

CARNAVAL, ETNOGRAFIA E FOTOGRAFIA: DIMENSÕES RITUAIS NA OBRA DE ARTHUR OMAR

João Martinho de Mendonça

Apresentação

O presente texto faz parte de um ensaio desenvolvido para o curso “Fotografia e Ciências Humanas”, ministrado no Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp pelo Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca (1o sem/2001). Neste período, pude utilizar as idéias de David Tomas sobre o “ritual fotográfico” (junto à obra fundamental de Vilém Flusser sobre a fotografia) para pensar nas abordagens fotográficas de Arthur Omar (junto às formulações textuais de Roberto Da Matta sobre o Carnaval) [contato: bragamw@yahoo.com.br]

Antropologia da face gloriosa ¹

Dois propósitos servirão de fios condutores nesta incursão pela obra homônima de Arthur Omar:

1. Apresentar sumariamente o conteúdo do livro mostrando como o trabalho fotográfico aí exposto relaciona-se ao sentido ritualístico² da fotografia, da etnografia e do carnaval brasileiro;
2. enfocar algumas proposições escritas pelo autor oferecendo como contraponto textos de um antropólogo do carnaval e de um filósofo da fotografia (Roberto da Matta e Vilém Flusser).

¹ Omar, Arthur. *Antropologia da face gloriosa*, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1997. (as demais referências completas dos autores doravante utilizados encontram-se no final.)

² O esquema dos rituais aqui utilizado se origina da obra de Arnold Van Gennep, retomada por Roberto da Matta e por David Tomas. Fernando de Tacca adotou o mesmo para abordar o trabalho fotográfico de José Medeiros acerca de um ritual de iniciação no Candomblé (ver *Studium* 7).

Não se propõe uma aproximação estética, o que já está posto no texto de Ivana Bentes “Arthur Omar: o êxtase da imagem” (parte integrante do livro em pauta). Essa autora procura, também, tecer conexões e reflexões acerca de vários outros trabalhos do autor.

Trata-se aqui de pensar no sentido propriamente etnográfico e ritualístico das fotografias tomadas no carnaval. Os textos de Arthur Omar são tidos como parâmetros que permitem esta aproximação. São eles “Teatro de operações: ritos em torno do zero” (conjunto de textos curtos) e “Foto-gnose” (pequeno artigo). Aparecem antes da seqüência das “faces gloriosas” constituída por 161 fotografias em grande formato (uma por página) acompanhadas de um pequeno título abaixo da imagem (os títulos e os textos encontram-se também vertidos ao inglês). A rigor, apenas 70 fotografias correspondem plenamente ao sentido da abordagem proposta. São aquelas nas quais o foco e os contornos não oferecem muita nitidez, gerando imagens bastante diferenciadas dos retratos comuns.

Na “apresentação” ³ encontram-se sintetizadas as principais idéias norteadoras do trabalho que aparecem mais desenvolvidas nos textos do autor acima mencionados. Trata-se de definir o que são as faces gloriosas, qual o projeto (e os meios) para a exploração das mesmas, qual o método de abordagem empregado e quais os resultados alcançados:

“A antropologia da face gloriosa é um projeto de exploração exaustiva do rosto humano, em seu transe carnavalesco. (...) São faces que vivem atitudes de passagem, correspondendo a sentimentos que estão acima do normal, evocações de períodos míticos e selvagens. (...)”

A antropologia da face gloriosa procura estudar ‘cientificamente’ estes sentimentos, à maneira de uma antropologia debruçada sobre o bárbaro, o difuso, o transversal da nossa realidade de brasileiros. Mas como são gloriosos (os sentimentos), é necessária uma ciência ligeiramente diferente do normal para abordá-los. Daí a fotografia. (...)”

O gesto básico da nossa pesquisa é retirar cada face do seu contexto original, e deixá-la viver por si mesma, com sua carga de ambigüidade e mistério. (...) Nesta antropologia, quanto maior é o trabalho técnico de dilaceração dos contrastes, explosão da granulação, recorte e superposição das camadas, reenquadramento sucessivo através de recopiagens e aberração de espaço circundante, tanto mais arcaica é a música que se faz ouvir através do enigma visual resultante.”

³ Omar, Arthur. p. 7.

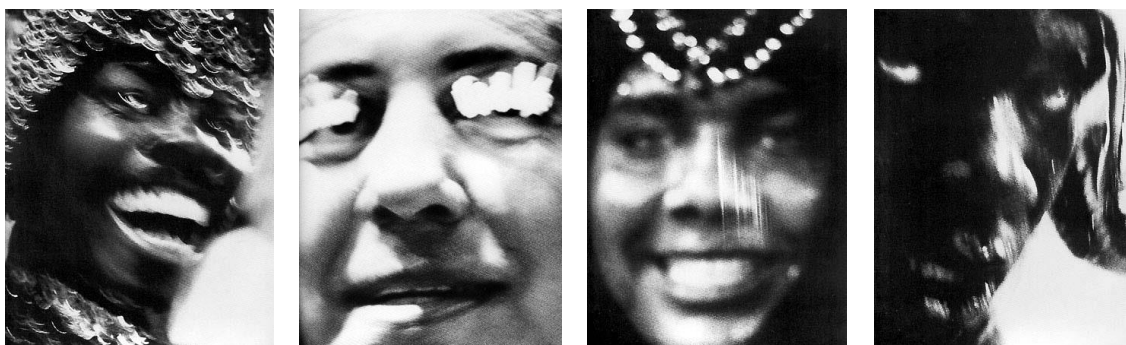
Identificar “faces gloriosas” significa, para Arthur Omar, entrar “em fase” com elas tornando-se (o fotógrafo) também glorioso:

“(...) uma face gloriosa, a reagir por sim-patia ultra-veloz, vibrando no mesmo registro que o seu objeto. O ato fotográfico como gnose. Uma foto-gnose.”

