em três etapas. Na primeira, vamos eleger parâmetros para analisar a documentação dos traços da cultura popular, tipos humanos, aspectos religiosos, e tudo que diga respeito ao caráter nacional na obra de Verger. Tentaremos entender o contexto em que ele chegou ao país e como começou a produzir seu material iconográfico. Adotaremos, em seguida, alguns procedimentos básicos de análise da imagem para começarmos a reconhecer nos quadros o nosso rosto.

A segunda etapa consiste em trilhar os caminhos que levam a construção da identidade masculina brasileira. Tomamos como ponto de partida o processo de colonização. As estruturas adotadas pela sociedade brasileira em consonância com os valores fomentados pela metrópole européia terminam por instituir o patriarcalismo em nosso meio. Essa estrutura formou o perfil de dominação do “macho, adulto,

⁴ Idem. Pág 116-117.

branco, sempre no comando” e estipulou os papéis sócio-sexuais. Como Verger retratou essa situação?

Frente ao esboço de nosso retrato, entramos na última etapa da caminhada. Vamos pintar nosso rosto com as cores do carnaval. Traçaremos um histórico da festa no Brasil e pontuaremos a presença masculina nele, bem como os valores identitários nacionais e sexistas presentes nas fotografias de Verger sobre o carnaval brasileiro.

A seleção das fotografias apresentadas neste estudo se fez diretamente na sede da Fundação Pierre Verger (FPV), em Salvador. A Fundação foi criada pelo próprio Verger em 1988 e mantém em seu acervo cerca de 62 mil negativos do fotógrafo. Grande parte destas imagens foi colhida em suas viagens por todo o mundo como repórter fotográfico. Vale salientar que somente sobre o Brasil o acervo reúne cerca de sete mil imagens. No processo seletivo, foram apreciadas cerca de três mil imagens obedecendo a sistemática de classificação do próprio fotógrafo, ou seja, por ordem geográfica. O estudo, ao contemplar o carnaval como viés constitutivo da identidade nacional brasileira, ficou centrado na produção realizada sobre as cidades do Rio de Janeiro, Salvador e Recife. A festa promovida nas ruas destas cidades foi bastante explorada pelas lentes do francês na década de 40 e, até hoje, constituem pólos de referência internacional sobre o evento. O principal critério adotado foi o de prestigiar as imagens que melhor representassem o caráter da masculinidade brasileira de forma atemporal e que apresentassem um determinado grau de ineditismo.

Capítulo 1

Primeiros passos

1.1 Considerações para uma análise da fotografia de Verger

Além de ser um dos mais renomados fotógrafos do mundo, Pierre Verger é, sobretudo, um brasileiro por adoção. Ou melhor, por escolha própria. Nascido na França em 1902, ele percorre o mundo inteiro como repórter fotográfico depois de perder o último de seus parentes vivos, sua mãe, em 1932. Durante uma de suas viagens pela América do Sul, Verger chega, em 1946, ao Brasil. Apaixona-se pelo país e cria laços que o prenderiam até fevereiro de 1996, quando morre de senilidade na casa em que vivia em Salvador.

O caso de amor entre Verger e o Brasil resultou num precioso tesouro para os dois. O fotógrafo descobriu aqui seu objeto de reflexão científico-filosófico, estudado ao longo de 50 anos: traços africanos da miscigenada cultura brasileira, em particular o candomblé. Por outro lado, a nação ganhou um dos mais completos acervos fotográficos já feitos sobre si. Esta obra revela não somente um retrato afro-descendente do ser brasileiro, mas sobretudo traços da identidade nacional raramente abordados em trabalhos deste tipo.

O interesse por esta produção ganha relevância quando se pensa que grande parte do acervo foi preparada para uma das revistas mais importantes na história da imprensa brasileira: *O Cruzeiro*. Em missão pela revista, Verger saiu país afora, documentando traços da cultura popular, tipos humanos, aspectos religiosos, e tudo que dizia respeito ao caráter nacional. Sua obra sobre o Brasil nunca foi totalmente publicada, apesar de muita coisa ter sido veiculada nas páginas da revista e tantas outras editadas em alguns livros. O resultado disto são milhares de negativos inéditos, esperando por iniciativas de impressão.

Nem sempre é fácil encontrar a identidade brasileira⁵ e masculina na produção feita por Verger sobre o nosso carnaval. Nos vemos, incondicionalmente, nas fotografias, mas o corte de tempo e espaço existe e muitas vezes nos distancia do objeto ali presente. Como nos fala Joly,

“de fato, reconhecer este ou aquele motivo nem por isso significa que se esteja compreendendo a mensagem da imagem na qual o motivo pode ter uma significação bem particular, vinculada tanto a seu contexto interno quanto ao do seu surgimento, às expectativas e conhecimentos do receptor”⁶.

Este exercício de investigação nos deixa com uma enorme responsabilidade, pois compreender o que estas fotografias nos dizem atualmente é um grande desafio de descoberta identitária. Nesta empreitada, é necessário estar atento para saber distinguir o que determinada imagem nos fala em coletivo (identidade) e o que fala em particular (projeção pessoal). É certo que nossas interpretações serão permeadas por referenciais contemporâneos, divergindo muitas vezes das interpretações ou leituras suscitadas na época. É encontrar um caráter ao mesmo tempo atemporal e radical.

1.2 De como veio parar no Brasil

Antes de ficar definitivamente no Brasil, em 1946, Pierre Édouard Léopold Verger já havia passado rapidamente pelo Brasil por duas vezes. A primeira foi em junho de 1939, no Rio de Janeiro, em busca de documentação para atender ao chamado do exército francês em ocasião da Segunda Guerra Mundial. A segunda foi também no Rio de Janeiro, em novembro de 1940, ficando até depois do carnaval.

⁵ Vamos tratar mais detalhadamente das questões constitutivas da identidade nacional em outro momento. Aqui, nos ateremos a questão da fotografia e de seu método de análise.

⁶ JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas, SP: Papirus, 1996. 6ª ed. pág 42.

Em 16 de abril de 1946, depois de passar por Corumbá, Verger chega a São Paulo, onde vai encontrar um conterrâneo seu. Este encontro marcaria definitivamente sua trajetória, pois inauguraria uma nova (das outras muitas) fases da sua vida. O conterrâneo era ninguém mais que Roger Bastide (1898- 1974), substituto da vaga do antropólogo Claude Lévi-Strauss como professor da cátedra de Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. Foi Bastide quem primeiro falou da Bahia para Verger, convencendo-o a seguir viagem para lá, dando-lhe indicações de algumas pessoas a serem procuradas.

Para ficar no Brasil, Verger precisava resolver sua situação de estrangeiro. Sendo assim, partiu em seguida para o Rio de Janeiro, onde resolveu o problema de sua permanência e foi procurar Vera Pacheco Jordão, uma amiga brasileira do intelectual francês Alfred Métraux. Métraux era amigo de Verger de longa data. Vera foi o canal para que o fotógrafo terminasse por firmar um contrato, em 8 de julho de 1946, com a maior revista do país, *O Cruzeiro*. Na época, Verger já era um renomado fotojornalista e Assis Chateaubriand era o dono da revista. Chateaubriand tendo outro grande profissional no mesmo núcleo de redação e sabendo dos planos do francês de ir para a Bahia, o mandou para Salvador com carta branca para fazer fotos sobre a região Nordeste.

O francês chega à Salvador em 5 de agosto de 1946. Desde os primeiros tempos, Verger criou laços fortes de afetividade com a Bahia. No escritório de seu diretor na sucursal da revista, Odorico Tavares, ele logo se inseriu num grupo de intelectuais que se reunia por lá. Dentre eles: Mário Cravo Júnior, Jorge Amado, Dorival Caymmi, Carybé, entre outros. Esse convívio, com certeza, lhe rendeu um bom entendimento da cultura baiana e nordestina.

Em cerca de um ano, Verger recolhe um vasto material documental do cotidiano de Salvador, Recife e suas redondezas, do sertão nordestino e das regiões ribeirinhas do São Francisco. No acervo desta época, estão suas fotos do carnaval de Pernambuco

(1947), que retratam a pluralidade da festa com seus vários ritmos e rituais. Aliás, Pernambuco foi uma grande referência para Verger. Da primeira vez que veio, somente para documentar o carnaval, ficou pouco mais que alguns dias. No mês de maio, voltou à capital pernambucana e ficou até outubro. Como correspondente de *O Cruzeiro*, fez várias reportagens sobre cultura ao lado de Gilberto Freyre.

Foi em Recife que ele produziu seus primeiros documentos sobre as cerimônias de candomblé. Para tanto, contou com a ajuda de René Ribeiro, médico psiquiatra pernambucano que pesquisava o viés antropológico dos terreiros de Xangô no Recife.

Durante sua permanência no estado, Verger viveu entre gente humilde, documentando o cotidiano dos lugares que conhecia. Ele fotografa o Xangô Rosendo, o bumba-meu-boi, o porto e o bairro do centro da cidade e os bairros populares da periferia. Entre seus trabalhos, está uma centena de fotos do Circo Nerino, em Casa Amarela. A produção contempla desde a montagem da lona e das arquibancadas até o espetáculo. Fez também viagens ao interior do estado para fotografar a pluralidade cultural do mesmo. Passou por Vitória de Santo Antão, Caruaru, Bom Nome, Garanhuns, entre outras.

Sobre este período ele relata:

“estabelecer relações amistosas num meio em que antes eu apenas havia me aproximado sem nele penetrar. Uma performance difícil para um filho de ‘burguês’ europeu. Tornei-me amigo de gente de condição bem modesta e num pé de igualdade bastante satisfatório. Esta amizade nasceu durante uma viagem sobre a carga de um caminhão, por ocasião de uma excursão ao interior de Pernambuco. São carregadores negros, integrantes de um bumba-meu-boi. Divertidos, estes bebedores em grande estilo me lembram os bufões da nossa idade média”.
(APUD NÓBREGA)

A cidade parece que deu muita sorte a Verger. Foi nela que ele conheceu um navegador francês (nome não informado), da Aérospatiale, que orientava os aviões da rota Dakar (África) e Recife. Verger entrega ao navegador fotos e uma carta para Théodore Monod, diretor do IFAN (Institut Français d'Afrique Noire), em que o questiona sobre a origem dos cultos afro-brasileiros. A resposta de Monod, foi um convite a pesquisar no continente africano estes aspectos, o que, ao aceitar, deu a Verger uma nova condição: a de etnólogo. Daí para frente, não parou mais de pesquisar e publicar artigos e livros sobre a relação África-Brasil-África. O ponto alto de sua produção é o estudo que lhe deu o título de doutor pela École Pratique de Hautes Études, chamado "*Flux et reflux de la traite des nègres entre le Golfe de Benin et Bahia de todos os santos, du dix-septième au dix-neuvième siècle*". A obra foi publicada posteriormente no Brasil pela editora Corrupio com o título *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX*.

1.3 O Cruzeiro

O *Cruzeiro* foi um dos meios de comunicação de massa mais importantes do século XX no Brasil. Lançada no Rio de Janeiro, no final dos anos 20 por Assis Chateaubriand, inaugurou a ilustração como uma determinante em sua linha editorial. Foi uma revolução na imprensa brasileira. Dentre outras inovações, a revista trazia, por exemplo, desde o seu primeiro número ao lado de cada texto o tempo médio de leitura a ser utilizado na reportagem. Isso demonstra a extrema sintonia da proposta da revista com seu momento histórico.

Em poucos meses, O *Cruzeiro* torna-se a revista mais importante do país. Segundo a pesquisadora Marialva Barbosa,

"as estratégias adotadas para conquistar leitores são inúmeras: (a revista) propõe manter contato direto como público recebendo cartas em várias seções, como a jurídica, a médica, a de arquitetura doméstica. Além disso, abusam das ilustrações,

*que dão o tom mesmo da revista. Distribuem prêmios variados. Instituem concursos os mais diversos para a participação do público*⁷.

A consolidação no mercado viria na década seguinte com o pioneirismo da rotogravura na imprensa ilustrada nacional. O material de impressão, vindo da Alemanha, serviu de campo experimental para a rotogravura a cores. Se no campo comunicacional a revista foi vanguarda em muitos aspectos; no campo político, não. Chateaubriand põe a publicação à disposição de Getúlio durante a revolução de 30 e no período do Estado Novo.

Nos anos 40, a revista sofre uma grande mudança de natureza editorial, pois funda a reportagem investigativa na imprensa nacional. O Cruzeiro possui, no começo da década, agências em todo o país e correspondentes nas principais capitais do exterior, uma coisa impensada para qualquer outro veículo no Brasil. É neste contexto que se insere Verger, recém-chegado do exterior, fugindo do pós-guerra europeu e com carta branca do dono da revista para produzir o que quisesse.

1.4 O olhar da fotografia

Verger dizia explorar a idéia do “automatismo da gênese técnica”⁸ da fotografia, ou seja que a fotografia era um meio mecânico de exploração/documentação do real e que o representava com isenção e fidedignidade. Alinhava-se com o discurso mimético em torno da imagem, afirmando que apenas apertava o disparador. “*Faço umas fotografias das quais gosto sem nenhuma consciência disto no momento da foto, não sou eu quem fotografa mas alguma coisa dentro de mim*”.

⁷ BARBOSA, Marialva. O Cruzeiro: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira. (<http://www.uff.br/mestcii/marialva6.htm>), em 20 julho de 2004.

⁸ DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas, SP: Papirus, 1993.

Esta postura diante da produção fotográfica é muito comum entre os intelectuais do século XIX e do início do século XX, todos encabeçados por Baudelaire. Sendo assim, “a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra”⁹.

Além, do discurso da mimese temos que destacar também outros dois aspectos do olhar fotográfico. Em sua obra “O ato fotográfico”, Philippe Dubois aponta discursos da fotografia como transformação do real e como traço do real, ambos surgidos no século XX. No primeiro caso, ele afirma que

“a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada” (DUBOIS, 1993:26).

A fotografia como traço do real é justificada pela teoria peirceana, desta vez não restrita ao caráter de ícone (representação por semelhança), mas ao de índice (representação por contigüidade física do signo com o seu referente). Dubois defende sua colocação explicando que a fotografia é fruto de uma emanção de luz do objeto. É a luz emitida/refletida pelo objeto que imprime a fotografia. Sendo assim, é o rastro luminoso do objeto que fica gravado, do mesmo modo que uma pegada na areia. A fotografia se torna traço do real. Desta forma, poderíamos afirmar que a fotografia de Verger é, portanto, um índice de nossa identidade cultural, porque ainda hoje nos reconhecemos como brasileiros nas fotos, apesar de todas as transformações sociais, culturais e até mesmo físicas (no caso das paisagens) pelas quais passamos.

⁹ Idem. pág 25.

1.5 Nós diante do espelho

A busca pelo cerne do ser cultural foi a cruzada maior de nosso fotógrafo. Verger buscava sempre capturar a verdadeira identidade das pessoas, inseridas em seu habitat físico e social. Contudo, não nos preocuparemos com as intenções de Verger. Sem dúvida, em alguns momentos, ponderaremos algumas de suas colocações sobre a sua obra e seu olhar, afinal de contas toda imagem é uma representação, um corte intencional de uma dada realidade. Porém, vamos nos posicionar sempre no local do receptor (ao contrário do autor), já que nossa leitura busca o que nos é intrínseco, o que nos reflete ainda hoje. Estaremos atentos para o discurso da obra em nosso contexto, para a expectativa de nosso olhar como forma de perceber os traços que nos desenham. Afinal, a fotografia não se “limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita, mas inclui também o ato da recepção e de sua contemplação”¹⁰.

