

Seção Especial

Palavras-chave

Afinidades eletivas
Imagens etnográficas
schemata
arte e ciência

Keywords

Elective Affinities
ethnographical images
schemata
art and science

Biografia

* Professora Ajunta II - DE do Departamento de Ciências Sociais da UFPR, Coordenadora do Grupo de Pesquisa Imagem e Conhecimento (CNPq), Doutora em História (UFPR) onde defendeu a tese "Ciência do Homem e Sentimento da Natureza: viajantes alemães no Brasil no século XIX" em 1998. Atualmente desenvolve pesquisa intitulada "Arte e Técnica Fotográfica: Espaço e Memória dos Fotógrafos de Curitiba". Publicou o livro "Jovens de Curitiba: esperanças e desencantos" resultante de pesquisa nacional da UNESCO (2000), junto com outros pesquisadores da UFPR.

Das Afinidades Eletivas: Arte, Ciência e Técnica – Notas Metodológicas sobre uma Experiência de Análise de Imagens

Prof^a Dr^a Ana Luisa Fayet Sallas*

Resumo

Neste texto, pretendo apresentar dois momentos distintos de uma reflexão metodológica que se realiza sobre as possibilidades de análise de imagens, estabelecidas a partir da experiência de pesquisa com focos distintos: na primeira relatamos o percurso teórico e metodológico realizado para a análise da iconografia e textos dos viajantes alemães Wied-Neuwied, Rugendas e Von Martius que percorreram o Brasil na primeira metade do século XIX em que natureza e índios foram representados, de modo especial em suas imagens etnográficas. Aqui apresento em especial a necessidade de análise de imagens articuladas a textos partindo das contribuições de Gombrich, Mitchell e Bernadette Bucher. Numa outra direção, relato uma experiência recente de pesquisa com imagens fotográficas que privilegia a produção dos fotógrafos que participaram do Foto Clube Paranaense desde 1938. Interessa-me aqui o conhecimento do tipo de fotografia produzida, temas e conteúdos que procuravam representar, além da rede de relações e sociabilidade criada por estes agentes.

Abstract

In this text, I intend present two distinct moments of reflection metodological that is carried out about the images analysis possibilities, established from the experience of research

with distinct foci: in the first one we tells the theoretical journey and metodological carried out will be the analysis of the iconography and texts of the German travelers Wied-Neuwied, Rugendas and Von Martius that traversed Brazil in the first half sec. XIX, they were represented, of special way in to their etnografical images. Special here I present in the articulated images analysis need you texts starting from the contributions of Gombrich,

Questões metodológicas são recorrentes quando trabalhamos com pesquisa sobre imagens ou a partir delas. No presente artigo pretendo apresentar o percurso teórico e metodológico de pesquisa que envolveu análise a iconográfica de pinturas e desenhos produzidas por viajantes alemães no Brasil na primeira metade do século XIX, que tratou fundamentalmente da articulação entre imagens e texto constituído dos relatos da experiência de viagem e seus significados. Numa outra direção, relato brevemente uma pesquisa em andamento que trata dos fotógrafos atuantes em Curitiba após dos anos 30 do século XX, articulados ao Foto Clube Paranaense. Nesta pesquisa tenho por fonte o relato de alguns integrantes do Foto Clube, ainda vivos, bem como realizo o levantamento desta produção realizada por diferentes personagens que elevaram a fotografia paranaense a um patamar de reconhecimento nacional, em especial a produzida por Helmuth Wagner, sócio fundador do Foto Clube Paranaense.

Como trago aqui a referência ao conceito de afinidade eletiva explico que ele tem um significado muito especial ao possibilitar a articulação de diferentes dimensões da ex-

Mitchell and Bernadette Bucher. In an to another one direction, account recent experience of research with photographic images that privileges the output of the photographers that participated of the Picture Club Paranense since 1938. Interests me here the knowledge of the kind of photograph produced, your contents and how that found you represent, beyond the net of relations and sociability created by these agents.

periência humana, como a arte e a ciência, a arte e a técnica, a arte e a magia. O uso do conceito de *afinidade eletiva* revelou-se adequado por apresentar uma correspondência efetiva na relação entre pensamento científico e a estética romântica, especialmente em sua vertente germânica. Ou ainda, pela relação estabelecida pela prática da fotografia como técnica, mediada pelo equipamento e sua estética. Por outro lado, a sua utilização neste trabalho teve por inspiração o que fora realizado por Michel Löwy, em sua obra *Redenção e Utopia*, ao analisar a relação entre messianismo judaico e utopia.