O resultado é um mergulho fotográfico numa multidão de rostos em plena manifestação carnavalesca.

“(...) Na revelação de cada foto, uma larga margem de Brasil se revela e se cristaliza definitivamente. Dando-se à contemplação sob a forma de uma face enigmática. (...) O Brasil é a soma das faces gloriosas que ele possa sustentar. (...)”.

Deve-se notar, ainda, que no fim desta apresentação é feita uma menção à Santa Teresa d’Ávila (como especialista em faces gloriosas). Trata-se de pensar a galeria de retratos da “antropologia da face gloriosa” como se fosse uma das moradas da alma (comparada pela santa a um castelo com vários aposentos ou moradas cuja sucessão indica aperfeiçoamento espiritual) onde as imagens fotográficas representariam estados ancestrais perdidos...



A re-carnavalização nas fotografias de Arthur Omar

Veja-se rapidamente quatro exemplos das “faces gloriosas”, intituladas respectivamente “Leite zulu para harmonia química nacional”, “O minotauro”, “Rainha da noite com alfinete de luz” e “Homem tentando parar o trem com as pálpebras”⁴.

⁴ Omar, Arthur. Respectivamente pp. 37, 109, 111 e 149.

1. “*Leite zulu para harmonia química nacional*” [Ver em Studium 9]

Nesta primeira face pode-se projetar no sorriso da personagem negra o tipo de sentimento glorioso de que fala seu autor. O ligeiro deslocamento desta face (ou do gesto do fotógrafo?) cria um efeito repetitivo e análogo (tanto ao sorriso como ao branco dos olhos) em todos os pequenos pontos luminosos (talvez pontos-pedras brilhantes de uma fantasia) que se tornam meia-luas riscadas. A pulsão de deciframento do espectador diante da imagem responde ao efeito pretendido pelo autor: criar um “*enigma visual*”. Assim, tanto o deciframento (dos códigos envolvidos) como a imaginação fantasiosa (impressões pessoais) são estimulados.

O título sugere idéias de uma ancestralidade distante (“zulu”) e de uma nacionalidade atual acompanhadas de “harmonia química” (que remete à notoriedade do efeito visual quimicamente constituído). O leite como símbolo da brancura vista nos sorrisos multiplicados pode corresponder à “luz interior” da personagem com a qual o fotógrafo teria se harmonizado projetando, neste sentimento alegre e festivo, a base para uma “harmonia nacional”. O investimento dramático do fotógrafo, no sentido da exaltação e do enaltecimento da herança africana no Brasil, parece claro neste caso.

2. “*O minotauro*” [Ver em Studium 9]

Vê-se também uma personagem negra que, contrariamente à anterior, não está sorrindo explicitamente. A metade esquerda do quadro é totalmente obscura, contrastando com o branco da outra metade (metade touro, metade homem?). Vê-se branco na altura dos olhos e do nariz até a boca, também deslocados (ou desfocados), e uma espécie de tromba (ou chifre?) pende do lado direito da cabeça. O sentimento glorioso aqui é mais sombrio, verdadeiro tormento (o minotauro mora num labirinto e devora adolescentes virgens). O título evoca, desta vez, a ancestralidade grega e é uma pura projeção simbólica sobre a imagem fotográfica resultada.

3. “*Rainha da noite com alfinetes de luz*” [Ver em Studium 9]

Volta o sentimento glorioso associado ao sorriso branco, agora de uma personagem de pele mais clara. Fala-se de uma ancestralidade imperial (“rainha”) como referência ao ornamento transfigurado (desfocado) em coroa. Novamente o contraste entre luz e sombras (“noite” e “luz”) que pode remeter, tanto às etapas do processo fotográfico, como ao brilho da noite de carnaval. Os “alfinetes de luz” sobre o lado direito do nariz podem ser resultados de riscos acidentais no negativo apontando, de qualquer modo, ao trabalho técnico da revelação em sua concretude físico-química, referência implícita diante da conotação simbólica proposta pelo título: ornamento luminoso de uma rainha (“alfinete de luz”).

4. “*O homem tentando parar o trem com as pálpebras*” [Ver em Studium 9]

O sentimento glorioso, neste caso, não está ligado ao sorriso. São enfatizados aqui os sentidos da visão mas, muito provavelmente, de uma visão interiorizada (emoção de quem abre e fecha pálpebras repetidamente). O movimento dos olhos (explicitamente destacado na fotografia) invoca, através do título, uma força descomunal (sobrenatural?) capaz de parar um “trem” (palavra que pode ser associada a um certo passado nacional). A face, de pele clara, apresenta uma expressão suave na qual o movimento das pálpebras está ressaltado, como se vê, tanto na imagem como no título que bem lhe corresponde. (O efeito visual obtido na região dos olhos pode ter sido devido ao uso de baixas velocidades de obturação em situações noturnas sem uso de *flash*. Há a possibilidade, ainda, de que tenha havido uma acentuação do mesmo através de “máscaras” efetuadas no processamento laboratorial.)