Concordamos com Aumont, ao comentar Gombrich, quando aquele afirma que não há olhar fortuito. Sempre, ao contemplarmos uma imagem, temos expectativas sobre ela e lançamos hipóteses sobre ela, que logo em seguida são confirmadas ou não.

“Esse sistema de perspectivas é amplamente informado por nosso conhecimento prévio do mundo e das imagens: em nossa apreensão das imagens, antecipamo-nos, abandonando as idéias feitas sobre nossas percepções”¹¹.

Ainda segundo Aumont, o espectador, ao utilizar seu conhecimento prévio do mundo, está suprimindo uma lacuna importante no sistema de representação da imagem, que é a do não-representado. Interpretar uma imagem é contextualizá-la dentro da realidade, todavia não há como fazê-lo sem esse conhecimento prévio do mundo, já que uma imagem (principalmente a fotografia) é um

¹⁰ Idem, pág 15.

¹¹ AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papirus. 1993. pág 86.

recorte espacial e temporal específico da realidade. Seguindo essa linha de raciocínio, chegamos à conclusão que tanto o autor quanto o espectador fazem a imagem cada um ao seu modo.

1.6 Os passos da análise

Para sistematizar nossa análise, adotaremos alguns procedimentos que levam em conta os vários significantes componentes da imagem e seus significados reificados dentro do imaginário social brasileiro. Teremos também como referenciais os princípios de oposição (o que vejo diretamente X o que não vejo) e segmentação (o que significa X o que não significa). Este tipo de abordagem da imagem leva a reflexão de que

“considerar a imagem com uma linguagem visual composta de diversos tipos de signos equivale, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro, mesmo quando o outro somos nós mesmos. Por isso, uma das precauções necessárias para compreender da melhor forma possível uma mensagem visual é buscar para quem ela foi produzida”¹².

Um ponto a ser ressaltado em nossa análise é a função pedagógica de tais fotografias. Produzidas para a imprensa - que, naturalmente, já desenvolve este processo - num momento de descobertas e deslumbre da sociedade brasileira; elas reforçam o sentimento de revelação do país de si para si. É semelhante ao mito de Narciso, que se vê e se encanta consigo. Joly considera que

“é difícil classificar certas imagens. É o caso das fotografias de imprensa: supostamente, deveriam ter uma função referencial, cognitiva, mas na realidade, situam-se entre a função referencial

¹² JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas, SP: Papirus, 1996. 6ª ed. Pág 55.

*e a função expressiva ou emotiva. Uma foto de reportagem testemunha bem uma certa realidade, mas também revela a personalidade, as escolhas, a sensibilidade do fotógrafo que as assina*¹³.

Esse caráter de subjetividade pode ser traduzido pelo discurso lingüístico. Não quero entrar aqui no embate “imagem *versus* escrita”, pois acredito que ambas as linguagens se complementam - sobretudo no âmbito jornalístico, onde as duas andam sempre de mãos dadas, servindo uma de suporte a outra. É fundamental salientar que a intenção primeira do autor, no ato de realização da maioria de suas fotografias, ficou voltada para atender às demandas das agências e dos veículos de comunicação que o contratavam. Portanto, este recurso pode perfeitamente ser usado para explicar e contextualizar determinadas fotografias, bem como lançar novas idéias sobre as composições apresentadas. Além do mais, a conformidade nas relações estabelecidas entre imagem e texto podem ser amplamente discutidas, já que um estudo nunca esgota os argumentos lançados para abordar um tema e sua relação com determinado objeto.

Muitas vezes, um discurso sobre a imagem extrapola a objetividade desta. O motivo é a operacionalidade de nossa consciência que nos faz regularmente “traduzir” os sentidos despertados pessoal ou coletivamente. Imagens remetem a palavras e estas a novas imagens num sistema de referência que se transforma num círculo vicioso ou numa espiral infinita. Segundo Aumont, a imagem opera de modo epistêmico dentro das relações estabelecidas pelo homem entre suas produções e o mundo. Diz ele: “a imagem traz informações (visuais) sobre o mundo, que pode assim ser reconhecido, inclusive em alguns de seus aspectos não-visuais”¹⁴.

Na busca pela identidade nacional, os símbolos que compõem as fotos de Verger e que nos toca como sendo particulares a nosso modo

¹³ Idem. Pág 58.

¹⁴ AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papirus. 1993. pág 80.

cultural de ser, fatalmente não serão interpretados do mesmo modo por estrangeiros que por nós (por mais inteirados que estejam de nossos costumes). É, portanto, mais que um simples trabalho de reconhecimento da realidade. É um trabalho de auto-conhecimento cultural. Pelo que se vê pode-se alcançar o que não se vê.

Poderíamos afirmar também que a imagem constrói o sujeito do espectador. Para reforçar este argumento, basta levar em conta a idéia de que somos uma permanente construção no real e que todas as nossas experiências de questionamento e reflexão sobre o mundo nos levam cotidianamente a uma nova condição perante ele. As imagens, fazendo parte de forma quase onipresente de nossa vida, contribuiriam decisivamente sobre a nossa percepção, inserção e intervenção no social.

Importante salientar que a vida de uma imagem não acaba com os significados que ela passa a carregar arbitrariamente consigo, por meio de um discurso impetrado por um ou pelo social. Haverá sempre interpretações diversas a partir dos mesmos significantes componentes da mensagem imagética.

Seguindo todas estas linhas de raciocínio, nos pomos diante de uma importante conclusão: a de que o espectador constrói a imagem (pois impõe um sentido a ela) no mesmo tempo em que a imagem constrói o espectador (informa, educa, soma significados ao imaginário deste).

1.7 A narrativa e o corte identitário

Dentro dos padrões que consideramos até agora, poderíamos dizer que toda imagem, sobretudo a fotografia, é uma construção narrativa. Mesmo que localizadamente, toda imagem nos conta, nos traz algo novo ou mesmo confirma alguns pontos de vista que já construímos acerca de nós ou da realidade. Uma narrativa tem vida própria é pontuada dentro de um espaço e de um tempo, tal como o fotográfico.

“A representação do espaço e do tempo na imagem é quase sempre, portanto, uma operação determinada por uma intenção mais global, de ordem narrativa: o que se trata de representar é o espaço e o tempo diegéticos, e o próprio trabalho de representação está na transformação de diegese, ou de fragmento de diegese em imagem”¹⁵.

Toda imagem tem que ser lida, percebida seja no contexto de uma atualidade ou de sua realização. Nem todas as imagens deixam explícitas em si a natureza de sua narrativa. Por este caráter, muitas vezes é preciso descortinar ou descobrir narrativas expressas na imagem e uma dessas narrativas é a identitária.

Levando-se em conta a fotografia como fatia única e singular do espaço-tempo, sugiro que ela de fato apreenda também um aspecto, uma fatia da identidade. Temos aqui a identidade como uma característica multifacetada e composta a partir de vários fatores e contribuições sociais. Para Malysse,

“o olhar fotográfico não pode mostrar todos os lados do que ele vê, ele deve escolher um momento específico, um ângulo. O olhar faz uma pausa cega no tempo cuja rapidez e irreversibilidade parecem transformar o instante fotografado num ato inconsciente”¹⁶.

Por isso, precisamos de um conjunto maior de fotografias, de modo a oferecer uma visão mais ampla da identidade nacional. A fotografia recorta, mas também remete e recria as situações apreendidas. Ainda segundo Malysse,

¹⁵ AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papirus. 1993. pág 248. Em seguida, Aumont explica: “Diegese é uma construção imaginária, um mundo fictício que tem leis próprias mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural, ou pelo menos com a concepção, variável, que dele se tem. Toda construção diegética é determinada em grande parte por sua aceitabilidade social, logo por convenções, por códigos e pelos simbolismos em vigor em uma sociedade”.

¹⁶ MALYSSE, Stéphane Rémy. Um olho na mão: imagens e representações de Salvador nas fotografias de Pierre Verger. IN: Revista Afro-ásia. n24. Centro de estudos Afro-orientais. FFCH/UFBA. Salvador, BA. 2000. pág 340.

“as pessoas fotografadas falam do alto do olhar de Verger sobre elas, mostrando que para ler uma fotografia é preciso pensar através da dimensão sensual e subjetiva do olhar, tanto do lado do observante quanto do lado do observado. Na interpretação de uma fotografia entra em jogo a complexidade da relação observador/observado em suas conotações sexuais, raciais e culturais”¹⁷.

Temos a consciência que a obra de Verger reflete seu modo particular de ver a sociedade brasileira, seus tipos e seus costumes. Da mesma forma com que reflete o que o encantava em nós. Por meio do olhar particular de Verger, nossa identidade ali exposta jamais poderia ser apreendida em sua totalidade, já que se apresenta fragmentada, movediça e mutante. Tentaremos, portanto, montar parte deste quebra-cabeça e vislumbrar pedaços de nosso rosto.

1.8 As peças do jogo

Em relação à fotografia, é reificada socialmente a idéia de que ela congela e perpetua o momento e as coisas ali presentes, sendo estas físicas ou não. Se o momento está ali congelado e bem como estão todas os objetos e circunstâncias que o compõem, a identidade também estará. Ela, mais uma vez, não deixará de existir, mesmo que passe por transformações como todas as coisas.

“O ato fotográfico implica, portanto, não apenas um gesto de corte na continuidade do real, mas também a idéia de uma passagem, de uma transposição irreduzível. Ao cortar, o ato fotográfico faz passar para o outro lado (da fatia); de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento a imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra”¹⁸.

¹⁷ idem. pág 333.

¹⁸ DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas, SP: Papirus, 1993.

É importante lembrar que algumas características, traços identitários assim o são, porque permanecem a sabor dos tempos. Ao se tratar de identidade nacional, essas características permanecem como constituinte mais geral. Se são objetos, traços, características transitórias, estes refletirão apenas seu tempo, que pode, inclusive, se transformar de local para local dentro de uma mesma nação. Contudo, para uma característica ser tida como componente da identidade nacional, é necessária que ela seja geral, em tempo e lugar, e que a imensa maioria se reconheça e se espelhe neste traço. Mesmo que muitas de nossas características nacionais sejam mutantes ao sabor dos tempos e das transformações históricas, ainda assim é preciso que nos reconheçamos na radicalidade delas.

Fazendo uma análise da obra *Retratos da Bahia*¹⁹, Malysse afirma:

“assim nos Retratos da Bahia dão a ver o que os baianos da época podiam ver neles mesmos, um tipo de senso comum visual, representações ordinárias dentro do cenário cultural visível dos moradores, os quais podemos encontrar cinquenta anos mais tarde na mesma posição, repetindo os mesmos gestos e mostrando os mesmos sorrisos”.

¹⁹ VERGER, Pierre. *Retratos da Bahia*. Corrupio. Salvador, BA. 2002. 288p.

Capítulo 2

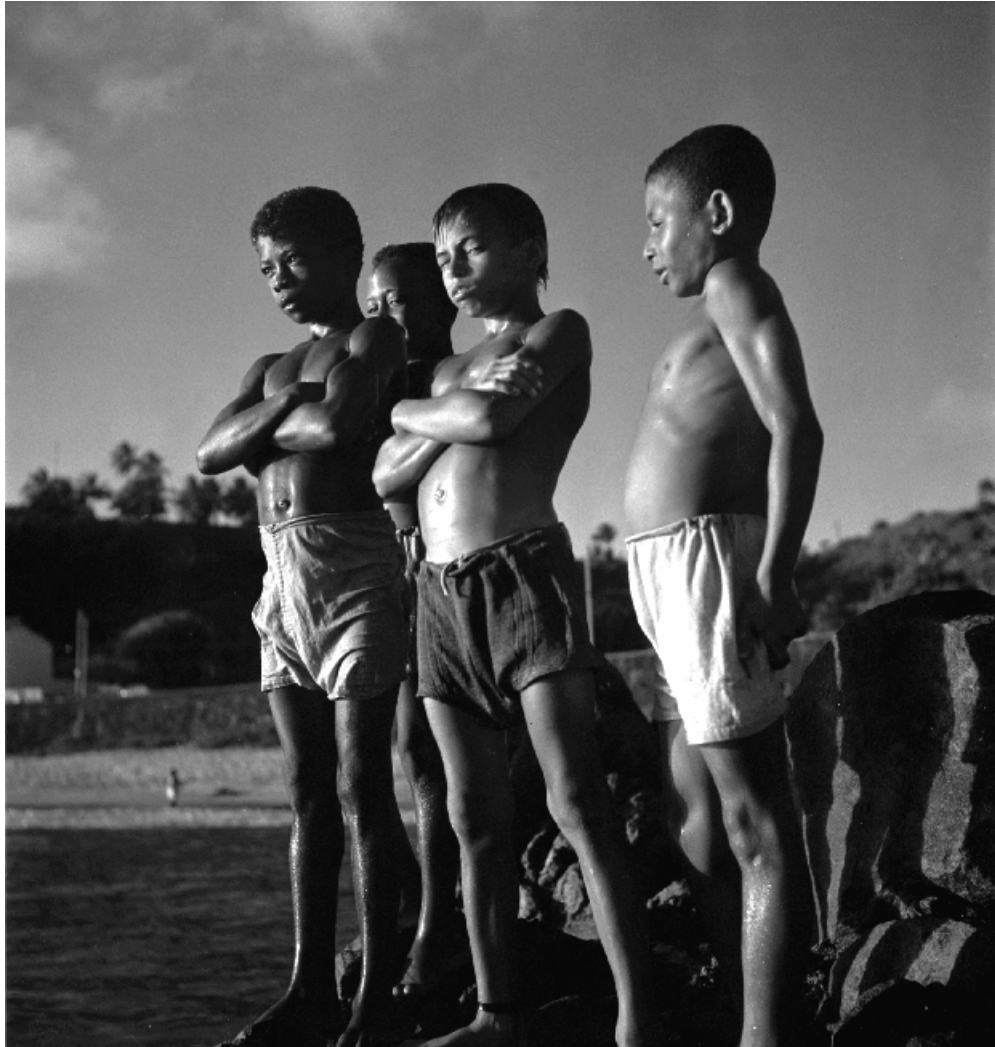
Algumas considerações sobre identidade

A questão da identidade nacional brasileira é, antes de tudo, um grande nó a ser desatado. Meu intuito é afrouxá-lo um pouco e traçar uma abordagem do tema, formando uma colcha de retalhos que contemple meus interesses imediatos de revelar na obra de Pierre Verger as características estéticas e culturais de nosso povo mais precisamente o que nos toca em relação à sexualidade e ao carnaval.

A descoberta da identidade, tanto no âmbito pessoal quanto no histórico-nacional, é um processo contínuo, mutante. O caminho traz em si a necessidade de uma permanente sensação de estranhamento, para que possamos vislumbrar o óbvio que está a nossa frente. Temos que nos fazer estrangeiros de nós mesmos para reconhecemo-nos. No Brasil da década de 40, fotografado por Verger, estávamos extasiados com as visões elitistas de brasilidade apresentadas por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr.

Nosso ponto de partida para discutir esta questão é a imagem de quatro moleques de braços cruzados a beira da praia. Apesar de estarem voltados para a mesma direção, quatro pessoas que contemplam particularmente um horizonte diferente. Um horizonte límpido revelado pela ausência de nuvens e pela presença marcante da luz do sol. A mesma luz que é refletida pela cor negra das peles, dando um brilho maior aos corpos e aos personagens como se estivessem num momento de fato muito particular. Todos têm em seu semblante uma sisudez imprópria para a idade, revelada pelos traços ainda não fustigados pelo trabalho. Contudo, o olhar destes meninos busca uma razão de ser. Talvez a mesma razão pela qual seus corpos já apresentem o contorno da força empregada no esforço braçal, exposta por peitorais e braços bem definidos (o que ainda não acontece com a face, o abdome nem com as pernas finas e frágeis). Os calções que vestem revelam a origem humilde a que pertencem. O cenário,

presente na margem oposta, é uma afirmação dos trópicos com seus coqueiros no areal e a exuberância da mata virgem ao fundo. Essa fotografia tirada por Verger reflete a situação em que nos encontrávamos na época em que ela foi tirada: moleques (ou narcisos) descobrindo seu rosto e se encantando com sua beleza.