Para Löwy, o conceito de *afinidade eletiva* refere-se a um tipo particular de relação dialética entre duas configurações sociais ou culturais, não podendo ser reduzido à determinação causal direta ou a "influência". Ocorre sob a forma de uma analogia estrutural, de um movimento de convergência, de atração recíproca, de confluência ativa, de combinação que pode chegar a fusão. (LÖWY, 1989:13) Segundo, a *afinidade eletiva* não pode ser reduzida a seu sentido ideológico, nem pode referir-se a idéias de "correlação" ou mesmo de "influência", à medida que aponta para o caráter

ativo e dinâmico da relação entre os termos, o que no caso deste trabalho refere-se à relação entre pensamento científico e estética romântica. Nesse sentido, para a compreensão da perspectiva de uma *afinidade eletiva* é necessário inserir estes termos em sua historicidade, propiciando o entendimento de seu significado, não necessariamente como expressões antagônicas ou em conflito. Ao longo deste texto procuro demonstrar como eles encontram-se intimamente articulados, dando corpo e sentido ao conceito de *afinidade eletiva*.

Primeiro Momento: Arte e Ciência como afinidade eletiva

Ao abarcarem o espaço do Novo Mundo, os viajantes posicionavam-se como atores no palco do mundo tropical, cenário de suas descobertas e explorações, repetindo alguns gestos dos primeiros momentos da descoberta do continente americano, o olhar europeu deparou-se com um novo espetáculo. A partir da concepção do mundo como teatro, reencenavam alguns momentos da conquista, da descoberta, do deslumbramento, do estranhamento, frente a um mundo desconhecido. Dupla face da representação, a marcar distâncias e aproximações. O olhar europeu observando o cenário do Novo Mundo e seus habitantes, marcando a distância entre o observador e o observado. E desenvolvendo estratégias de auto-representação, como recurso para aproximação cultural. No entanto, ao apresentarem os signos visíveis das diferenças

culturais, reforçaram suas distâncias. A idéia de *theatrum mundi* destaca seu sentido original "ver" e "olhar" tornaram-se qualidades fundamentais a orientar os gestos e as ações dos viajantes, proporcionando-lhes o meio através do qual adquiriram o conhecimento estético e científico da natureza e dos povos do Novo Mundo.

Um dos caminhos da pesquisa constituiu-se do inventário da produção iconográfica do príncipe Maximilian Alexander Philip de Wied-Neuwied (1815-1817), Karl Frederich Martius (1817-1820) e Johann Moritz Rugendas (1822-1825), todos envolvidos em empreendimentos de natureza científica e movidos pelo mesmo propósito de descobrir as riquezas e belezas desta parte do Novo Mundo. Nesse inventário, privilegiou-se a produção iconográfica foi publicada em seus *atlas* (como os de Wied-Neuweid e Martius) e o *álbum* da Viagem Pitoresca de Rugendas. Num segundo momento, procurou-se inventariar o material iconográfico constituído dos desenhos e esboços originais, que serviram de modelo para a confecção das gravuras. Um dos desafios iniciais foi justamente a dificuldade de encontrar documentos originais, isto é, os primeiros desenhos que serviram de modelo para a confecção de litogravuras e gravuras. No entanto, foi possível inventariar parte dos desenhos originais e estudos elaborados por Wied-Neuwied e por Rugendas.

Esse material acabou sofrendo alterações por parte dos gravadores europeus com vista a satisfazer o gosto de seu público, idealizando a imagem dos índios, em que a beleza e bondade estavam associadas. Os materiais originais fornecem elementos significativos para

a análise, pois podem ser confrontados com o que fora publicado, evidenciando as alterações e transformações realizadas pelos gravadores. Para compreender esse processo de alterações, é preciso levar em conta o que Gombrich denominou de *schemata* ao qual os gravadores e artistas do final do século XVIII e início do XIX estavam vinculados.