Pode-se perceber, a partir dos esboços analíticos apresentados, o modo como os títulos e o processamento da impressão fotográfica contribuem para uma espécie de re-carnavalização. Ambos “atacam” a imagem, ou melhor, “brincam” com ela, seja acentuando concretamente os contrastes e demais efeitos visuais obtidos no negativo, seja investindo dramaticamente e simbolicamente sobre todas as imagens obtidas usando, para isto, palavras que procuram definir, à maneira fantasiosa e humorística do carnaval, o que pode ser cada uma destas

“faces” (cada espectador, evidentemente, poderia criar o “seu” próprio título para cada uma delas).

Embora os títulos e suas relações com as fotografias pudessem receber uma atenção mais detida espera-se, daqui em diante, analisar outros aspectos deste trabalho de Arthur Omar, concentrando maior atenção nos aspectos “antropológicos” das fotografias ou seja: no método utilizado para a captação e nas proposições escritas do autor. Há que se lembrar, em tempo, que estas fotografias foram tomadas entre 1973 e 1996 (única referência temporal, que aparece no texto de Ivana Bentes) tendo já participado de duas exposições (1984 e 1993) antes de serem compiladas no formato “livro”.

É a partir deste último (pela parte que toca – e provoca – as “ciências humanas”) que a aproximação aqui tentada (entre antropologia e arte fotográfica) se justifica. Nesta perspectiva, o maior mérito do trabalho fotográfico de Arthur Omar consiste em fazer coincidirem os três planos rituais (do carnaval, da etnografia e da fotografia) sob um mesmo eixo de liminaridade (relativo a situações rituais intermediárias nas quais a ordem estabelecida fica suspensa).

1. Rito de Carnaval

As situações carnavalescas são um momento propício, segundo Arthur Omar, para a liberação dos estados gloriosos (veja-se também a definição das “faces gloriosas” na apresentação do autor transcrita anteriormente):

“(...) Esses estados representam experiências e posições infinitamente mais complexas e refinadas do que o que se experimenta no cotidiano, e no mundo dos ‘papéis’ em geral, inclusive no que está previsto no mundo da cultura. (...)”⁵

Esta oposição entre o “mundo cotidiano” e as situações carnavalescas aparece também nos textos do antropólogo Roberto da Mata sobre o Carnaval intitulados “O carnaval como um rito de passagem” e “Carnavais, paradas e procissões”. Embora Arthur Omar não se refira ao carnaval como um rito, usando o termo “passagem” apenas para falar das “faces gloriosas”, parece evidente

⁵ Omar, Arthur. p. 25.

que as definições de Roberto da Mata se aproximam das proposições escritas pelo artista-fotógrafo. Para o antropólogo:

“(...) O foco do rito de carnaval parece ser o conjunto de sentimentos, ações, valores, grupos e categorias que quotidianamente são inibidos, por serem problemáticos. Aqui o foco é o que está nas margens, nos limites e nos interstícios da sociedade.(...)”⁶

Assim, o carnaval opera uma inversão (do cotidiano) cujos mecanismos podem ser claramente observados, segundo Roberto da Mata, no comportamento, nas relações entre os sexos e nas fantasias.

Deve-se notar, no entanto, uma diferença básica que separa as posições destes autores: a riqueza dos sentimentos inibidos quotidianamente e manifestados no carnaval aparece exaltada e enfocada de maneira exclusivística num caso e no outro, como termos (e inversões) dentro de uma análise estrutural. A grosso modo pode-se dizer que o sentimento e a paixão pelo carnaval predominam para um enquanto que para o outro, interessa pensar mais “racionalmente” o significado das festas de carnaval.

Veja-se, por exemplo, como a idéia de “transe carnavalesco” representando “experiências infinitamente mais complexas e refinadas”, estando relacionadas até mesmo à uma concepção religiosa mais ampla aparece, no tratamento dado pelo antropólogo, como um atributo das inversões de comportamento e das relações entre sexos:

“(...) O ‘transe carnavalesco’ pode ser notado quando as pessoas são virtualmente possuídas pelo ritmo e música e parecem perder o controle do seu próprio corpo, especialmente em fins de bailes, quando a ‘animação’ é maior. (...) De modo simplístico e como hipótese pode-se dizer que as mulheres estariam mais sujeitas ao ‘transe carnavalesco’ porque no cotidiano, elas são elementos importantes, mas não ideologicamente reconhecidos na estrutura social. O transe assumiria, assim, no carnaval brasileiro, um aspecto fundamentalmente agressivo, conforme a inversão descrita acima para a conduta feminina, fazendo parte de uma mesma síndrome do estado liminar criado pelo festival.”⁷

⁶ Da Mata, Roberto (b). p. 56.

⁷ Da Matta, Roberto (a). p. 38.