Rio Vermelho, Salvador, BA – 1946/1978

Mas, o que vem a ser identidade nacional? Trata-se de responder, basicamente, a três questões, ao mesmo tempo, simples e complexas: é saber **quem**, **como** e **porque** somos. Ao olharmos para o nosso cotidiano e para a nossa sociedade, poderemos ter um reflexo

do quem e de como somos. Todavia, o processo de explicação de “por que somos?” esbarra na complexidade de uma interpretação histórica e social, que nem sempre é tão óbvia e consensual. Essa complexidade termina, muitas vezes, por mudar a própria imagem que fazemos de nós mesmos e das características que nos constituem no imediatismo do cotidiano.

Manuel Castells define identidade como sendo uma fonte de significado e experiência de um povo. São as particularidades de cada nação que a distingue das outras.

“A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém todos estes materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espço”²⁰.

Elisabeth Badinter comunga da idéia que

“a aquisição de de uma identidade (social ou psicológica) é um processo exteremamente complexo, que comporta uma relação positiva de inclusão e uma relação negativa de exclusão. Nós nos definimos pelas semelhanças com algumas pessoas e as diferenças com outras”²¹.

Atualmente, as discussões em torno da identidade têm ganhado uma relevância cada vez maior dentro do cenário globalizado. Em seu estudo sobre a identidade nacional na pós-modernidade, Stuart Hall aponta junto ao processo de mundialização da cultura uma descentralização, deslocamento, fragmentação das identidades. Ele argumenta que o volume de informações e referências a que está

²⁰ CASTELLS, Manuel. O poder da Identidade. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001. pág 23.

²¹ BADINTER, Elisabeth. XY: Sobre a identidade masculina. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fornteira, 1993. pág 33.

exposto o homem contemporâneo termina por mudar as “paisagens culturais” nas suas mais diferentes esferas (sexual, étnica, nacional, etc...). Para Hall, o sujeito pós-moderno tem identidades múltiplas e se porta de várias maneiras diferentes conforme a situação apresentada. Essa prática seria justificada pela crise dos paradigmas sociais, pelas formas nas quais “somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”²² e pelos atributos culturais inter-relacionados.

Em linhas gerais, a formação de uma identidade é feita por meio de posicionamentos, escolhas frente a certas questões de organização social. Segundo Roberto DaMatta,

“tanto os homens como as sociedades se definem por seus estilos, seus modos de fazer as coisas. Se a condição humana determina que todos os homens devem comer, dormir, trabalhar, reproduzir-se e rezar, essa determinação não chega ao ponto de especificar também que comida ingerir, de que modo produzir, com que homem ou mulher acasalar-se e para quantos deuses e espíritos rezar. É precisamente aqui, nessa espécie de zona indeterminada, mas necessária, que nascem as diferenças e, nelas os estilos, os modos de ser e de estar, os ‘jeitos’ de cada qual. Porque cada grupo humano, cada coletividade concreta, só pode pôr em prática algumas dessas possibilidades de atualizar o que a condição humana apresenta como universal”²³.

²² HALL, Stuart. A identidade Nacional na Pós-modernidade. Rio de Janeiro, RJ: DP&A Editora, 1997. pág 12.

²³ DAMATTA, Roberto. O que faz o Brasil, Brasil?. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1977. pág 15

2.1 A identidade brasileira



Palmeira dos índios, AL – 1947/1951

Verger explora seu olhar de estrangeiro para buscar o que há de mais autêntico em nós. Parece somente se importar com a essência. Busca no fundo dos olhares a brasilidade que tentamos ora descobrir ora ocultar.

As reflexões sobre a brasilidade têm início ainda no Brasil-colônia. Contudo, a nossa atual concepção de identidade nacional começa a ser construída na segunda metade do século XIX e início do século XX, fortemente influenciada pelas teorias raciais defendidas pelos pensadores positivistas europeus. Autores como Sílvio Romero,

Nina Rodrigues, Oliveira Viana e Euclides da Cunha operam sob esta óptica.

“Todos eles tinham em comum a consideração da mestiçagem (tanto das raças como das culturas) como característica (diferença) que definiria a identidade brasileira. Mas a mestiçagem basicamente não era um dado positivo. Se por um lado a mestiçagem servia como pedra de toque da originalidade nacional, por outro, denotava um defeito na fundação dessa originalidade (as raças inferiores que compunham o mestiço)”²⁴.

A figura do mestiço só começa a ser valorizada na década de 30 quando três cientistas sociais redimensionaram o pensamento brasileiro com suas obras sobre a constituição da identidade nacional. Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior tornaram vigente, entre os intelectuais brasileiros inseridos no contexto da modernidade, a concepção sociológica clássica de que a identidade é tão somente fruto do meio social e cultural. Ainda que sob considerações elitistas e patriarcais, eles deixam de lado as implicações biológicas e concentram-se nas contribuições sócio-culturais que as três raças fornecem para a construção da identidade brasileira.

Ângela Prysthon, em seu artigo “Pensando o Brasil: percursos da identidade nacional”, argumenta que

“Casa Grande e Senzala e os subseqüentes livros de Gilberto Freyre foram posteriormente acusados de terem criado o mito da democracia racial brasileira e da brandura das relações entre senhores e escravos e encoberto a violência das estruturas econômicas e sociais através do elogio ao patriarcalismo. (...) Tais acusações procedem na medida em que desvelam não os problemas inerentes à obra de Freyre, mas a influência de certo modo deturpadora que esta obra teve na cultura e sociedade

²⁴ PRYSTHON, Ângela. Pensando o Brasil: percursos da identidade nacional. Recife, PE: Edições Bagaço, 2001. Pág 50.

brasileiras como um todo (principalmente esta crença na convivência harmoniosa entre as raças e as classes sociais, mas também a exacerbação do regionalismo)”²⁵.

De acordo com Gilberto Freyre,

“o homem vivente e convivente não pode ser definido apenas em termos abstratos, matemáticos, estatísticos. Precisamos de nos defrontar como que nele seja o que Unamuno chamava de ‘carne e osso’. Precisamos de considerá-lo, o mais possível, na sua totalidade biossocial, não só o ser que pensa, sente, sonha, fala, ri, reza, dança, fabrica, pinta, toca viola, fuma, distinguindo-se, por essas aptidões humanas, dos demais animais como o que copula, come, defeca, sua, corre, grita, sobe às árvores, desce às águas, nada, sendo, nessas expressões de vida, ao mesmo tempo que universal como indivíduo biológico. Particular, diverso, regional, pré-nacional, como pessoa, isto é, como indivíduo socializado e aculturado de acordo com uma ecologia, uma cultura, um grupo a que pertença, ou dentro do qual nasceu ou cresceu; e, de acordo com esses condicionamentos, praticando atos animais – comendo, copulando, nadando – de diferentes maneiras biossocioculturais. É em virtude dessas particularizações de comportamento, decorrentes de situações ecológicas e culturais particularizadoras da condição humana, que se pode falar de um homem brasileiro como de um homem francês, de um homem português, de um homem espanhol, de um homem russo, de um homem mexicano, de um homem paraguaio, de vários outros homens nacionais; de vários outros tipos nacionais ou regionais de Homem. Para esse tipo nacional de Homem brasileiro – ainda em formação mas já bastante definido, antropológica e socialmente – sabemos que têm concorrido, e continuam a concorrer, vários subtipos regionais, alguns

²⁵ Idem. Pág 53.

*dinamizados e transregionais: o caso clássico do Bandeirante. O do nordestino. O do próprio gaúcho que se tem projetado pelo Brasil Central.”*²⁶

Verger comunga dessa idéia até mesmo por ilustrar os textos escritos por Freyre para a revista em que trabalhava nos anos 40. O francês fotografa sempre nos inserindo num cenário próprio de cada tipo humano brasileiro. Suas fotografias mostram um Brasil marcadamente regional, quase folclórico.

Para alguns intelectuais, a discussão sobre a identidade nacional brasileira deve começar a ser abordada a partir da perspectiva das sociedades indígenas que aqui estavam quando da chegada do colonizador português. Se for consenso que nossa identidade é fruto da miscigenação que se deu no processo formador de nossa sociedade, fato é que o ser brasileiro parte das primeiras combinações feitas pelo encontro de raças. Sendo o português o colonizador, impôs, a priori, seus costumes e valores sociais às comunidades nativas. Neste aspecto tomaremos as considerações de alguns pensadores de nossa sociedade para esclarecer alguns pontos sobre o assunto. Vale salientar aqui que cada um situa sua perspectiva num contexto específico.

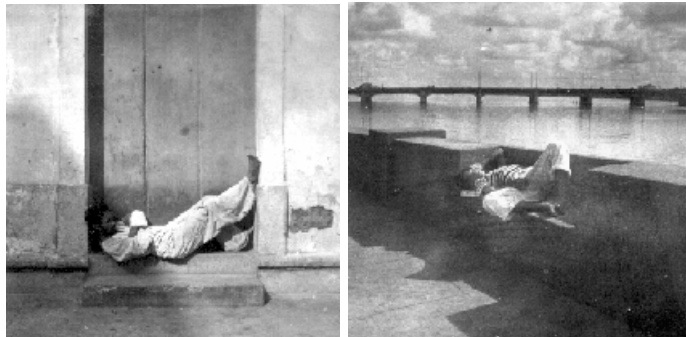
Sérgio Buarque de Holanda, em seu “Raízes do Brasil” (1936), afirma que nosso caráter miscigenado e nossa condição de “homem cordial” tiveram a mesma raiz: o *personalismo* português. Entenda-se o conceito “personalismo” usado por Buarque como a “cultura da personalidade”. No sentido usado por ele, o termo é vinculado à responsabilidade individual e respeito ao mérito pessoal enquanto aspectos subordinados à própria personalidade. Esta característica social deu permeabilidade à nobreza lusitana, que apesar de fidalga e aristocrática permitia que pessoas da plebe pudessem almejar uma mudança de classe social por meio do mérito. Esses valores chegando

²⁶ FREYRE, Gilberto. O brasileiro como tipo nacional de homem situado no trópico e, na sua maioria, moreno: Comentários em torno de um tema complexo. Rio de Janeiro: Conselho federal de Cultura, 1970. p. 41-57. Versão on line <http://prossiga.bvgf.org.br/português/obra/index.htm>

aqui resultaram, segundo Buarque, em mando e obediência irrestrita por meios verticais de hierarquia, pois toda pessoa que chefiava tinha em si um histórico, uma razão para estar ali. Gilberto Freyre, em seu “Casa-grande e Senzala” (1933), também comunga dessa opinião. Para ele, na sociedade portuguesa, não se havia estratificado as classes sociais nem exclusivismos intransponíveis.

“O que vem a reforçar a nossa convicção de ter sido a sociedade portuguesa móvel e flutuante como nenhuma outra, constituindo-se e desenvolvendo-se por uma intensa circulação tanto vertical como horizontal de elementos os mais diversos na procedência” ²⁷.

Para Buarque, o personalismo português também dá vazão para que a ética aventureira se sobreponha a uma ética do trabalho. A lógica é a de que mandar e ter em mãos é muito mais fácil que produzir. Esta seria a origem de algumas de nossas características como a preguiça ou a subordinação do elemento cooperativo e racional ao pessoal e afetivo, por exemplo. Para o sociólogo, o ideal trazido pelo português é colher o fruto sem plantar a árvore.



Pierre Verger, Mercado de S. José (esq) e Cais de Stª Rita (dir), Recife, 1947

“Esse tipo humano ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele com generosa amplitude e, onde quer que se

²⁷ FREYRE, Gilberto. Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: Record, 1999. 35ª ed. pág 217

erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esse obstáculo em trampolim. Vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes.

O trabalhador, ao contrário, é aquele que enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar. O esforço lento, pouco compensador e persistente, que, no entanto, mede todas as possibilidades de desperdício (sic) e sabe tirar o máximo de proveito do insignificante, tem sentido bem nítido para ele. Seu campo visual é naturalmente restrito. A parte maior que o todo.

Existe uma ética do trabalho, como existe uma ética da aventura. Assim, o indivíduo do tipo trabalhador só atribuirá valor moral positivo às ações que sente ânimo de praticar e, inversamente, terá por imorais e detestáveis as qualidades próprias do aventureiro – audácia, imprevidência, irresponsabilidade, instabilidade, vagabundagem – tudo, enfim, quanto se relacione com a concepção de espaçosa do mundo, característica desse tipo”²⁸.

O personalismo atrelado à ética aventureira levaria os portugueses a nos trazerem que o autor chama de plasticidade, que nada mais é do que uma predisposição para o ajuste herdada do processo histórico de contato do lusitano (e da Península Ibérica como um todo) com outras culturas. Estaria nesta plasticidade, mais tarde incrustrada no brasileiro, a raiz ou a explicação para o processo de miscigenação que se deu no Brasil desde os primeiros contatos.

“E, no entanto, o gosto da aventura, responsável por todas estas fraquezas, teve influência decisiva (não a única decisiva, é preciso porém, dizer-se) em nossa vida nacional. Num conjunto de fatores tão diversos, como as raças que ali se chocaram, os costumes e padrões de existência que ali nos trouxeram, as

²⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 26ª ed. pág 44

condições mesológicas e climatéricas que exigiam longo processo de adaptação, foi o elemento orquestrador por excelência. Favorecendo a mobilidade social, estimulou os homens, além disso, a enfrentar com denodo as asperezas ou resistências da natureza e criou-lhes as condições adequadas a tal empresa.

Nesse ponto, precisamente, os portugueses e seus descendentes imediatos foram inexcedíveis. Procurando recriar aqui o meio de sua origem, fizeram-no com uma felicidade que ainda não encontrou, segundo exemplo na história. Onde lhes faltasse o pão de trigo, aprendiam a comer o da terra, e com tal requinte, que a gente de tratamento só consumia farinha de mandioca fresca, feita no dia. Habitaram-se também a dormir em redes, á maneira dos índios. Alguns, como Vasco Coutinho, o donatário do Espírito Santo, iam ao ponto de beber e mascar fumo, segundo nos referem testemunhos do tempo. Aos índios tomaram ainda instrumentos de caça e pesca, embarcações de casca ou tronco escavado, que singravam os rios e águas do litoral, o modo de cultivar a terra ateando primeiramente fogo aos matos. A casa peninsular, severa e sombria, voltada para dentro, ficou menos circumspecta sob o novo clima, perdeu um pouco de sua aspereza, ganhando a varanda externa; um acesso para o mundo de fora. Com essa nova disposição, importada por sua vez da Ásia oriental e que substituíra com vantagem, em nosso meio, o tradicional pátio mourisco, formaram um padrão primitivo e ainda hoje válido para as habitações européias nos trópicos. Nas suas plantações de cana, bastou que desenvolvessem em grande escala o processo já instituído, segundo todas as probabilidades, na Madeira e em outras ilhas do Atlântico. Onde o negro da Guiné era utilizado nas fainas rurais”²⁹.

²⁹ idem, Pág 46

De acordo com Buarque, a plasticidade e subserviência gerada pelo personalismo imposto no processo de colonização é a origem do “homem cordial” que se tornou o brasileiro.