Segundo Gombrich, a impressão visual tem início com a idéia ou conceito do que vai ser representado, a partir de categorias universais como, por exemplo, homem, criança, gato, árvore, castelo, cidade, floresta etc. A informação visual individual, as características distintivas dos objetos, dos dados representados “*são acrescentados a posteriori, como se o artista preenchesse os espaços em branco de um formulário*”. (GOMBRICH, 1986:63) Por isso,

ao ser copiada e recopiada, a imagem fica assimilada na *schemata* dos seus próprios artesões (.) A ‘vontade de formar’ é mais uma ‘vontade de conformar’, ou seja, a assimilação de qualquer forma nova pela *schemata* e pelos modelos que o artista aprendeu a manipular. (GOMBRICH, 1986:67)

Desse modo, a *schemata* funciona como um vocabulário do qual todo artista parte para desenvolver suas experiências, fazendo com que ele mobilize sua atenção para motivos que podem ser traduzidos ou representados em seu idioma.

Ao esquadrihar a paisagem, as vistas que podem ser ajustadas com êxito à *schemata* que ele aprendeu a manejar saltam aos olhos como centros de atenção. O estilo, como veículo, cria uma atitude mental que leva o artista a procurar na paisagem que o cerca ele-

mentos que seja capaz de reproduzir. A pintura é uma atividade, e o artista tende, conseqüentemente, a ver o que pinta ao invés de pintar o que vê. (GOMBRICH, 1986:74)

Assim, o processo de captura das imagens (que ocorre a partir da observação direta, do esboço a lápis, do desenho, até a gravação final) sofre modificações pela tradução daquilo que se vê para um código reconhecível, tanto do pintor quanto de seu público. A paisagem observada por Wied-Neuwied, Martius e Rugendas foi submetida a dois crivos de ordem cultural. Inicialmente, ela foi representada pelos viajantes; em seguida, sofreu novas alterações quando da passagem de um desenho ou aquarela original para a versão final, realizada pelos gravadores. Os desenhos originais, assim, transformaram-se e vieram a público. O apego às belas paisagens suplantou o interesse pelas especificidades da natureza americana.

Das obras analisadas, apenas Neuwied manifestou-se criticamente quanto a esse tipo de alteração verificado em seus desenhos. De resto, as obras expressam a conjugação de determinados modelos vigentes à época de sua elaboração. Os modelos cristalizam-se como expressão de regras que perpassam tanto a elaboração dos desenhos, dos esboços, quanto do quadro acabado impresso num livro. São produtos de uma determinada cultura, funcionando como um guia para as práticas sociais e suas representações.

Cada época irá elaborar o seu estilo cognitivo, pela maneira como alguns instrumentos mentais orientam o homem na organização de sua experiência visual. Estes instrumentos são variáveis, pois dependem

da cultura, no sentido em que são determinados pela sociedade que influencia a experiência individual.

Entre essas variáveis existem as categorias por meio das quais o homem classifica seus estímulos visuais, o conhecimento que atingirá para integrar o resultado de sua percepção imediata, e a atitude que assumirá diante do tipo de objeto artificial que a ele se apresenta. O observador deve utilizar na fruição de uma pintura as capacidades visuais de que dispõe, e dado que, dentre essas, pouquíssimas são normalmente específicas à pintura, ele é levado a usar as capacidades que sua sociedade valoriza. O pintor é sensível a tudo isso e deve se apoiar na capacidade visual de seu público. (BAXANDALL, 1991:49)

Cada cultura possui um determinado repertório de categorias e de códigos para a expressão do estilo cognitivo da época em que emergem. Nesse sentido, note-se que, desde o final do século XVIII até meados do século XIX, houve, de fato, a constituição de um determinado estilo cognitivo, cuja expressão destaca-se pela afinidade entre os códigos artísticos e científicos. A exemplo do que se poderá observar na obra de Alexander von Humboldt, razão e sensibilidade caminharão juntas durante esse período.

Na perspectiva da produção cultural, interessa ainda destacar que os livros de viagem e com seus atlas e álbuns pitorescos foram consumidos avidamente pelo público leitor do início do século XIX, como bens culturais. Deste modo, o que poderia ser entendido como uma experiência particular e privada, deixa imediatamente de sê-lo ao ingressar no mercado simbólico de “bens cultu-

rais”. Essa relação entre o autor e o leitor reafirma o caráter público da cultura, que longe de nos oferecer a verdade da representação, oferece as idéias que eram compartilhadas por determinado grupo acerca da natureza, do homem e da civilização do Novo Mundo. Toda representação contém uma verdade em si, ao se destinar a determinados grupos, ao expressar crenças e valores de outros e assim por diante. Emergem como expressão de verdade daqueles que a produziram, como uma forma de experiência comunicável, inserida no horizonte da época ao qual está vinculada. Portanto, não se pretende buscar, ao se analisar essas imagens, o que era o verdadeiro Brasil no início do século XIX, mas sim, como os viajantes europeus viam o Brasil no século XIX.