Pensar as festas de carnaval como um rito de passagem implica, para o antropólogo, num reconhecimento da relação dialética entre a “festa” e o “cotidiano”:

“É no ritual, pois, sobretudo no ritual coletivo, que a sociedade pode ter (e efetivamente tem) uma visão alternativa de si mesma. Pois é aí que ela sai de si própria e ganha um terreno ambíguo, onde não fica nem como é normalmente, nem como poderia ser, já que o cerimonial é, por definição, um estado passageiro. (...) É o rito, então, o veículo da permanência e da mudança. Do retorno à ordem ou da criação de uma nova ordem, uma nova alternativa.

(...) O mito e o ritual seriam, desse modo, dramatizações ou maneiras cruciais de chamar a atenção para certos aspectos da realidade social, facetas que, normalmente, estão submersas pelas rotinas, interesses e complicações do cotidiano. (...)”⁸

Assim, o carnaval pode ser visto como um rito de liminaridade por excelência marcando a passagem do ano. Suas inversões ganham sentido ao se pensar no período posterior a ele: o período de trabalho que se inicia definitivamente. Da “liberdade” do carnaval surge, na seqüência, a restauração da “ordem”, assegura-se daí o ciclo do calendário católico. Um exemplo de implicação cotidiana do sentido do carnaval como rito de passagem: casamentos muitas vezes terminam ou se iniciam com ele. De outro modo, imaginam-se decisões inovadoras e novos projetos visando mudar a situação dos sujeitos.

Do “sonho de carnaval” à “realidade cotidiana comum” (aqui a importância da “reagregação”) surge um dos elos da dinâmica proposta por Roberto da Matta entre os carnavais, as paradas e as procissões (representando, respectivamente, o povo, o estado e a igreja) como partes de um mesmo mundo ritual relacionado dialeticamente com a sociedade secular da qual se nutre:

“(...) Os rituais dizem as coisas tanto quanto as relações sociais (sagradas ou profanas, locais ou nacionais, formais ou informais). Tudo indica que o problema é que, no mundo ritual, as coisas são ditas com mais veemência, com maior coerência e com maior consciência. Os rituais seriam instrumentos que permitem maior clareza às mensagens sociais.”⁹

Embora Arthur Omar não partilhe desta perspectiva, como ficará claro adiante, nada impede que suas fotografias dos estados gloriosos (e passageiros) possam encontrar eco, como se pôde ver, nas idéias do carnaval como rito de

⁸ Da Matta, Roberto (b). pp. 33, 35.

⁹ Da Matta, Roberto (b). p. 69.

passagem. Pode-se dizer, de qualquer modo, que o trabalho fotográfico em pauta talvez seja uma maneira bem interessante de responder às questões seguintes levantadas pelo antropólogo:

“(...) Por que o mundo brasileiro não se transforma permanentemente num carnaval? Não num desfile perpétuo, mas num gozo constante da criatividade, do encontro, e, sobretudo da liberdade? (...)”
10

2. Rito fotográfico

David Tomas compara as técnicas mágicas estudadas por Arnold Van Gennep com a técnica fotográfica (usando a noção de “contágio”). O esquema dos rituais (de Gennep) leva-o a considerar o processo fotográfico como uma cerimônia cultural particular funcionando, por meio da equação visual que é operada, como um símbolo de permanência para o sujeito. Um “símbolo secular da eternidade”¹¹. A pessoa, como presença contínua no tempo, ganha um novo status com a fotografia, passa a existir como memória visual (e não mais apenas como presença). Trata-se, pois, de um rito de “transição social” baseado nas transformações da luz em meios óticos e químicos.

Esta interpretação não está longe da concepção de Arthur Omar, que assim se exprime:

*“(...) Na revelação está implícita a mudança de um estado, um rito de passagem, um corte radical entre o que era latente e o que vai se manifestar a nós num tempo subsequente.”*¹²

A contradição cognitiva, fundamental para David Tomas, a saber: “entre a construção mental da permanência e disjunção visual entre os estados momentâneos”¹³, encontra na fotografia uma resposta, uma mediação poderosa. Nas fotografias das “faces gloriosas” tal problema se coloca de outro modo: como *permanência dos estados momentâneos* e não (como no sentido tradicional) *permanência oposta à passagem dos estados momentâneos*.

¹⁰ Da Matta, Roberto (b). p. 33.

¹¹ Tomas, David. p. 5.

¹² Omar, Arthur. p. 26.

¹³ Tomas, David. p. 6.

Pode-se então entender o “soltar ao invés de captar”¹⁴ e a fluidez dos contornos (ao invés de sua fixação) no trabalho de Arthur Omar. É o que dá às imagens das “faces gloriosas” sua própria dinâmica como representação de estados passageiros. Ao plano do rito de carnaval (estado liminar) somam-se as marcas da liminaridade no rito fotográfico (os traços evidentes da revelação). A estrutura de significação se harmoniza num mesmo eixo potencializando a expressão dos estados passageiros na forma fantasmagórica fixada nas fotografias.

Em outras palavras, o mesmo tipo de inversão dos comportamentos verificada no carnaval se repete no comportamento do fotógrafo: o sentido tradicional do retrato é invertido, não se quer “eternizar” o sujeito pela fixação de seus contornos mas antes, fixar “estados passageiros” através do esgarçamento dos contornos previsíveis (estes que remetem à identidade da pessoa). Nos títulos criados dá-se o mesmo movimento de inversão: não identificar, dar nomes, datas ou lugares mas projetar fantasias, brincar com imagens em (e conforme a) atitude carnavalesca.