“Já se disse, numa expressão feliz (de Ribeiro Couto) que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o ‘homem cordial’. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que estas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade, há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e sentenças”³⁰.

Importante reforçar o modo elitista de considerar a formação da sociedade brasileira proposto tanto por Buarque quanto por Freyre. São pontos de vista ora burgueses ora da Casa Grande. Todavia, desde o seu lançamento, ambas as obras foram muito bem recebidas pela comunidade acadêmica nacional e internacional. Verger circulava neste meio, fazia parceria com Gilberto Freyre nas páginas de “O Cruzeiro”. Não é de se admirar que ele tenha sido influenciado diretamente por estas idéias.

Estas visões da formação do povo brasileiro é confrontada diretamente pelo antropólogo Darcy Ribeiro, em seu livro “O povo brasileiro”. Segundo Darcy,

“às vezes se diz que nossa característica essencial é a cordialidade, que faria de nós um povo por excelência gentil e pacífico. Será assim? A feia verdade é que conflitos de toda ordem dilaceram a história brasileira, étnicos, sociais,

³⁰ idem, Pág 146

econômicos, religiosos, raciais, etc. o mais assinalável é que nunca são conflitos puros. Cada um se pinta com as cores dos outros. (...) O processo de formação do povo brasileiro se fez pelo entrelaço de seus contingentes índios, negros e brancos, foi, por conseguinte, altamente conflitivo. Pode-se afirmar, mesmo, que vivemos praticamente em estado de guerra latente, que, por vezes, e com frequência, se torna cruento, sangrento”³¹.

Ele defende que o início de nossa formação cultural foi marcado pelo desejo de hegemonia racial que se deu logo nos primeiros contatos entre brancos e índios. Darcy desconsidera a questão da plasticidade portuguesa e nos diz que o cunhadismo foi a principal estratégia de dominação étnica do colonizador.

“A instituição social que possibilitou a formação do povo brasileiro foi o cunhadismo, velho uso indígena de incorporar estranhos à sua comunidade. Consistia em lhes dar uma moça índia como esposa. Assim que ele a assumisse, estabelecia, automaticamente, mil laços que o aparentavam com todos os membros do grupo”³².

Os frutos deste processo foram os primeiros mestiços que eram rechaçados pelos dominadores portugueses e não queriam ser iguais aos dominados ameríndios. Sem um lugar definido nesta estrutura social, estranhos em sua própria terra, serviam de algozes dos colonatos e subservientes dos estrangeiros.

A bem da verdade, é preciso chegar a um meio termo, pois temos sim um alto grau de passividade frente aos problemas cotidianos e sociais. Estamos sempre à espera do Estado ou das pessoas que ocupam lugares de destaque para resolverem nossos problemas pessoais e coletivos. Ao estarmos em situação de destaque

³¹ RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 2ª ed. pág 167/ 168

³² idem. Pág 81

ou privilégio, agimos como mandatários. Contudo, somos também resultado de um processo de dominação étnica, que por força das circunstâncias se deu por meio da miscigenação. Em suas fotos no Brasil, Verger explora essa mistura. Gilberto Freyre defende que

“todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil – a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro. A influência, direta ou vaga, do africano”³³.



Casa Amarela, Recife, PE - 1947

³³ Freyre. Pág 283

Pela dizimação do contingente ameríndio em nossa sociedade, talvez a presença mais visível do processo de mestiçagem venha a ser a do negro. Apesar de vários costumes indígenas estarem perpetuados em nossa cultura (talvez pela rápida assimilação por parte dos portugueses), os traços físicos e de cor dos primeiros habitantes já foram diluídos em todos nós. Até mesmo grande parte dos membros das comunidades indígenas remanescentes são miscigenadas. Raras são aquelas tidas como puras e livre do gene estrangeiro.

Se o processo de mestiçagem, e consecutivamente de formação de nosso povo, começou entre brancos e índios, foi com a chegada do negro africano que ele se concretizou. O contingente africano foi o braço forte de construção da colônia e do império. Estima-se que milhões de negros foram trazidos para cá na condição de escravos. Pela inerente condição de também subordinados, os negros além de trabalhadores foram muitas vezes o ventre gerador de nossa população.

“Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do muleque (sic) que foi nosso primeiro companheiro de brinquedo”³⁴.

Esta é, com certeza, uma visão romântica de sua “democracia racial”, tendo em vista que até hoje os negros sofrem discriminação

³⁴ FREYRE. Pág 283

sócio-racial no Brasil. Se outrora fora explícita, a discriminação silenciosa dos dias atuais dá uma cara hipócrita à sociedade brasileira.

Contudo, talvez seja a questão da sexualidade que mais povoe o imaginário do brasileiro quanto a nossa herança negra. Não quero passar a vista grossa em todas as contribuições culturais dos africanos em seus mais amplos aspectos de vestuário, culinária, artes, utensílios, hábitos.

É inegável, desde os primeiros contatos por meio do cunhadismo, que nossa sexualidade começa a ser desenvolvida de forma bastante contundente. O português encontrou em nossas índias os ventres abertos e a possibilidade de domínio pela simples relação sexual. Se com o índio foi assim, com os negros (que já chegaram dominados) era por luxúria e por ordem econômica (multiplicação de “peças”) que os senhores e senhorzinhos usavam as negras escravas. A liberdade sexual no Brasil era vivida de tal forma que deste cenário de libertinagem total e irrestrita, muito foi escrito nos relatos dos jesuítas e nos autos da inquisição no Brasil. Vale salientar que as mais diversas práticas sexuais em atividade em nosso país ocorriam por todos os cantos, mas permaneciam de certa forma veladas pelos valores católicos da sociedade portuguesa. Nas ruas, valia a moral cristã. Nas casas e nos matos, a libertinagem.

“Nas condições econômicas e sociais favoráveis ao masoquismo e ao sadismo criadas pela colonização portuguesa – colonização, a princípio, de homens quase sem mulher – e no sistema escravocrata de organização agrária do Brasil; na divisão da sociedade em senhores todo-poderosos e em escravos passivos é que se devem procurar as causas principais do abuso de negros por brancos, através de formas sadistas de amor que tanto se acentuaram entre nós; e em geral atribuídas à luxúria africana”³⁵.

³⁵ idem, Pág 321

"Se há hábito que faça o monge é o do escravo, e o africano foi muitas vezes obrigado a despir a camisola de male para vir de tanga, nos negreiros imundos, da África para o Brasil. Para de tanga ou calça de estopa tornar-se carregador de tigre. A escravidão desenraizou o negro de seu meio social e de família, soltando-o entre gente estranha e muitas vezes hostil. Dentro de tal ambiente, no contato de forças tão dissolventes, seria absurdo esperar do escravo outro comportamento senão o imoral, de que tanto o acusam.

Passa por ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxúria, a depravação sexual. Mas o que se tem apurado entre os povos negros da África, como entre os primitivos em geral, é uma maior moderação do apetite sexual que entre os europeus. É uma sexualidade, a dos negros africanos, que para excitar-se necessita de estímulos picantes. Danças afrodisíacas. Culto fálico. Orgias. Enquanto que no civilizado o apetite sexual de ordinário se excita sem grandes provocações. Sem esforço. A idéia vulgar de que a raça negra é chegada, mais do que as outras, a excessos sexuais, atribui-a Ernest Crawley ao fato do temperamento expansivo dos negros e do caráter orgiástico de suas festas criarem a ilusão de desbragado erotismo. Fato que 'indica justamente o contrário'. Havelock Ellis coloca a negra entre as mulheres antes frias que fogosas: 'indiferentes aos refinamentos do amor'. E, como Ploss, saliente o fato de os órgãos sexuais entre os povos primitivos serem muitas vezes, pouco desenvolvidos.

Diz-se geralmente que a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico os filhos-família. Mas essa corrupção não foi pela negra que se realizou, mas pela escrava. Onde não se realizou pela africana, realizou-se pela escrava índia. O padre Manuel da Fonseca, na sua 'Vida do Padre Belchior de Pontes', é quem responsabiliza pela fácil depravação dos meninos coloniais a mulher índia. E de

um zona quase sem salpico nenhum de sangue negro é que escreveu no século XVIII o Bispo do Pará: 'a miséria dos costumes deste paiz me faz lembrar o fim das cinco cidades por me parecer que moro nos subúrbios de Gomorra, mui próximo, e na vizinhança de Sodoma'.

É absurdo responsabilizar-se o negro pelo que não foi obra sua nem do índio mas do sistema social e econômico em que funcionavam passiva e mecanicamente. Não há escravidão sem depravação sexual. É da essência mesma do regime. Em primeiro lugar, o próprio interesse econômico favorece a depravação criando nos proprietários de homens o imoderado desejo de possuir o maior número possível de crias. Joaquim Nabuco colheu num manifesto escravocrata de fazendeiros as seguintes palavras tão ricas de significação: 'a parte mais produtiva da propriedade escrava é o ventre gerador'³⁶.

Darcy Ribeiro reforça esta idéia e conclui dizendo ser a sociedade brasileira, talvez, a primeira civilização de âmbito mundial.

"A família patriarcal do senhor, seus filhos e aparentados mais diretos, ocupava tão exaustivamente as funções do lar de tipo romano que não deixava espaço para outras formas dignas de acasalamento. O próprio senhor e seus filhos eram, de fato, reprodutores soltos ali para emprenharem a quem pudessem. Nenhuma hipótese havia nesse ambiente para que os negros e mestiços tivessem qualquer chance de se estruturar familiarmente.

A história do Brasil é, por isso, a história dessa alternidade original e das que a ela se sucederam. É ela que dá nascimento à primeira civilização de âmbito mundial, articulando a América como assentamento, a África como provedora de

³⁶ idem, 315/316

força de trabalho e a Europa como consumidor privilegiado e como sócio principal do negócio"³⁷.

2.2 A identidade sexual brasileira



Comércio, Salvador, BA – 1946/1978

A questão da identidade sexual perpassa toda a história da humanidade. Desde a antiguidade, o patriarcalismo surge como forma de dominação e exploração do homem sobre a mulher. Contudo, o caráter da masculinidade tem sido posto em cheque nas últimas

³⁷ RIBEIRO. Pág 278

décadas por vários movimentos sociais, onde se destaca a atuação da militância gay e feminista. Atualmente, o mundo assiste a uma crise dos paradigmas do patriarcalismo em quase todas as sociedades. De acordo com Castells,

“o patriarcalismo é uma das estruturas sobre as quais se assentam todas as sociedades contemporâneas. Caracteriza-se pela autoridade, imposta institucionalmente, do homem sobre a mulher e filhos no âmbito familiar. Para que essa autoridade possa ser exercida, é necessário que o patriarcalismo permeie toda a organização da sociedade, da produção e do consumo à política, à legislação e à cultura. Os relacionamentos interpessoais e, conseqüentemente, a personalidade, também são marcados pela dominação e violência que têm sua origem na cultura e instituições do patriarcalismo. É essencial, porém, tanto do ponto de vista analítico quanto político, não esquecer o enraizamento de patriarcalismo na estrutura familiar e na reprodução sócio-biológica da espécie, contextualizados histórica e culturalmente. Não fosse a família patriarcal, o patriarcalismo ficaria exposto como dominação pura e acabaria esmagado pela revolta da ‘outra metade do paraíso’, historicamente mantida em submissão”³⁸.

O Brasileiro fotografado, na década de 40, não foge à regra. Herdadas as relações de dominação do período colonial e imperial, a estrutura familiar, social, política, econômica e cultural permanece quase que inalterada. É um país de diferenças e diferentes. O abismo que reforça as diferenças surge das relações de poder dos ricos sobre os pobres, dos homens sobre as mulheres, dos brancos sobre negros, índios e mestiços. Contudo, Verger erotiza todos os homens que fotografa, buscando um olhar, uma pose, um ângulo que o deixe provocante.

³⁸ CASTELLS, Manuel. O poder da Identidade. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001. pág 169.

No paradigma patriarcal do século XX, para exercer seu “poder” por sobre as mulheres, o homem precisa, antes de tudo, provar que de fato o é. Em tudo, o homem é forçado a diferenciar-se das mulheres e de tudo que se julga feminino. São três as negações básicas para se afirmar uma identidade masculina: provar que não é uma mulher, não é um bebê e não é um homossexual (visto que o homossexualismo, quase sempre, é identificado, na contemporaneidade, com o gênero feminino).

O patriarcalismo molda seus atores por meio da ocultação de suas fragilidades. O homem não pode demonstrar sentimentos, não pode expor sua sensualidade, deve se ater às questões da liderança de sua família.

“O patriarcalismo exige heterossexualidade compulsória. A civilização, conforme conhecida historicamente, é baseada em tabus e repressão sexual. Segundo Foucault, a sexualidade é construída socialmente. A regulamentarização do desejo está subordinada às instituições sociais, canalizando assim a transgressão e organização a dominação. Quando a epopéia da história é observada pelo lado oculto da experiência, notas-se a existência de uma espiral infinita entre desejo, repressão, sublimação, transgressão e castigo, responsável em grande parte, pela paixão, realização e fracasso. Esse sistema coerente de dominação, que liga as artérias do estado à pulsação da libido pela maternidade, paternidade e família, tem seu ponto fraco: a premissa heterossexual. Se essa premissa for questionada, todo o sistema desmorona: a relação entre o sexo controlado e a reprodução da espécie é posta em dúvida; a congregação de irmãos e a revolta das mulheres tornam-se possíveis pela extinção da separação por gênero do trabalho sexual que diverge as mulheres; e o vínculo masculino é uma

ameaça à masculinidade, solapando a coerência cultural das instituições dominadas pelos homens”³⁹.

Sendo assim, os movimentos gays têm um efeito crucial na crise do patriarcalismo, pois não apenas exigem o direito a outras formas de afetividade, mas explicitam outras identidades sexuais e, consecutivamente, liberação sexual.

As fotografias feitas de homens por Verger carregam em si uma enorme carga de homoerotismo. Não são raras as poses sensuais, os olhares indiscretos, as roupas justíssimas. Verger fetichiza o homem por meio da exploração de todo e qualquer elemento que possa erotizá-lo. As lentes do fotógrafo subvertem papéis. De caçadores, num “click”, os homens passam à caça.



Ribeira, Salvador, BA - 1947

³⁹ Idem. Pág 238.

Enfim, brasileiros

Quando é que nasce de fato o nosso reconhecimento étnico enquanto brasileiros? De onde começa a ser formada nossa identidade? Darcy Ribeiro responde dizendo que

“É bem provável que o brasileiro comece a surgir e a reconhecer-se a si próprio mais pela percepção de estranheza que provocava no lusitano, do que por sua identificação como membro das comunidades socioculturais novas, porventura também porque desejoso de remarcar sua diferença e superioridade frente aos indígenas. Naquela busca de sua própria identidade, talvez até se desgostasse da idéia de não ser europeu, por considerar, ele também como subalterno tudo que era nativo ou negro. Mesmo o filho de pais brancos no Brasil, mazombo, ocupando em sua própria sociedade uma posição inferior com respeito aos que vinham da metrópole, se vexava muito de sua condição de filho da terra, recusando o tratamento de nativo de discriminando o brasilíndio mameluco ao considerá-lo como índio. O primeiro brasileiro consciente de si foi, talvez, o mameluco, esse brasilíndio mestiço na carne e no espírito, que não podendo identificar-se com os que foram seus ancestrais americanos – que ele desprezava-, nem com os europeus – que o desprezavam-, e sendo objeto de mofa dos reinóis e dos luso-nativos, via-se condenado à pretensão de ser o que não era nem existia: o brasileiro. Através dessas oposições e de um persistente esforço de elaboração de sua própria imagem e consciência como correspondentes a uma entidade étnico-cultural nova, é que surge, pouco a pouco, e ganha corpo a brasilianidade. É bem provável que ela só tenha se fixado quando a sociedade local enriqueceu, com contribuições maciças de descendentes dos contingentes africanos, já totalmente desafricanizados pela mó aculturativa da escravidão. Esses

mulatos ou eram brasileiros ou não eram nada, já que a identificação com o índio, com o africano ou com o brasilíndio era impossível. Além de ajudar a propagar o português como língua corrente, esses mulatos, somados aos mamelucos, formaram logo a maioria da população que passaria, mesmo contra sua vontade, a ser vista e tida como gente brasileira. Ainda que a especialização produtiva ecológico-regional – açúcar, gado, ouro, borracha, etc – conduzisse a diferenciações locais remarcadas, aquela comunidade básica originalmente luso-tupi se mantém, sempre dando uma linha de continuidade, que tanto destaca sua especificidade étnica como opõe as matizes das quais surgiu e que matou ao constituir-se”⁴⁰.