Por outro lado, o gesto básico da pesquisa de Arthur Omar, que é:

“retirar cada face de seu contexto original, e deixá-la viver por si mesma, com sua carga de ambigüidade e mistério”

Aproxima-se da maneira antropológica de pensar o ritual (e o mito), segundo Roberto da Matta:

*“O mecanismo de separação parece básico no processo de ritualização (...) separação e inserção do elemento num novo contexto. (...)”*¹⁵

O rito fotográfico, portanto, ao separar a imagem de sua identidade (o referente) opera a transição do sujeito a um novo plano, que lhe confere “eternidade” como instante passageiro (“glorioso”) representativo do “transe carnavalesco” (lampejos de “êxtase”, do “sair de si”: “viver por si mesma”).

Deve-se notar que embora as idéias propostas por David Tomas sirvam perfeitamente para pensar o trabalho fotográfico de Arthur Omar, a ritualização

¹⁴ Omar, Arthur. p. 31. “(...) A fotografia não é uma arte de captar, ao contrário, é uma arte de soltar. (...)”

¹⁵ Da Matta, Roberto (b). p. 64.

do processo fotográfico, para este último, acaba apontando a uma direção inversa daquela sugerida pelo primeiro. O processo “polaroid”, para David Tomas, ao permitir a comparação do sujeito com sua própria imagem imediatamente após a tomada da mesma, implica na “possibilidade de uma atitude crítica na confrontação direta do fotógrafo com o sujeito fotografado”¹⁶. No caso das fotografias de Arthur Omar ocorre algo diferente:

“(...) Aliás, o segredo desta antropologia é que ninguém fica sabendo de nada. (...)”¹⁷

O ato fotográfico (breve confronto de olhares) parece ser a única relação travada com o sujeito que é fotografado. Esse único instante é, para o fotógrafo, glorioso, “mesmo que esse outro nunca fique sabendo de nada”:

“(...) Tudo se dá como uma troca, secreta, que acontece, mas fica em segredo. Revelar a fotografia não revela o segredo do instante de glória, quando bateram êxtase contra êxtase, disparando a fagulha. Estados velozes, vertiginosos, brevíssimos, reais. Porém mais curtos do que o tempo que a consciência levaria para formulá-los. (...)”¹⁸

Faz-se necessário, desta vez, distinguir o rito etnográfico (a importância desta “troca” com o sujeito) da “antropologia da face gloriosa” de maneira a esclarecer um pouco mais o tipo de confronto estabelecido entre fotógrafo e fotografado.

3. Rito etnográfico

Para tanto sugere-se substituir a noção de “observação participante” pela de “(observ)ação participante” pois, para o artista-fotógrafo, o processo de revelação está para além do “instante glorioso” (quando se dá a tomada) e fotografar, neste caso, não equivale necessariamente a “observar”. É como se a medida entre observação e participação (dupla exigência da moderna etnografia) pendesse quase totalmente para o segundo fator. Nas palavras de Arthur Omar:

“(...) Às vezes, num filme de 36 chapas, eu abordava 36 pessoas diferentes. (...) Não se trata de um investimento da visão, a rigor, nesse

¹⁶ Tomas, David. p. 23.

¹⁷ Omar, Arthur. p. 24.

¹⁸ Ibid.

*tipo de trabalho não há nada para ver. É mais uma questão de rítmica vibracional, bater na mesma frequência. (...)*¹⁹

O fotógrafo torna-se “folião”, ele participa efetivamente do carnaval. Mas não participa como fotógrafo do carnaval (estes vendem seu trabalho para revistas semanais e outras, são as fotos que ressaltam o contorno, a nitidez e o brilho dos corpos) e sim como mascarado em busca de rostos:

*“(...) Na antropologia da face gloriosa, a câmera só deve ser segurada junto ao rosto, apertada contra ele. Tudo começa com essa base tátil, a consciência da própria face em ação naquele momento, a câmera como máscara. Uma cara que sai à caça de outra cara.(...)”*²⁰

Embora o autor pareça não diferenciar etnografia e antropologia (a grosso modo “estar no campo” e “refletir sobre tal experiência”) pode-se dizer que sua participação nas festas de carnaval se constitui em atitude etnográfica ou, melhor, foto-etnográfica. E aqui, enfim, os três planos rituais (carnaval, fotografia e etnografia) parecem coincidir, completando o eixo dos estados de liminaridade. Nesse período (e antes da revelação) talvez as “faces”, realmente, “vivam por si mesmas” envoltas na ambigüidade própria do contexto carnavalesco. Uma vez daí retiradas (sendo novamente ritualizadas no processo de revelação e de impressão) é que almejam tornarem-se “antropologia da face gloriosa” (fora do campo).

A passagem seguinte, escrita pelo antropólogo Roberto da Matta, ajuda a complementar este raciocínio e indica (embora situe-se num campo diverso) aquilo que, na “antropologia da face gloriosa” é levado às últimas conseqüências. Trata-se das impressões que formam o processo denominado “anthropological blues”:

*“Afinal, tudo é fundado na alterilidade em antropologia: pois só existe antropólogo quando há um nativo transformado em informante. E só há dados quando há um processo de empatia correndo lado a lado. (...) Em antropologia, é preciso recuperar esse lado extraordinário das relações pesquisador/nativo. (...)”*²¹

A “antropologia da face gloriosa” é uma aposta bem sucedida nesse “lado extraordinário”. O “processo de empatia” de que fala o antropólogo se ajusta ao

¹⁹ Omar, Arthur. p. 19.

²⁰ Omar, Arthur. p. 22.

²¹ Da Matta, Roberto (c). pp. 34, 35.

método do fotógrafo, a “sim-patia ultraveloz” ou a “rítmica vibracional”. Tal método, por sua vez, se ajusta igualmente à situação abordada: o carnaval. Nas palavras de Roberto da Matta:

“(...) o mundo do carnaval é o mundo da conjunção, da licença e do joking; vale dizer, o mundo da metáfora. Da união temporária e programada de dois elementos que representam domínios normalmente separados e cujo encontro é um sinal de anormalidade. Os personagens do carnaval não estão relacionados entre si por meio de um eixo hierárquico, mas por simpatia e por um entendimento vindo da trégua que suspende as regras sociais do mundo da plausibilidade: o universo do cotidiano.”²²

Eis um outro possível esclarecimento sobre a atitude “simpática” do ponto de vista do filósofo da fotografia, Vilém Flusser:

“Penetrar um ritmo é co-vibrar, estar em ‘simpatia’. Tal simpatia é considerada ‘conhecimento’ pelos pitagóricos. Concebiam eles o mundo como contexto de coisas que vibram em vários ritmos, e conhecimento como simpatia com todos os ritmos. (...)”²³

Sem poder adentrar em nuances filosóficas, basta dizer o óbvio: que o encontro brevíssimo das faces já se constitui como conhecimento. As fotografias que daí resultam mostram essa possibilidade. Posteriormente, a soma dos instantes gloriosos representados em cada uma das “faces” dá uma idéia geral das potencialidades da experiência humana tal como pode ser manifestada no carnaval. A resposta à pergunta recorrente dos antropólogos acerca do retorno à comunidade que é enfocada se desloca, num trabalho como esse, para o contexto de recepção de obras de arte fotográfica.

Percebe-se que embora a estrutura de significação de tais fotografias repouse sobre um mesmo eixo de liminaridade envolvendo três planos rituais, sua veiculação pública acontece nos circuitos de exposição de fotografia artística e o livro publicado classifica-se dentro da categoria geral “fotografias – retratos – Brasil”. Diante dessa constatação faz-se necessário deixar o esquema dos rituais para dar lugar a algumas considerações finais sobre o trabalho de Arthur Omar. A categoria “retrato”, para falar das “faces gloriosas”, deve ser

²² Roberto da Matta (b). p. 52.

²³ Flusser, Vilém (b). p. 84.

problematizada na direção de uma posição diversa dentro do universo fotográfico.

Fotografia experimental

“(...) O universo fotográfico, no estágio atual, é realização casual de algumas das virtualidades programadas em aparelhos. Outras virtualidades se realizarão ao acaso, no futuro. E tudo se dará necessariamente. (...)”.²⁴

À esta constatação limitante, de que há um programa embutido nos aparelhos fotográficos (e digitais) cerceando a liberdade de criação, este autor contrapõe todo o experimentalismo fotográfico que “joga” com a programação dos aparelhos. Assim, o resultado gerado se torna menos previsível, os contornos que caracterizam a realização programática (do aparelho fotográfico) se tornam menos nítidos, abrindo espaço às novas reflexões e à intervenção simbólica.

O trabalho fotográfico de Arthur Omar se aproxima desse experimentalismo libertário justamente porque rompe com a definição de “retrato”. No entanto, não há como negar que os efeitos visuais obtidos sempre estiveram virtualmente contidos na programação do aparelho fotográfico. Contudo, deve-se admitir que a intenção mecânica embutida nesta programação foi submetida à intenção humana de seu autor (revelar “estados gloriosos” subvertendo o sentido tradicional do retrato) que acabou prevalecendo sobre a primeira (a grosso modo, revelar “identidades” através do retrato).

Tal prevalência já se encontra na gênese desta “antropologia da face gloriosa”. O uso da “câmera como máscara” (rito foto-etnográfico-carnavalesco) leva a pensar na definição de Flusser para brinquedo:

“brinquedo: objeto para jogar.”

A câmera que participa da brincadeira de carnaval, confronta subjetividades em situação de jogo (a “licença”, o “joking”, segundo Roberto da

²⁴ Flusser, Vilém (a) p. 71.

Matta ²⁵). Por isso Arthur Omar diz que “não há nada para ver” e que “é uma questão de rítmica vibracional”. Ver-observar supõe o distanciamento do “fotógrafo”, participar ou “entrar em fase” implica proximidade, “bater (jogar) êxtase contra êxtase” ou, em outras palavras, estar bem familiarizado com as festas de carnaval. Exercício de ritmo (e música). Já na revelação entra a “ascese química” ²⁶ (o cálculo, a matemática) e Arthur Omar continua seu jogo, desta vez, interferindo humanamente (gestualmente) no resultado lógico (máscaras no processo de revelação) transformando-o.