O dilema brasileiro

Diante do processo de formação da nossa sociedade, Roberto DaMatta nos apresenta uma dualidade constitutiva do brasileiro. De acordo com o antropólogo, podemos sempre fazer uma leitura institucionalista e outra culturalista da nossa formação, sem perder de vista que ambas nos são inerentes como dois lados de uma moeda.

Ao trilharmos o caminho institucionalista, seremos forçados a olhar o brasileiro como indivíduo, que na tradição institucional é, geralmente, um ‘João Ninguém’. Cairemos inefavelmente nos macroprocessos políticos e econômicos, que nunca levaram em consideração o cidadão comum. Em sua grande maioria, as decisões nas altas instâncias do poder beneficiaram sempre um número bem pequeno de componentes da elite.

Ainda dentro da abordagem institucionalista, vislumbramos o âmbito do público e da rua. DaMatta considera que entre nós a rua é uma instituição fortíssima, onde imperam todas as condutas oficiais, as leis, as regras, as repressões. Seria um ambiente hostil para todos.

⁴⁰ RIBEIRO. Pág 127

Não é de se estranhar as conclusões a que chegamos diante do cruzamento desta informação com as informações do período colonial. Elas nos dizem a mesma coisa: na rua, a ordem; em casa, a liberdade.

“Mas, além disso tudo, a rua é o espaço que permite a mediação pelo trabalho – o famoso ‘batente’, nome já indicativo de um obstáculo que temos que cruzar, ultrapassar ou tropeçar. Trabalho que no nosso sistema é concebido como castigo. E o nome diz tudo, pois a palavra deriva do latim tripaliare, que significa castigar com tripaliu, instrumento que, na Roma Antiga, era um objeto de tortura, consistindo numa espécie de canga usada para supliciar escravos”⁴¹.

Se Buarque está certo e herdamos o personalismo dos ibéricos, ele se põe não no âmbito do indivíduo, mas no da pessoa. A pessoa é o foco da leitura culturalista, é sempre o personagem do nosso dia-a-dia. É na pessoa que vemos o cotidiano, os usos e os costumes. É na sociologia da pessoa que vamos adentrar o íntimo de nossa sociedade. Vamos sentar no sofá da sala e conversar conosco, pois a casa é o lugar onde moramos, o lugar da solidariedade, da cordialidade. Estar em casa é estar à vontade. É poder ser.

Todavia, há um período onde ocorre uma troca, uma inversão de valores onde a rua vira casa. Esse período chama-se carnaval. O carnaval é a festa mais importante de nosso calendário e de nossa sociedade. Seu caráter popular e democrático permite por meio da fantasia que o João Ninguém se torne Alguém, que passe de anônimo a rei, ou ainda à personagem mitológico ou figura alheia de si no cotidiano. No carnaval, se é quem quiser ser.

O carnaval reúne vários aspectos, folguedos e manifestações populares, retirados do dia-a-dia da cultura nacional. Tenhamos sempre como idéia de cultura os significados associados pelas sociedades às coisas e aos modos como os homens modificam o ambiente natural, por meio dos instrumentos por eles criados. Alguns

⁴¹ DAMATTA, Roberto. Pág 31

períodos extraordinários, ou seja, a maioria das festas ganha um caráter folclórico, onde são permanentemente atribuídos autenticidade e pureza pelos grupos tradicionalistas. Estes aspectos são vistos freqüentemente como a “essência cultural da nação” e devem ser preservados das renovações da contemporaneidade. Segundo Muniz Sodré,

“o carnaval já foi uma expressão espontânea da vontade coletiva de liberar-se, divertindo-se. No Rio, as multidões realmente se empenhavam de corpo e alma nas violentas batalhas do entrudo, em que limões de cheiro, farinha de goma e hortaliças faziam as vezes de armas da animação. Mais tarde, os bairros, os subúrbios organizavam suas festas, construindo coretos, palanques e promovendo corsos, blocos e ranchos. Os comerciantes, abastados e pobres, ajudavam a pagar os custos da decoração. Depois de 1930 – quando comércio, em consequência de várias alterações nas relações de produção, reorganizou-se em bases mais capitalistas, impessoalizando-se [sic] – os comerciantes deixaram de auxiliar os grupos carnavalescos. Então, porém, o carnaval já se oficializava, e as tarefas de organização da festa popular começavam a ser encampadas pelas autoridades municipais. (...) a cultura de massa assimilou o carnaval, mas deixando de lado seu caráter dionísíaco, talvez mesmo histórico (no sentido grego de rito coletivo uterino ou afrodisíaco), que imprimia à diversão um forte sentido de contestação psicossocial. O que era consagração ritual de alegria transformou-se na sugestão estética (sem nenhuma transfiguração criadora) desse estado de espírito”⁴².

Contudo, as manifestações populares são dinâmicas e integram os novos elementos da modernidade, bem como dialogam com outras expressões artísticas e comemorativas.

⁴² SODRÉ, Muniz. A comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa brasileira. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1977. pág 34-35

Como observa Maria Laura Viveiros de Castro,

*“as festas mantêm com o cotidiano uma relação de licença poética: sem dele se esquecerem, até porque supõem laboriosos preparativos e meticulosa organização, dele se afastam temporariamente, introduzindo-nos num tempo especial por meio de elaborada linguagem artística e simbólica. Um tempo cíclico, fortemente ligado à experiência vital; cheio de conteúdos cognitivos e afetivos. Um tempo que entrecruza o calendário histórico e traz de volta, a cada ano, as diferentes festas do calendário popular. Sempre, ao voltarem, as festas trazem consigo alguma novidade, e assim, de modo lento, muitas vezes imperceptível, vão se modificando, se recompondo, às vezes mesmo se reinventando. Tomam elementos emprestados daqui e ali (pois reparem bem: as diferentes festas conversam entre si!), conferem sentido novo a velhos aspectos. Às vezes, algum elemento integrante de uma totalidade festiva destaca-se de modo tão acentuado que parece alçar vôo próprio”.*⁴³

As festas, como o carnaval, expõem a cultura popular num uníssono entre si e com o cotidiano. Elas são um instrumento de ação e renovação da identidade nacional, pois ligam o passado e o presente, num constante movimento regenerativo. Mesmo com o advento da modernização, da sociedade da informação e da onipresença dos meios de comunicação de massa; os movimentos de cultura popular nos mostram um vigor ímpar de persistência frente às questões da atualidade.

⁴³ VIVEIROS DE CASTRO, M.L. Um olhar sobre a cultura brasileira: Superproduções populares. Disponível em <http://www.minc.gov.br/textos/olhar/superproduções.htm>

Capítulo 3

A folia no olhar

O carnaval flagrado

Todas as sociedades têm em seu calendário períodos ordinários e extraordinários. O primeiro deles é caracterizado pela rotina e pela vigência dos parâmetros tidos como cotidianos. Já, o segundo é regido pelo novo, ou pelo menos, pelo desvio nas atividades e valores do dia-a-dia. Na organicidade social, a passagem de um para o outro pode ser realizada coletiva ou individualmente, dependendo dos espaços e das circunstâncias. Juntos eles ajudam a formar o retrato, a identidade de determinado grupo.

Na sociedade brasileira, a rotina está sempre ligada a questão do trabalho e das obrigações cotidianas. Tanto na rua quanto em casa desempenhamos o mesmo papel social todos os dias; ao passo que, nos períodos extraordinários, subvertemos as ordens e os valores num menor ou maior grau. O período extraordinário de maior relevância em nosso meio social chama-se carnaval. Tamanho é o grau de relevância desta festa para nós, que somos comumente identificados e caracterizados com as idéias e valores atrelados a ela.

Segundo Roberto DaMatta,

“sabemos que o carnaval é definido como ‘liberdade’ e como possibilidade de viver uma ausência fantasiosa e utópica de miséria, trabalho, obrigações, pecado e deveres. Numa palavra, trata-se de um momento onde pode-se deixar de viver a vida como fardo e castigo. É, no fundo, a oportunidade de fazer tudo ao contrário: viver e ter uma experiência do mundo como excesso – mas agora como excesso de prazer, de riqueza (ou de ‘luxo’, como se fala no Rio de Janeiro), de alegria e de riso; de prazer sensual que fica – finalmente – ao alcance de todos. A ‘catástrofe’ que o carnaval brasileiro possibilita é a da distribuição teórica do prazer sensual para todos. Tal como o

*desastre distribui o malefício ou a infelicidade para a sociedade, sem escolher entre ricos e pobres, como acontece normalmente, o carnaval faz o mesmo, só que ao contrário. O Rei Momo, Dionísio, o Rei da Inversão, da Antiestrutura e do Desregramento, coloca agora uma possibilidade curiosa e, por isso mesmo, carnavalesca e impossível no mundo real e das coisas sérias e planificadas pelo trabalho. E que ele sugere um universo social onde a regra é praticar sistematicamente todos os excessos!”*⁴⁴.

3.1 Origens do Carnaval

A origem do carnaval é muito discutida, pois apresenta várias versões. A mais usual é que a festa tenha migrado do Egito Antigo para a Grécia Antiga e posteriormente para o Império Romano. Contudo, o sentido original da festa é consenso: o culto de celebração a terra e sua fertilidade, semeadura e colheita. Nestas ocasiões, eram comuns a fartura de comida e bebida, além da exacerbação e efervescência dos prazeres humanos estendidos a todos os mortais.

O sentido destas festas é explicado por Sebe da seguinte forma:

*“A noção da terra como fêmea fecundada e responsável pela vida se contrapõe à de um ser masculino que, depois de experimentar todos os prazeres, deveria morrer ou simplesmente sumir. O rei, ou deus, fecundador encerraria, com sua morte, a época da festa e abriria um outro espaço no calendário: a fase de resignação, recolhimento, mortificação e disciplina, enfim uma época de ‘cinzas’. A meditação e a culpa seriam constantes deste tempo”*⁴⁵.

⁴⁴ DAMATTA, Roberto. O que faz o Brasil, Brasil? Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1997. pág 73

⁴⁵ SEBE, José Carlos. Carnaval, Carnavais. São Paulo: Ed Ática, 1986. pág 11.

Esta lógica explica perfeitamente a figura do Rei Momo (mesmo que seu aparecimento propriamente dito venha a ocorrer muito tempo depois) e da festa em nossos dias.

Com a ascendência do cristianismo ainda no Império Romano, alguns destes elementos foram incorporados às práticas cristãs. De forma tal que alguns papas patrocinavam as festas como meio de obter respaldo político e popular dentro da sociedade. Alguns estudiosos atribuem a esta época o surgimento do carnaval como popular.

O período das cinzas, ou seja, da reflexão, expurgação e recuperação física do corpo ficaria conhecido no sentido cristão como quaresma. Depois da festa, os fiéis dariam “adeus à carne” (carnelevamen em baixo latim) e iniciariam a celebração do período conhecido como paixão de Cristo. A tradição carnavalesca se espalhou por todos os territórios pagãos (por meio do império) e cristãos (por meio da igreja), tomando, de forma quase onipresente, todo o continente europeu.

3.2 A festa brasileira

Se o carnaval tinha na Europa uma estreita relação religiosa, ele surge no Brasil, sobretudo, proposto pelas autoridades portuguesas com a função social de integração do contingente negro e índio. Segundo o pensamento dominador português, era preciso disciplinar as manifestações culturais dos subalternos. Nada mais apropriado, então, que se propusesse entretenimentos típicos da metrópole como forma de domesticação sócio-cultural.

Coroa e Igreja juntas faziam festas e cerimônias públicas pomposas como forma de maravilhar a sociedade e se perpetuar na memória da população. A administração, contudo, ficava centralizada nas mãos das autoridades civis em detrimento das religiosas.

O brasileiro não foi barroco somente na arte (de decorar igrejas). Ele o é também no modo de existir. De acordo com Roger Bastide, esse estilo de vida invade as ruas nas procissões religiosas e, porque não, durante o período momesco⁴⁶. A história de nosso carnaval começa justamente quando herdamos de Portugal o jogo do entrudo. Na metrópole, quando na realização de festas, o espírito era o dominante em todo o continente, onde trabalho e devoção estavam intimamente ligados.

O entrudo, foi, sem dúvidas a contribuição portuguesa mais significativa para o carnaval brasileiro. Quando a festa chegou por aqui, ainda no Brasil Colônia, era comum a participação de religiosos. Padres, freiras e bispos participavam das festas com a mesma liberdade que os fiéis. Era uma prova de integração com as outras castas da sociedade. Neste período (três dias que antecedem a quaresma), todos os excessos eram permitidos. Segundo José Carlos Sebe,

“pelas descrições, sabe-se que o entrudo era uma ‘verdadeira batalha’ e a munição era: pós brancos e coloridos; folhas e objetos como ovos e frutas, mas sobretudo jatos de água despejados das janelas ou lançados por seringas enormes, e é certo que havia um prazer incontido em molhar as pessoas. O entrudo era uma prática de rua, a céu aberto. Os participantes, sempre em grupos, entravam em confrontos, algumas vezes animados pela simples vontade de brincas; outras, contudo, agressivamente como revide. A cada ‘ataque’ deveria corresponder uma resposta, chegando sempre ‘jogo’ a consequências sérias. Os produtos utilizados variavam muito. No caso de líquidos, ia desde perfume, ‘caldos coloridos’ conhecidos como ‘sangue de diabo’, até urina. Em regra, tais líquidos eram acondicionados nas chamadas ‘frutas do entrudo’ ou

⁴⁶ BASTIDE, Roger. Imagens do Nordeste Místico em Preto e Branco. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica “O Cruzeiro”, 1945. pág 32

simplesmente 'limões' ou 'laranjinhas'. Os pós variavam desde farinha do reino (trigo), rapé, areia, até o aromático pó-de-arroz ou pó-da-china.” ⁴⁷

Segundo Verger, nas “festas nas quais tomavam parte padres e cônegos e que eram senão saturnais burlescas e obscenas que se perpetuaram até o século XVI” ⁴⁸ havia a participação de dançarinos africanos. Este fato explica como a participação negra nas procissões e nos jogos do entrudo no Brasil era permitida. Para termos uma idéia do que eram as procissões em Portugal, Gilberto Freyre descreve um cortejo de Corpus Christi:

“Não se faz idéia do que foram as procissões de Corpus Christi em Portugal nos séculos XVI e XVII. Uma do século XV, que vem descrita em O Panorama (Lisboa), vol.2, 1838, pode servir de exemplo. Primeiro a procissão, organizando-se ainda dentro da igreja: pendões, bandeiras, dançarinos, apóstolos, imperadores, diabos, santos, rabis comprimindo-se , pondo-se em ordem. Pranchadas de soldados para dar modos aos saleintes. À frente, um grupo dançando a ‘judinga’, dança judia. O Rabi levando a Torá. Depois dessa seriedade toda, um palhaço fazendo mungangas. Uma serpente enorme, de pano pintado sobre uma armação de pau, e vários homens por debaixo. Ferreiros. Carpinteiros. Uma dança de ciganos. Outra de mouros. São Pedro. Pedreiros trazendo nas mãos castelos pequenos, como de brinquedo. Regateiras e peixeiras dançando e cantando. Barqueiros com imagens de São Cristóvão. Pastores. Macacos. São João rodeados de sapateiros. A Tentação representada por mulher dançando, aos requebros. São Jorge, protetor do Exército a cavalo e aclamado em oposição a Santo Iago, protetor dos espanhóis. Abraão. Judite. Davi. Baco sentado

⁴⁷ SEBE, José Carlos. Carnaval, Carnavais. São Paulo: Ed Ática, 1986. pág 11.