Sem dúvida, um modo de responder ao problema (colocado por Vilém Flusser) da liberdade “em contexto dominado por aparelhos”. Resposta “gloriosa” de um fotógrafo experimental que produz imagens significativas não previstas na programação do aparelho.

Imagem foto-etnográfica e antropologia

Cabe perguntar, a essa altura, porque esta arte fotográfica é chamada por ele de “antropologia da face gloriosa”? Se foi possível, anteriormente, reconhecer na (observ)ação participante o traço que caracteriza a abordagem foto(etno)gráfica proposta deve-se, agora, refletir devidamente sobre esta antropologia deslocada de Arthur Omar, uma vez que situada em contextos de recepção de obra artística.

Suponha-se que este autor tivesse realizado suas exposições e publicado seu livro sem formular qualquer tipo de discurso antropológico (através de textos). Então este ensaio não seria escrito e a antropologia (os textos antropológicos aqui utilizados) não seria chamada a lhe responder. Aqui vê-se outra virtude de seu trabalho: quer provocar um diálogo com a disciplina antropológica (e com as ciências humanas), ainda que sob forma de pretenso

²⁵ Da Matta, Roberto (b). p. 52. “(...) o mundo do carnaval é o mundo da conjunção, da licença e do *joking* (...)”

²⁶ Omar, Arthur. p. 27. “[revelação] (...) aquilo que fazemos ao submeter à ascese química o produto de certos atos da nossa utopia”

rompimento com as mesmas. Escrever o presente texto é um modo de desenvolver este diálogo.

Dois problemas surgem, ao se tentar pensar nesta “antropologia da face gloriosa”:

1. O modo como ela se fundamenta em discurso religioso;
2. O modo como ela pretende rejeitar a chamada antropologia “clássica”.

No primeiro caso, como se viu na apresentação do autor, as “faces gloriosas” são comparadas a uma galeria de retratos necessária para a elevação da alma (segundo Santa Teresa d’Ávila). Em outra passagem a palavra “revelação” (em oposição à “development”) é comparada à anunciação do anjo à Virgem Maria ²⁷. A própria noção de “glória” se relaciona à doutrina católica segundo a qual os “corpos gloriosos esperam, no céu, a sua ressurreição” ²⁸. Como se os corpos fotográficos almejassem, igualmente, a uma nova imortalidade.

“Cada face gloriosa é um evento único e um enigma sem fim. (...)” ²⁹

Tentativa de restaurar a “aura” da obra de arte? Proposição de “valor de culto” para as “faces gloriosas”:

“(...) Cada face gloriosa deve ser um ato de fundação, um monumento fundamental. (...) e vinte anos de exame não bastarão para esgotá-las. Não porque detalhes ocultos poderiam escapar de um rápido exame, e eles seriam muitos, desafiando a atenção. (...)” ³⁰

Nessa postura (apresentada em seus textos) há uma espécie de “santificação” das fotografias que só poderia ter lugar ao se considerar que se trata de uma visão-interpretação “endógena” ³¹ sobre o carnaval, de alguém que já se encontra inserido no contexto abordado (contexto brasileiro, como se verá adiante). Sendo assim, esta “antropologia da face gloriosa” pode ser vista como uma interpretação subjetiva (textualizada), com base em trabalho fotográfico, de estados subjetivos vivenciados durante o carnaval. Ressalta a riqueza

²⁷ Omar, Arthur. p. 27.

²⁸ Bentes, Ivana. Ibid. p. 10.

²⁹ Omar, Arthur. p. 27.

³⁰ Ibid. pp. 24, 27.

³¹ Esta noção foi tratada por Fernando de Tacca em sua Tese de Doutorado, pp. 59-70.

sentimental do artista-fotógrafo e dos anônimos que foram abordados como sendo expressões genuínas do “transe carnavalesco” (propõe-se a irreduzibilidade das fotografias).

Resta considerar o rompimento proposto pelo artista-fotógrafo:

“A antropologia da face gloriosa é a primeira prática antropológica inteiramente liberta da idéia colonial (...).

Com a antropologia da face gloriosa, a situação se inverte totalmente, e pela primeira vez, num campo dito antropológico, pode-se falar da abolição de qualquer vestígio de exercício de poder, efetivo, imaginado ou sugerido. (...)

(...) Não pode haver nesta antropologia nenhum propósito antropológico.”³²

O contexto de recepção das fotografias talvez se constitua em obstáculo à tentativa de se libertar da “idéia colonial”. O livro é bilíngüe (português-inglês) e sua circulação se dá dentro de mercado globalizado. Seu alto padrão de qualidade gráfica e artística lhe confere uma situação especial neste mercado. Culturas e populações marginalizadas pelo processo de globalização (em geral aqueles povos que foram colonizados) não saberão do valor deste livro e do reconhecimento que ele confere à experiência ritual.

A exposição pública relativiza um pouco tal inacessibilidade muito embora ocorra dentro de circuitos específicos (fora do cotidiano). A palavra “exposição”, por sua vez, não deixa de evocar a história da colonização. Sabe-se que os “museus” e as “exposições” trazem consigo a marca da expansão colonial. Foram feitas no século XIX, na Europa e nos Estados Unidos, inúmeras exposições³³ de “índios” vivos (tal como num zoológico). Tais “exposições” tinham, entre outros, propósitos antropológicos declarados.

Mas durante a abordagem “de campo” (face a face), ao menos, a “idéia colonial” é afastada. Não totalmente. Primeiro porque o próprio carnaval faz parte de calendário católico – e foram justamente os cristãos que colonizaram essa terra hoje chamada Brasil – e segundo, porque a “idéia colonial” – como poder estrangeiro imposto – não se aplica ao caso em pauta. Pois trata-se, como se

³² Omar, Arthur. p. 24.

³³ Samain, Etienne. p. 146.

viu, de uma visão “endógena”: o fotógrafo é um brasileiro que participa do carnaval todos os anos. É dentro desta comodidade que surge a rejeição declarada da “idéia colonial”. Nas palavras do antropólogo do carnaval:

“(...) Os costumes carnavalescos ajudam a criar um mundo de mediação, de encontro e de compensação moral. Eles engendram, um campo social cosmopolita e universal, polissêmico por excelência. (...)”

³⁴

Situação um tanto diferente daquela enfrentada pelos etnógrafos no início do século, envolvendo o desconhecimento quase completo dos povos confrontados:

“(...) De fato, o etnólogo é, na maioria dos casos, o último agente da sociedade colonial já que após a rapina dos bens, da força de trabalho e da terra segue o pesquisador para completar o inventário canibalístico: ele, portanto, busca as regras, os valores, as idéias – numa palavra, os imponderáveis da vida social que foi colonizada. (...)”

³⁵

Ao se pensar, como exemplo clássico, em Malinowski (que se tornou, após a publicação dos seus “diários”, o grande vilão da antropologia colonial) com sua insistência sobre o aprendizado da língua nativa, a idéia de “rítmica vibracional” ou de “bater na mesma freqüência” (proposta por Arthur Omar) reaparece transposta para o nível da linguagem. Porque o “falar a mesma língua” não seria, também, uma maneira de “vibrar na mesma freqüência”? Talvez fosse a única alternativa humanamente aceitável para a prática de um pesquisador (alienado de sua própria sociedade) transformado em representante de poder estrangeiro imposto. Talvez aqui ecoe o mesmo tipo de poder que leva hoje Arthur Omar a fotografar e filmar nas ruínas da região de Cabul (como se viu no “fantástico” em 24-02-02).

Como se vê, a herança colonial não é tão facilmente descartável como se desejaria e, diante das considerações acima, as proposições anti-coloniais do artista-fotógrafo das “faces gloriosas” devem ser questionadas.

Conclusão: é válido o questionamento de explicações e de interpretações “científicas” acerca do “transe carnavalesco” oferecendo, como alternativa, uma abordagem foto-etnográfica do mesmo que faça jus a sua irredutibilidade

³⁴ Da Matta, Roberto (b). p. 52.

³⁵ Da Matta, Roberto (c). p. 29.

enquanto estado-sentimento subjetivo. Também é válido o questionamento do culto de imagens fotográfico-artísticas (e de rituais) e da sua fundamentação em concepções católicas oferecendo, como alternativa, uma abordagem analítico-estrutural que faça jus à relação dialética entre o ritual e o cotidiano. Noutras palavras, estetização (arte fotográfica) ou criticidade (textos científicos) isoladas não bastam para transformar o cotidiano programado no qual se vive hoje (à espera de um carnaval igualmente e cada vez mais programado). As “faces gloriosas” mostram, portanto, que outros cotidianos são também possíveis e desejados.

Bibliografia

DA MATTA, Roberto. (a) “O carnaval como um rito de passagem” in **Ensaio de antropologia estrutural**, Petrópolis, Ed. Vozes, 1977, pp. 19-66.

DA MATTA, Roberto. (b) “Introdução” e “Carnavais, paradas e procissões” in **Carnaval, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro**, Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1990, pp. 13-69.

DA MATTA, Roberto. (c) “O ofício de etnólogo ou como ter ‘anthropological blues’” in Nunes, Edson de Oliveira (org.) *A aventura sociológica. Objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*, Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1978, pp. 23-35.

FLUSSER, VILÉM. (a) **Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**, São Paulo, Ed. Hucitec, 1985.

FLUSSER, VILÉM. (b) **Natural:mente. Vários acessos ao significado de natureza**, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1979.

OMAR, ARTHUR. **Antropologia da Face Gloriosa**, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1997.

SAMAIN, ETIENNE. “No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia” in **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, UERJ/NAI, 6 (1), pp. 141-158.

TACCA, FERNANDO DE. **O feitiço abstrato: do etnográfico ao estratégico. A imagética da comissão Rondon**, São Paulo, tese de Doutorado na USP, 1999. (Campinas, 2001, Ed. Unicamp)

TACCA, FERNANDO DE. “O profano sacralizado”, Revista Digital **Studium** (7).

TOMAS, DAVID. “The ritual of photography” in **Semiótica**, 1982, 40 (1/2), pp. 1-25.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem. Estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.**, Petrópolis, Ed. Vozes, 1977 (1908) (trad. Mariano Ferreira).