⁴⁸ VERGER, Pierre. Procissões e Carnaval no Brasil. In: Verger-Bastide: Dimensões de uma amizade. LÜHNING, Ângela (ORG). Bertrand Brasil. Pág 237

numa pipa. Uma Vênus seminua. Nossa senhora num jumentinho. O Menino Deus. São Jorge. São Sebastião nu cercado de homens malvados fingindo que vão atirar nele. Frades. Freiras. Cruzes alçadas. Hinos sacros. O Rei. Fidalgos. Toda a vida portuguesa, enfim.” (APUD Verger)⁴⁹

Com os movimentos da Reforma e Contra-Reforma somado às críticas, cada vez mais ferrenhas, aos pagãos; as procissões e as festas européias ficaram mais sóbrias. A participação do clero nas festas profanas foi vetada pela cúpula da Igreja, que buscava apagar os costumes carnavalescos medievais da sociedade. Os negros que participavam dessas procissões passaram a não mais dançar e se tornaram devotos, muitas vezes até membros de confrarias religiosas.

No Brasil, esse aspecto fez com que as organizações religiosas dos negros tomassem um caráter especial no qual se misturavam valores culturais e de fé trazidos do continente africano ao catolicismo imposto pelos portugueses.

“Esta influência africana era claramente visível (e ainda é) na devoção muito popular na Bahia, ao Senhor do Bonfim, sincretizado com Oxalá, divindade nagô-iorubá da Criação. Tinha-se adquirido o hábito, entre os devotos do Senhor do Bonfim e de Oxalá, de lavar o piso da igreja na quinta-feira precedente ao terceiro domingo de janeiro. (...) Antigamente, a lavagem do piso do templo dava lugar a barulhentas manifestações. Eram só gritos e cânticos sonoros, a água despejada dos vasos em torrentes, as mulheres esfregavam com energia e vigor o piso com vassouras decoradas com fitas brancas, encorajadas pelos numerosos assistentes. O entusiasmo crescia tanto, o álcool ajudando a combater os efeitos nocivos da umidade, que em pouco tempo era uma verdadeira bacanal e os jornais no dia seguinte se queixavam

⁴⁹ Idem. pág 238

(...) mais tarde a ordem foi introduzida nessas manifestações barulhentas, às quais faltava o recolhimento. Foi exigido mais respeito no recinto da igreja. A lavagem foi limitada às escadarias exteriores do adro, tomando assim caráter mais folclórico que religioso. A alegria transbordante que acompanhava a lavagem foi derivada para uma outra festa que foi organizada em local próximo, a Ribeira, na segunda-feira seguinte. Celebra-se, então, o mais alegre dos 'carnavais' com uma fogosidade e uma animação trepidante e contagiosa"⁵⁰.

Entre nós, o período do entrudo, os dias gordos, corresponde ao auge do verão. A festa consistia numa verdadeira guerra, de forma que tudo era muito grotesco. A festa era tão bem aceita, na sociedade brasileira, que até nos teatros era permitido o jogo. Nas ruas, os negros desfilavam mascarados, dançando, cantando, seguidos de uma chanchada.

"Esses grupos são, parece, os antepassados dos blocos e cordões que deram, em seguida, um caráter particular ao Carnaval de rua nas principais cidades do Brasil e tornou famosos os do Rio de Janeiro, Bahia e Recife. Esta forma de divertimento carnavalesco (os cortejos) se organizou a partir da metade do século XIX após a proibição de 1853 do grosseiro jogo do entrudo. A partir dessa época, dois tipos de Carnaval se desenvolveram, o dos salões (depois dos clubes) e o das ruas. O primeiro freqüentado pelos brancos e mulatos da 'boa sociedade'; e o segundo pelas camadas populares das cidades, compostas em sua maioria por negros e mulatos escuros"⁵¹.

⁵⁰ idem. Pág 244-245-246

⁵¹ idem. Pág 248

No Recife,

“os primeiros divertimentos carnavalescos, alternativos aos jogos de Entrudo, foram desfrutados nas casas grandes e sítios de gente abastada da terra. Naquela época, era costume as famílias das classes dominantes locais passarem a temporada de verão e de festas em casas de sítios, refrescando-se nas margens, então aprazíveis, do rio Capibaribe”⁵².

Proibido o jogo do Entrudo, as classes populares, impedidas de realizarem a guerra de limões, tomavam as ruas dançando e festejando. A multidão enfurecida assustava as elites, que ainda organizavam as festas, mas se refugiavam no interior dos seus carros e divertiam-se entre si, nos corsos.



Recife, PE - 1947

⁵² ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996. pág 179.

Verger fotografa essa multidão em seu estado de ebulição. São todos os tipos humanos e todas as raças misturadas. Sombrinhas ao ar, camisas encharcadas, espaço nenhum entre um e outro. Contrariando as leis da física, não apenas dois corpos ocupam o mesmo espaço ao mesmo tempo, mas vários. Inúmeros. No quadro, vê-se apenas braços, ombros, pescoços, cabeças, bonés, chapéus, toucas. Em meio à turba apenas dois rostos virados para a câmera. O primeiro intencionalmente. De braços abertos, o personagem toma o negativo para si. Faz questão de existir, de se mostrar. O segundo parece em êxtase. Traduz o sentimento de dionisíaco que a festa carrega. Olhos fechados traduzem o gozo. O rosto virado para o sol parece irradiar a energia propulsora da massa.

Apesar do carnaval em Recife e Olinda ter se desenvolvido por meio do patrocínio das famílias tradicionais e abastadas das duas cidades, talvez tenha sido o cortejo do maracatu a prática que deu mais personalidade à festa pernambucana. Mesmo existindo em outras regiões do Nordeste e transpondo a barreira dos dias momescos, a encenação da coroação do Rei do Congo é um dos momentos mais solenes e ricos de folclore, tradição e reafirmação da cultura negra na sociedade.

Esta é uma cerimônia mantida desde a época colonial. Em meados do século XIX, a prática da coroação foi substituída pelo “Auto do Congo”, encenação que deu origem ao maracatu. Cada grupo de maracatu constitui uma nação e seus membros desfilam ricamente pelas ruas com suas roupas de época, dançando uma coreografia própria e entoando, alternadamente, cânticos religiosos e festivos.

No Recife, as nações eram formadas geralmente por negros descendentes de Angola, apesar de haver gente de vários lugares. Dois tipos de maracatu se apresentam no carnaval: os de baque solto e as nações de baque virado. Mais antigas e tradicionais nas canções (loas) e na dança, estas últimas trazem em seu instrumental exclusivamente a percussão - predominantemente formada por

gonguês, taróis, caixas de guerra, alfaias e zabumbas. As músicas em muito se assemelham ao toque do Xangô e do candomblé.



Maracatu Elefante, Recife, PE – 1947

No carnaval de 1947, em sua passagem pelo carnaval pernambucano Verger faz um registro raro de um dos mais tradicionais maracatus de baque virado do Recife, o Elefante. Conduzido pela lendária D. Santa, o próprio fotógrafo descreve sua experiência:

“Os grupo de maracatu de Recife eram uma versão festivada instituição dos ‘Reis Congos’, da qual já falamos acima. Apareciam, outrora, nas ruas da cidade, na noite da véspera da

Festa dos Reis Magos (Epifania), para representar a chegada a Belém do Rei Baltazar vindo adorar o Jesus Menino. As autoridades religiosas transferiram, em seguida, a realização deste pomposo mas ruidoso desfile para a época do carnaval, transformando um ato de fé numa diversão de caráter mais fútil. O espírito religioso que anima esses grupos contudo não desapareceu, e se manifesta sob uma forma sincrética, onde estão presentes a religião católica e a dos deuses africanos, cujo culto se manteve no Brasil entre os descendentes dos negros trazidos de além-atlântico pelo tráfico. Antes de partir para as ruas o cortejo formado pelos membros do maracatu, uma breve cerimônia era realizada na sede da sociedade, para solicitar a proteção dos deuses da África. Sua primeira visita na cidade é à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, onde todos os participantes do maracatu vão fazer , em conjunto, sua devoção. Lembro-me de ter acompanhado assim o Maracatu do Elefante, cuja rainha era dona Santinha. Filha de africanos, tinha uma dignidade extraordinária em sua roupa de cauda e com sua coroa de cobre. Real e majestosa, ai segurando um cetro de madeira dourada em sua mão enluvada de branco, a cabeça protegida por um pára-sol de soberano africano, seguro por um pretinho. Vinha acompanhada por um príncipe consorte, precedido pelo porta-bandeira (bandeira de veludo bordada de ouro) e do calunga (boneca com poderes mágicos), seguida de grupos de baianas (mulheres de cor vestidas à moda da Bahia, fazendo inchar suas saias e sussurrar a cada passo suas anáguas engomadas, o pescoço e os braços cobertos com colares e braceletes que se entrechocavam), caboclos (negros disfarçados de índios, cheios de plumas, arcos e flechas à mão) e enfim de carregadores e carregadoras de objetos imprecisos e prestigiosos, feitos de plumas de pavão, de avestruz e de cisne, ornados de flores artificiais e constelados de lantejoulas. Toda essa gente desfilava como em êxtase, ao som de uma orquestra

*de atabaques e agogôs, semelhantes aos instrumentos musicais africanos que ressoam à noite nos candomblés da Bahia e nos xangôs do Recife. O efeito produzido por essa marcha ao anoitecer é impressionante. O barulho dos tambores tocados com força repercutia nas ruelas estreitas que levavam à igreja de Nossa Senhora do rosário e era difícil de escapar à espécie de encantamento provocado por esses ritmos de tempos fortes e pesados alternando-se com passagens mais leves e aéreas.”*⁵³



Maracatu Rural, Recife, PE - 1947

No mesmo carnaval (1947), o fotógrafo documentou maracatus de baque solto. Estes existem somente em Pernambuco e foram chamados assim, pela primeira vez, pelo maestro Guerra Peixe nos anos 50. Provavelmente eles surgiram em Nazaré da Mata e derivam das Cabindas, brincadeiras de travestimento masculino, sendo fruto da fusão de vários folguedos da região da Zona da Mata pernambucana. Dentre seus personagens estão os caboclos de lança, os caboclos de pena, as baianas, a dama do paço, Mateus, Bastião, Catirina, a burra, os bandeiristas, os caçadores e o mestre. A orquestra é formada por percussão e sopro, além dos enormes chocalhos que os caboclos de lança carregam nas costas. As marchas são executadas em quatro,

⁵³ VERGER, Pierre. Procissões e Carnaval no Brasil. In: Verger-Bastide: Dimensões de uma amizade. LÜHNING, Ângela (ORG). Bertrand Brasil. Pág 249-250

seis e dez linhas rítmicas e as loas puxadas pelo “mestre”. A orquestra só toca quando o mestre termina de puxar os versos das toadas, alternando canto e instrumental.

As figuras que aparecem nas fotos do maracatu de baque solto produzidas por Verger são o “caboclo de pena”, o Mateus e a burra - estes dois últimos são uma derivação dos personagens do folguedo “cavalo-marinho”. Em sua catalogação, Verger atribui essas fotos ao cavalo marinho. Contudo, a presença do caboclo de pena nos remete ao maracatu de baque solto, que, como vimos, somente seria conhecido assim na década seguinte.

O caboclo de pena tem forte conotação indígena (realçada pela presença do arco e flecha nas mãos) e usa uma coroa adornada por penas e miçangas. A burrinha (“Capitão”, no cavalo-marinho) indica alguém de muito prestígio das redondezas, que vem com uma roupa de militar e montado em seu cavalo. O Mateus representa originariamente a figura do negro em busca de trabalho. Sobre a figura do Mateus, ressaltamos ainda seu papel em vários outros folguedos nordestinos, dentre eles o bumba-meu-boi e o reisado. Verger encontrou outra versão para o Mateus em suas viagens pela África, assistindo a folguedos dos descendentes de brasileiros que voltaram lá depois da alforria.



Porto Novo (Benin) – 1948/1979

Em suas fotos de carnaval de rua, Verger documenta sempre a face popular da festa. Ao fotografar a folia pernambucana, o francês volta seu equipamento para capturar o espírito do ritmo mais característico do período momesco em Recife e Olinda: o frevo. Não se sabe ao certo quem veio primeiro se o passo ou a música. Fato é que desde o fim do século XIX o ritmo e o passo já contagiavam os brincantes. A rivalidade entre os admiradores da Banda da Guarda Nacional e os da Banda do 4º Batalhão trouxe os gestos largos da dança, baseados nos golpes de capoeira que os foliões desferiam uns contra os outros. A sombrinha, instrumento de adorno indispensável ao passo, também vem dessa época, já que os “capoeiras” as usavam para se defender quando imersos na multidão.

O nome “frevo” deriva de “frever” (“ferver” na linguagem dos populares) e tem a conotação de “fervura”. Não poderia ter sentido mais apropriado para a sensação que se tem ao olhar os agrupamentos ao som das orquestras. O ritmo pode ser executado em três categorias de cadências diferentes. A saber: Frevo-canção, Marcha de Bloco e Frevo-de-rua.

A foto de Verger traz a espontaneidade e a alegria do passo. O sol a pino, denunciado pela sombra no chão, não intimida o folião. Ele brinca sozinho na rua. A festa é sua e feita por ele. Toda a sorte de elementos serve para compor a fantasia. Mas, fantasia de quê? De nada ou dele mesmo. Os pinduricalhos, que enfeitam a sombrinha, têm significado particular e próprio somente para ele mesmo, assim como a revista e o abano na mão.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
XIRÉ ADE:
O OLHAR DE PIERRE VERGER SOBRE O TRAVESTISMO NO CARNAVAL BRASILEIRO



Frevo, Recife, PE - 1947

3.3 Carnaval e o dilema brasileiro

É por meio do carnaval, por exemplo, que invertemos a lógica do que DaMatta chama de dilema brasileiro. Para o antropólogo, uma das características que forma o ser brasileiro é seu caráter dual no que diz respeito às duas mais importantes esferas de ação social: a casa e a rua. Ele defende que na rua é trabalhada a ótica do indivíduo ou do João Ninguém. É nesta esfera que uma leitura institucionalista é feita da sociedade. Nela, valem os macro processos políticos e econômicos, onde o ambiente - baseado na lei, nas regras e na repressão - é hostil. Diametralmente oposta é a esfera da casa, lugar da leitura culturalista, baseada nos usos e costumes do cotidiano íntimo. Aqui, o brasileiro torna-se pessoa, personagem de uma história, favorecido pelo ambiente cordial, regido pela solidariedade. No carnaval, subvertemos essa lógica e a rua torna-se casa. Damos vazão às nossas mais íntimas fantasias e as pomos no espaço público, tornado palco simultâneo de todos os anseios. “É a fantasia que permite passar de ninguém a alguém; de marginal do mercado de trabalho a figura mitológica de uma estória absolutamente essencial para a criação do momento do carnaval”⁵⁴.

De acordo com Muniz Sodré,

“há proposições intelectuais no sentido de encará-lo (o carnaval) como a inversão das leis ou das regras. Para o russo Bakhtine, o carnaval – onde coexistem elementos antitéticos como loucura e razão, sagrado e profano, sublime grotesco é uma fonte de liberação (Eros), de destruição (Tanatos), mas também de recomeço. No tempo de Rabelais, segundo Bakhtine, era o carnaval que abria o caminho popular para uma experiência não hierárquica da vida, contra os códigos rígidos da ordem medieval. Diante da sociedade feudal (inclusive a do século XVI), o carnaval tornava-se a possibilidade de existência paralela (à margem do Estado) para segmentos populares. As

⁵⁴ idem. Pág 75

verdades oficiais seriam deslocadas ou invertidas pela paródia carnavalesca. (...) Na realidade, a inversão de uma estrutura pouco muda. Colocar a lei de cabeça para baixo é fazer a 'anti-lei', é obter a reversão (e não a reversibilidade), que é efeito de espelho. A paródia pela paródia, isto é, enquanto puro efeito caricatural de uma imagem, é a ordem da reversão. O mesmo ocorre com a 'liberação' pura e simples da festa ou das pequenas escamoteações. Por saber disto é que o cristianismo – esta grande ordem instituída a partir de uma dialética de salvação e liberação – sempre tolerou a carnavalização, especialmente depois da Contra-Reforma e nos territórios coloniais”⁵⁵.

3.4 Sobre o travestismo

No cenário de inversão e subversão, não impressiona o complexo jogo de máscaras que se instaura no período momesco.

“A máscara do carnaval se torna, na verdade, uma oportunidade única de revelar os aspectos mais profundos da realidade quotidiana – aqueles que talvez sejam perturbadores demais para se mostrar abertamente. Refiro-me ao desvio latente, que a máscara revela, quando pretende ocultar a superfície da normalidade. Com tamanha inversão, também é verdade que a alegria carnavalesca adquiriu no Brasil conotações de fatalidade, pois se trata do derradeiro delírio carnal antes da penitência quaresmal, que interrompe cristãmente a festa pagã. O carnaval tornou-se entre nós uma dança que precede a morte, a última alegria que prenuncia o fim. Misturam-se morte e festa até o ponto de não ser mais possível distinguir uma da outra – e isso

⁵⁵ SODRÉ, Muniz. A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Francisco Alves Editora, 1988. pág 171, 172, 173

*ocorre quase literalmente, durante as folias carnavalescas. Entra-se no jogo do vale tudo*⁵⁶.

No carnaval, facilmente troca-se o masculino pelo feminino.



Boneca de Piche, Rio de Janeiro, RJ - 1941

Verger flagra a boneca de piche fazendo graça na rua, quase nua na rua. De “piche” só tem a máscara e o vestido. A referência à mulata é explícita, apesar da pele branca. O branco dos olhos, o vermelho da boca imensa, o brinco de argola dão o tom racial. O laço no cabelo e o vestido dão uma conotação infantil. Talvez a nudez seja

⁵⁶ TREVISAN, João Silvério. Devassos no paraíso: (a homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade). 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. pág 391-2

perdoada justamente pelo ar infantil. É o álibi perfeito. Afinal, crianças (quase) não são sexuadas. Verger denuncia sua erotização quando, por meio do ângulo usado, causa a impressão de um busto feminino.

Não raro, o travestismo é uma constante no contexto carnavalesco. Como podemos observar em várias fotografias de carnaval da década de 40 - e também nas de Verger do mesmo período -, o fenômeno povoa o imaginário da festa. Para Trevisan,

“não é exagero dizer, por conseguinte, que carnaval e desvio correm juntos, coisa que se nota num simples passar de olhos, quando se está em meio à festa carnavalesca, seja na rua ou em salões. (...) Em Olinda, conhece-se o tradicional Bloco das Virgens, com 200 a 300 homens – previamente inscritos – desfilando vestidos de mulher. As fantasias costumam ser muito rigorosas, com modelos chiques, perucas e sapatos de salto alto. Os participantes imitam atrizes e cantoras famosas. No final do desfile, ocorre um concurso no qual se escolhe a ‘virgem mais bela e sensual’, que recebe um troféu oferecido pelas indústrias e prefeitura locais. O mais estranho nesse clube carnavalesco organizado por militares é que o regulamento não permite a participação de homossexuais notórios, nem demasiados trejeitos femininos. Em outras palavras, recomenda-se o uso da máscara sob a máscara – o que não deixa de indicar a mesma afirmação barroca que revela duplamente, quando pretende duplamente ocultar aquilo que se teme”⁵⁷.

⁵⁷ idem. 392-3

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
XIRÉ ADE:
O OLHAR DE PIERRE VERGER SOBRE O TRAVESTISMO NO CARNAVAL BRASILEIRO



Salvador, BA – 1946/1978



Todas as demais: Rio de Janeiro, RJ - 1941

Em seus registros de carnaval, as lentes de Verger captam a espontaneidade e irreverência desses grupos, que incorporam elementos de todas as idades, classes e etnias. Ele erotiza os personagens. Explora a vulgaridade das mulheres representadas. Faz questão de mostrar pernas, bocas, bustos, “calcinhas”. Vestidas de colegiais, havaianas, bebês, nenhuma escapa ao seu olhar. Os grupos são flagrados na alegria de expor sua “feminilidade”.

Os mais antigos registros do carnaval brasileiro feitos por Verger datam da sua segunda e breve passagem pelo Brasil (o fotógrafo já havia visitado o país em meio a uma viagem de trabalho pela América Latina, em junho de 1939. Verger veio em busca de documentação para atender ao chamado do exército francês por ocasião do início da II Guerra Mundial). Ele ficou de setembro de 1940 até fevereiro de 1941, o que lhe proporcionou conhecer a festa preparada pelo Rio de Janeiro, naquele ano. Sobre sua experiência, o francês relata:

*“Três meses depois de minha chegada resolvi partir, após ter assistido ao carnaval, que na época não tinha a importância que ainda teria. As escolas de samba desfilavam na Praça Onze e também não tinham a notoriedade, o esplendor e gigantismo que vieram a ter em seguida. Existiam, sobretudo, os blocos os cordões que passavam vagando pelas ruas. Homens vestidos com saias curtas de palhas ou roupas emprestadas de suas mulheres. A Guerra Mundial estava no auge. Os jornais, aproximando títulos de artigos de maneira talvez um pouco maliciosa, proclamavam que ‘Mussolini falava em plena folia’. Sentados nas carrocerias dos carros ou nos bondes ou, ainda, desfilando nas ruas, a euforia dos foliões se traduzia sempre em gestos largos de braços abertos, festejando a alegria de viver e se divertir”*⁵⁸.

⁵⁸ VERGER, Pierre. Texto inédito para o livro *Retratos do Rio de Janeiro*, projeto da Corrupio ainda não concretizado. IN: Nóbrega, Cida e Echeverria, Regina. Pierre Verger: um retrato em preto e branco. Salvador: Corrupio, 2002. pág 135

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
XIRÉ ADE:
O OLHAR DE PIERRE VERGER SOBRE O TRAVESTISMO NO CARNAVAL BRASILEIRO



Rio de Janeiro, RJ - 1941

Desde quando o carnaval ainda não representava tão bem o caráter festivo brasileiro, o travestismo já se instaurava como principal caracterização por parte dos foliões em todas as cidades do país. Repare-se que nos documentos da época as mulheres não participavam ativamente da festa popular. Raramente estão numa ou outra fotografia. Quando muito, estavam presentes nas atividades folclóricas, religiosas (cultura negra), nos corsos ou nos salões da alta burguesia. Estas sempre com roupas muito bem compostas, saias longas, camisas sem decotes, muitos panos e adornos. As mulheres que participavam deliberadamente das festas e dos cordões de rua, geralmente eram mal vistas pois em seu grande número eram as prostitutas que se permitiam à brincadeira na festa mundana.

Roger Bastide em seu “Sociologia do folclore brasileiro”, dispensa um capítulo a explicar o travestimento masculino no carnaval. O antropólogo francês afirma que na visão que as sociedades têm da natureza, esta está dividida em “domínios estanques e compartimentos separados” que não podem se misturar sob o perigo de invocar o caos. São os chamados tabus, que devem ser preservados em respeito a um “halo místico”, sagrado que os envolve. A distinção entre masculino e feminino é, sem dúvidas, o tabu mais comum em todas as sociedades. Embasados nas distinções naturais que envolvem os dois sexos, os grupos sociais impõem mitos, papéis, ritos e habitats próprios de cada gênero de forma que “a vida das coisas e dos seres (sic) só é possível graças ao respeito dessa distinção primordial”.⁵⁹

Frente aos jogos de inversão presentes no período de carnaval, Bastide afirma que

“através de suas metamorfoses, a festa carnavalesca manteve dois dos seus mais antigos caracteres: em primeiro lugar é a época da inversão dos papéis, não da volta ao caos, propriamente, mas da passagem do indivíduo, por um momento, de um domínio a outro, por exemplo, nas Sacrea, da condição

⁵⁹ BASTIDE, Roger. Sociologia do folclore brasileiro. São Paulo: Editora Anhambi, 1959. pág 60

*servil à do senhor. E é também a época da degradação do sagrado em cômico. (...) Êsses dois elementos tanto podem estar separados como confundidos – e no nosso carnaval eles se confundem. A mulher veste roupas masculinas; o homem se fantasia de mulher. Há mudança de sexos. Aliás, nesses dois casos não é a mesma a significação do gesto, tendendo, em relação a mulher que se veste de homem, para o erotismo, e, ao contrário, em relação ao homem enfeitado de ouropéis femininos, para a caricatura. É que a ordem dos sexos ainda continua a ter para nós um aspecto sagrado; pois a Igreja não proíbe a mudança das vestimentas? A violação dessa ordem amedronta, acorda nas profundezas do ser uma angústia mística. Também o homem que se veste de mulher comete uma espécie de sacrilégio: age contra o tabu original. E é por isso que, na maioria dos casos, seu disfarce não é propriamente um disfarce; tem por função menos enganar, inverter a ordem natural, que, ao contrário, sublinhá-la; o disfarce, quase sempre, em vez de fazer desaparecer, de encobrir a masculinidade e torná-la equívoca, acentua-a: calças que surgem debaixo da saia, busto desigual, pêlos nas pernas nuas, sapatos enormes, andar voluntariamente masculino. Ao mesmo tempo que simula a mulher, o mascarado tem cuidado que se está divertindo, que não deixa de ser um homem, que respeita, portanto, a ordem das coisas. (...) O homem fantasiado de mulher realiza uma função útil, jogando com essa tentação, com a violação do tabu, e transformando-a em caricatura, ele nos lembra que ordem continuará a existir, a ordem que provém da divisão bipolar do universo, do equilíbrio sexual das coisas, e que, por conseguinte, nós não retornaremos ao caos”.*⁶⁰

Bastide vai afirmar que a multidão que contempla o homem travestido reage contra o mal-estar metafísico “por meio de um riso

⁶⁰ idem. Pág 63-64

largo, um riso violento”. O antropólogo chamará o riso carnavalesco brasileiro de “metafísico”. Ele o caracterizará como “riso poderoso, descontrolado, quase selvagem no seu furor corporal”. ⁶¹ Podemos flagrar o momento desse riso numa sequência de fotos feita por Verger no Carnaval do Rio de Janeiro de 1941. Nela um mascarado se exhibe para as lentes diante da multidão. Mesmo vestido com farrapos da cabeça aos pés, o personagem ostenta classe e refinamento próprios daqueles que nasceram em berço de ouro. O ‘punctum’ da foto é inegavelmente a piteira voltada para cima num ato que revela a extrema liberdade e alegria carnavalesca. Apesar do estranhamento, o espetáculo da inversão arranca o riso e revela a “concessão” de comportamento dos dias de carnaval.



Rio de Janeiro, RJ – 1941

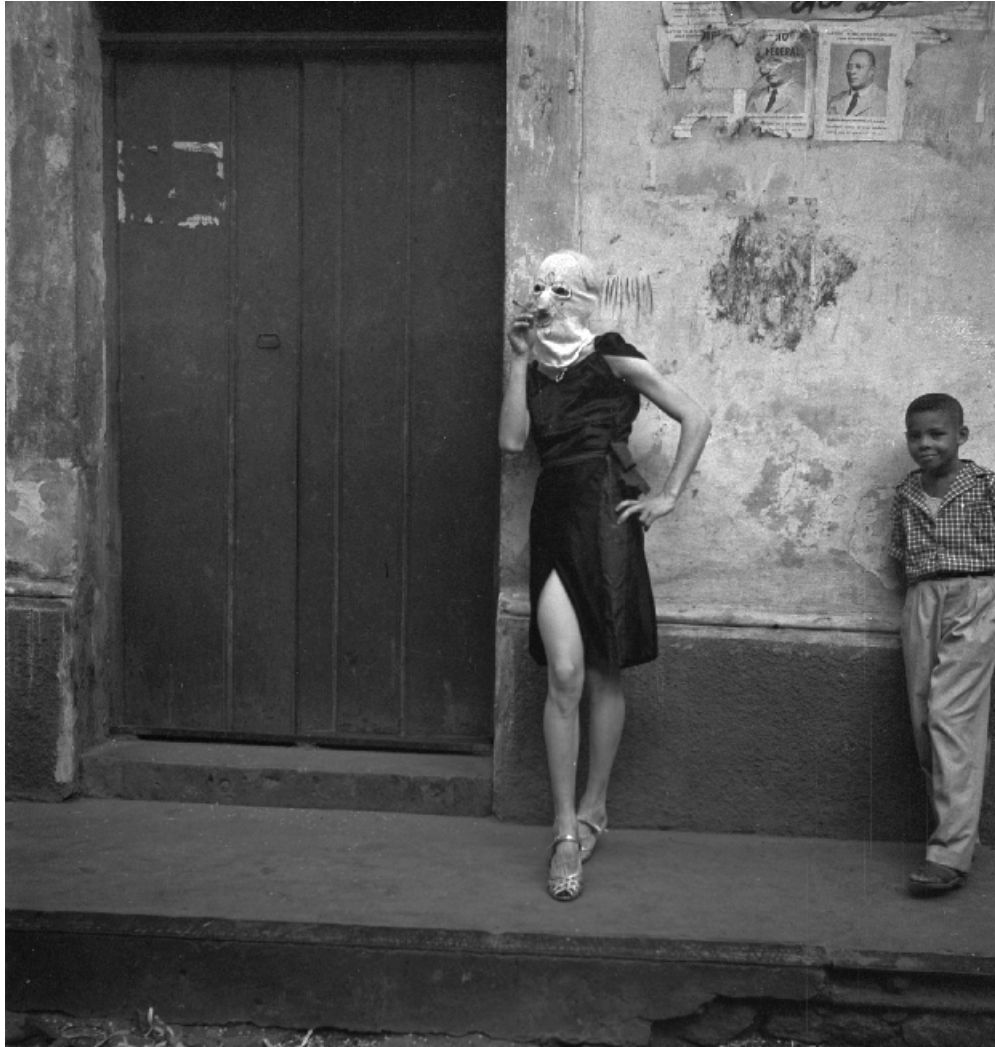
⁶¹ idem pág 64



Rio de Janeiro, RJ - 1941

Como no exemplo acima, podemos observar nas fotos de Verger a irreverência das brincadeiras de rua. Abrindo algumas exceções na teoria do conterrâneo e amigo Bastide, o fotógrafo insiste em nos mostrar a sexualidade na festa realizada nas ruas. Homens encarnando a sensualidade feminina, desfilam em suas lentes entregues ao espírito da mais completa liberdade. Talvez a mais inquietante dessas fotografias seja o flagrante no Rio de Janeiro (também no ano de 1941) de um mulato “passeando impunemente” em meio a outros homens. Trajando um curtíssimo vestido branco rodado, ele nos

provoca com o olhar e nos seduz exibindo suas pernas, ainda mais expostas ao segurar a barra da saia de sua roupa. Apesar do ícone masculino (os sapatos que usa), a foto chama atenção pelo contexto eminentemente masculino em que o personagem se insere e a desenvoltura com que, literalmente, transita.



Salvador, BA – 1946/1978

Da mesma forma, vemos em Salvador um mascarado a espera de algo ou alguém. A fotografia tem um forte apelo sexual e traz consigo a referência da libertinagem nos dias de carnaval. É clara a alusão à prostituição. Encostado à parede, mãos no queixo e na

cintura, coxas à mostra, ele se deixa flagrar em seu chique “trottoir” na calçada. O menino ao lado parece não se surpreender ou importar com o exagero de sensualidade. Ele não incomoda o personagem, que sequer o nota. A câmera o interessa mais que a dama ao lado.



Recife, PE – 1947

Há também as cenas do travestismo no carnaval recifense de 1947. Imerso na multidão, o primeiro personagem perde-se em meio aos brincantes. De saia, sutiã e turbante eleva ao ar uma enigmática caixinha. O que conteria ali? Jóias, bibelôs, cartas? Com certeza as histórias foram todas perdidas (ou ignoradas) para serem reescritas

(ou recontadas) em meio à folia. A figura se destaca pelos músculos bem definidos dos braços e das costas, além da altura, nudez, languidez e naturalidade com que se apresenta na multidão. Enquanto o povo “freve”, ele parece flutuar acima do bem e do mal.



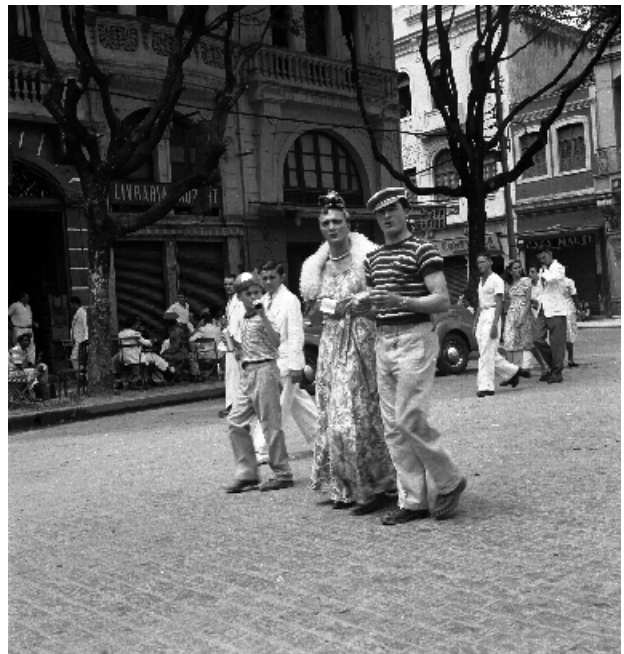
Recife, PE – 1947

Noutra foto, Verger nos faz novamente referência à prostituição. Ao contrário do ar de sofisticação da “prostituta” soteropolitana, o personagem recifense é bem mais grotesco, popular. De bigode e com os braços abertos, ele exibe brincos, colar, batom, corselette, flores no cabelo. O exagero e o clima de alegria contagiante são a tônica do

quadro. Chama a atenção o bico do peito à mostra, denotando a entrega irrestrita à orgia. Este é um dos raros momentos onde aparecem mulheres brincando. Ao fundo, o cenário é bastante familiar para os pernambucanos: a esquina do Edifício Chanteclair, às margens do Rio Capibaribe, no bairro do Recife Antigo. Recentemente, nos últimos anos, o carnaval do bairro, que estava esquecido, foi resgatado e, hoje, volta a ser um dos grandes focos de animação da folia no estado. O prédio (à esquerda da foto) está sendo restaurado e abrigará um centro cultural.

3.5 Masculinidade em xeque?

Por que seria o travestismo tradicionalmente a recorrência masculina mais ululante do carnaval? A resposta talvez esteja implícita nos jogos de erotismo decorrentes da própria festa. No carnaval, não há regras. Todo o excesso é permitido. As relações sociais em períodos ordinários castram o masculino em suas manifestações mais exageradas. Entre outras coisas, ser um homem brasileiro é ser comedido no modo de falar, gesticular, dançar e de tratar os outros. No imaginário masculino do brasileiro, não é permitido o exagero.



Recife, PE – 1947

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
XIRÉ ADE:
O OLHAR DE PIERRE VERGER SOBRE O TRAVESTISMO NO CARNAVAL BRASILEIRO



Recife, PE - 1947

Em suas fotos de travestimento no carnaval, Verger parece querer sempre nos ressaltar a contrariedade existente entre a estrutura patriarcal da época e a nossa festa de rua. Os negativos nos revelam os “casais” passeando impunemente de braços dados, desafiando qualquer lógica da estrutura social. As lentes exageram o que já é. Reforçam o glamour ou o grotesco. Se estão “acompanhados”, o contexto é respeitoso. Se sozinhos, fazem questão que os homens exerçam uma liberdade de conduta sexual e levem suas saias para quase mostrar os genitais.

Ao se travestir e agir como mulher, muitos homens invertem seus padrões de comportamento (inclusive os sexuais, afinal se tudo em nossa sociedade é desculpado pela “cachaça de carnaval”, porque o homoerotismo não seria?). Esse fato mereceu algumas reflexões feitas por Denílson Lopes sobre o travestismo, jogo de máscaras e simulacro. Para o professor da UNB,

“o travesti não é uma simples construção intelectual, que coloca o artifício como uma categoria central dessa sociedade de imagens, em que identidades performativas são constituídas, bem antes das atuais discussões sobre corpo e tecnologia. Não se trata aqui de falar de um outro, estigmatizado e/ou espetacularizado, mas do travestimento, como algo que atravessa nossos desejos e emoções, nossas incertezas e nosso lugar no mundo⁶². (...) As possibilidades do jogo que vivificam a subjetividade pelo uso de máscaras reside na compreensão da natureza imagética da sociedade atual. A máscara não é disfarce de um vazio existencial, mas uma tática de coexistir numa sociedade onde o primado é a velocidade⁶³. (...) Sua busca pelo feminino não é outra coisa senão a busca da androginia, da ambigüidade. A identidade como devir”⁶⁴.

É justamente essa identidade como devir que diferencia a brincadeira dos homens entre si. Heteros e homossexuais encontram-se misturados e travestidos. Contudo quanto mais “fidedigna” for a caracterização, maior será a identificação com o universo feminino e, portanto, mais próximo do universo gay. Sócrates Nolasco considera que

“dos desfiles das ‘piranhas’ aos bailes gays, o compromisso com a própria fantasia de ser uma mulher delimita o campo para a

⁶² LOPES, Denílson. E eu não sou um travesti também? IN: O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. pág 68

⁶³ idem. Pág 70

⁶⁴ idem. Pág 72

classificação de quem é o 'macho' e de quem é veado, uma tentativa empírica para dar duas significações ao que no imaginário aparece como sendo variação da mesma coisa: uma identificação maciça com a mulher, de modo que o jogo erótico faz-se mediante a indiferenciação de ser uma mulher se sabendo um homem”⁶⁵.

A mulher que aparece nestas representações é sempre espalhafatosa, vulgar, ninfomaníaca e descontrolada. É a representação do universo feminino pelo imaginário masculino. Os homens que se transformam em gestantes abandonadas, prostitutas, freiras, colegiais, havaianas, melindrosas, entre outras. A autorização carnavalesca possibilita a realização das fantasias sem que os atores sejam possuídos por elas. Tudo é apenas uma brincadeira, mas que demanda uma licença social.

Nolasco aponta que é preciso

“representar para compreender. Talvez esta possa ser uma das razões pelas quais os homens se fazem passar por mulheres. Por outro lado, no carnaval observamos a caricatura não de qualquer mulher, mas de uma ‘mulher piranha’, cujo comportamento é definido pela posse e pelo exercício da própria sexualidade. Este comportamento masculino, aparentemente contraditório, é sinal da ambigüidade pela qual poderemos compreender a representação que uma mulher tem para um homem. No cotidiano, as queixas mais contundentes das mulheres recaem sobre atitudes violentas e de desvalorização dos homens para com elas. Contudo, por meio das manifestações culturais, em diferentes épocas e países, percebemos o desejo dos homens de ‘se passar por uma mulher’, ou ainda, o receio de em uma delas se transformar”⁶⁶.

⁶⁵ NOLASCO, Sócrates. O mito da masculinidade. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1995. pág137.

⁶⁶ Idem. Pág 138.

Conclusão

Percorrendo os caminhos da formação da identidade masculina brasileira podemos concluir que Verger usou de sua sensibilidade e rigor profissional para traçar um retrato fiel do que se julgava ser o brasileiro na década de 40. Ele estava em plena consonância com o pensamento vigente da época, mas conseguia extrair algo mais que o simples 'automatismo da gênese técnica' propõe. Ele ia mais além que a visão elitista e patriarcal das teorias de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

Sendo assim, ele vislumbra o homem brasileiro em quase todas as suas facetas. Prova disto está na vasta produção sobre o nosso país, no qual o seu olhar de jornalista e etnólogo firma os traços miscigenados e dá o poder de fala ao subalterno. Se levarmos em conta o que Spivak escreve em seu artigo "Can the subaltern speak?", isso seria improvável; pois, se discursasse, perderia sua condição de subalterno. Todavia, Verger parece ignorar Spivak e coloca seu olhar a serviço de um projeto de construção de uma imagem (homo)erotizada do homem brasileiro. Uma imagem fetichizada, mas sem mácula, sem ferir a "hombridade" nacional. Nos descobrimos narcisos frente aos retratos feitos pelo francês.

Por ir além das teorias propagadas por Freyre e Buarque, o fotojornalista dialoga com os teóricos atuais, provando ser a sua produção dona de uma força de representação muito mais apurada do que simplesmente o flagrante do momento. Seus personagens são construídos dentro de um contexto que transita entre a malícia do desejo sexual e a reprodução cultural do ambiente trabalhado. Poderia-se dizer que, já na década de 40, Pierre Verger explora o brasileiro no 'entrelugar' de Homi Bhabha ou no 'hibridismo' de Canclini.

Com sensibilidade, Verger produz fotos para a revista de maior circulação da mídia nacional flagrando o caráter brasileiro em sua festa mais particular: o carnaval. Ele compõe o nosso retrato com os elementos que lhe explicitamos sem saber. Ele nos desvenda com seu olhar agudo. Percebe-nos nos detalhes. Firma o punctum onde não esperamos. Faz-nos reconhecermos em meio a orgia, ao caos, a transgressão. Mostra nosso rosto sem impor sua verdade. Disseca-nos e nos deixa ser no dilema que nós próprios nos pomos. Insere em suas fotos a narrativa de nossa identidade.

Em suas fotografias, Verger não coloca em xeque nossas certezas de homem. Ele nos coloca hipóteses. Quando brincamos de ser mulher, ele nos leva a sério. Seja qual for a proposta: vulgar ou glamourosa, comportada ou depravada; suas lentes vão nos exagerar para pintar a caricatura da caricatura que fazemos de nós mesmos. O jornalista vai documentar os dominadores em sua hora de fragilidade, irreverência e descompromisso. Ele vai nos mostrar o lado fraco da nossa corda. Não é à toa que ele exibia um sorriso quando apontava sua reflex para nós.

Bibliografia

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papirus. 1993.

BADINTER, Elisabeth. XY: Sobre a identidade masculina. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto François Rabelais. São Paulo: Hucitec. Brasília: EDUNB, 1999.

BARBOSA, Marialva. O Cruzeiro: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira.
(<http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm>), em 20 julho de 2004.

BARTHES. Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BASTIDE, Roger. Imagens do Nordeste Místico em Preto e Branco. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica "O Cruzeiro", 1945.

_____. Sociologia do folclore brasileiro. São Paulo: Editora Anhambi, 1959.

BHABHA. Homi. O Local da Cultura. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOULER, Jean-Pierre Le. Pierre Fatumbi Verger: Um homem livre. Salvador, BA: Fundação Pierre Verger, 2002.

Cadernos de Antropologia e imagem/ Universidade do estado do Rio de Janeiro. Núcleo de antropologia e imagem – n.1 – (1995) – Rio de Janeiro, RJ: UERJ, NAI, 1995, v. II.

CANCLINI, Nestor Garcia. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

CASTELLS, Manuel. O poder da Identidade. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001.

CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1994.

COSTA, Moacir. Macho Masculino Homem: A sexualidade, machismo e crise de identidade do homem brasileiro. São Paulo, SP: L&PM Editores, 1986.

DAMATTA, Roberto. O que faz o Brasil, Brasil?. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1977.

_____. A casa e a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro, RJ: Guanabara Koogan, 1991.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FOUCAULT, Michel. A história de sexualidade I, II, III. Rio de Janeiro, RJ: Ed Graal, 1990.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. O brasileiro como tipo nacional de homem situado no trópico e, na sua maioria, moreno: Comentários em torno de um tema complexo. Rio de Janeiro: Conselho federal de Cultura, 1970.

HALL, Stuart. A identidade Nacional na Pós-modernidade. Rio de Janeiro, RJ: DP&A Editora, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 26ª ed.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas, SP: Papirus, 1996. 6ª ed.

LOPES, Denílson. E eu não sou um travesti também? IN: O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MALYSSE, Stéphane Rémy. Um olho na mão: imagens e representações de Salvador nas fotografias de Pierre Verger. IN: Revista Afro-ásia. n24. Centro de estudos Afro-orientais. FFCH/UFBA. Salvador, BA. 2000.

NÓBREGA, Cida e ECHEVERRÍA, Regina. Pierre Verger: um retrato em preto e branco. Salvador: Corrupio, 2002.

NOLASCO, Sócrates. O mito da masculinidade. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1995.

PRYSTHON, Ângela. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. Anais XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

_____. Pensando o Brasil: percursos da identidade nacional. Recife, PE: Edições Bagaço, 2001.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 2ª ed.

SAMAIN, Etienne. O fotográfico. São Paulo, SP: Hucitec, 1998.

SEBE, José Carlos. Carnaval, Carnavais. São Paulo: Ed Ática, 1986.

SODRÉ, Muniz. A comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa brasileira. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1977.

_____. A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Francisco Alves Editora, 1988.

TREVISAN, João Silvério. Devassos no paraíso: (a homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade). 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VERGER, Pierre. 50 anos de fotografia. Salvador, BA: Corrupio, 1982.

_____. Brésil. Paul Hartmann Editeur. Paris. 1957.

_____. Centro histórico de Salvador (1946/1952). Salvador, BA: Corrupio, 1989.

_____. O mensageiro: fotografias 1932/ 1962. Paris: Edições Revue Noire, 1993. Salvador, BA: Corrupio, 2002.

_____. Procissões e Carnaval no Brasil. In: Verger-Bastide: Dimensões de uma amizade. LÜHNING, Ângela (ORG). Bertrand Brasil.

_____. Retratos da Bahia. Corrupio. Salvador, BA. 2002.

_____. Retratos da Bahia. Salvador, BA: Corrupio, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, M.L. Um olhar sobre a cultura brasileira: Superproduções populares. Disponível em
<http://www.minc.gov.br/textos/olhar/superproduções.htm>

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.