Para o historiador Ulpiano T. Bezerra de Meneses, no uso de fontes iconográficas para a produção do conhecimento histórico deve-se ter em mente que as imagens são uma forma de suporte a representações. Não é possível pensar nas imagens apenas como um registro do real externo e objetivo, buscando avaliar seu grau de fidelidade, pois a imagem é: “*uma construção discursiva, que depende de formas históricas de percepção e leitura, das linguagens e técnicas disponíveis, dos conceitos vigentes*”. (MENESES, 1996:152)

Portanto, é necessário problematizar o tipo de apreensão que a história pode fazer dos materiais de representação, imagens ou textos, como documentos que possuem uma realidade intrínseca, longe de uma referência imediata a uma verdade. Esses materiais são documentos históricos portadores de uma determinada verdade pelo fato de nos dizer algo a respeito de um determinado momen-

to histórico, existindo no tempo e no espaço a partir da experiência de homens concretos.

Para Meneses, existem três aspectos fundamentais que devem ser incorporados ao trabalho com imagens. O primeiro aspecto é deixar de lado a falsa polaridade entre real e imaginário, pois a imagem está dentro do real, à medida que práticas e representações são indissociáveis. O segundo estaria na necessidade de a imagem ter um *valor probatório*. Esta é outra falsa questão, pois o valor documental das imagens refere-se à problemática das representações sociais, à possibilidade de compreensão do imaginário – e não pela capacidade de as imagens confirmarem traços empíricos. Finalmente, ressalta a capacidade do olhar do viajante de instituir um conhecimento sobre a nossa realidade. O autor conclui que: O olhar, portanto, institui seu próprio objeto. A imagem não só é instituída historicamente, como é, também, instituinte. Daí, para um verdadeiro dimensionamento histórico, a necessidade de estudar o circuito da imagem: sua produção, circulação, apropriação, em todas suas variáveis. (MENESES, 1996:154) (O grifo é do original)

No processo de confronto entre as narrativas de viagens e a produção iconográfica a ela vinculada, coloca-se um novo elemento de interpretação, que diz respeito à correspondência, ou não, entre o texto e a imagem. O que a princípio pode sugerir uma facilidade – se partirmos da idéia de que o texto é igual a imagem e de que a imagem constitui-se como mero reflexo de determinadas idéias – estaremos seguramente caindo em erro. Este tipo de problema não é novo no interior das ciências humanas, considerando que desde de Aristóteles ele já vinha sendo tematizado. Tanto

na filosofia, quanto na teoria da percepção, na semiologia, na psicologia, na estética e na história da arte, existem variantes significativas referente aos limites da interpretação e à relação entre imagem e texto.

No importante estudo de W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, essa questão é formulada ao buscar responder duas perguntas: o que é uma imagem? Qual a diferença entre imagens e palavras? Para o autor, a importância deste tipo de indagação deve-se, sobretudo, ao fato de apontar as maneiras pelas quais a nossa própria compreensão “teórica” das imagens vinculam-se a práticas culturais e sociais.

Um primeiro problema que se coloca é a constatação de que existe uma grande quantidade e variedade de coisas que são designadas por “imagem”. São pinturas, mapas, diagramas, sonhos, alucinações, projeções, memórias etc. A segunda constatação é de que apesar de todas essas coisas poderem ser designadas por “imagens”, não significa necessariamente que elas tenham algo em comum. Para solucionar esta questão, Mitchell propõe que pensemos as imagens como sendo uma família-extensa, que tivesse migrado no tempo e no espaço e sofrido profundas modificações neste processo. (MITCHELL, 1986:9)

A palavra “imagem” envolve uma série de expressões correlatas como aparência, semelhança ou similaridade. A imagem gráfica diz respeito a pinturas e desenhos, constituindo em campo de conhecimento da história da arte. Na ótica têm-se os espelhos e projeções, referindo-se ao campo da física. A imagem perceptual abrange todos os campos de conhecimento, envolvendo o processo de

apreensão de dados sensíveis, espécies e aparências. A imagem mental envolve os sonhos, memórias, idéias e *fantasmata*, abarcando os campos da psicologia e da epistemologia. Finalmente, a imagem verbal refere-se à expressão de metáforas e descrições, sendo campo de conhecimento da crítica literária.

Cada uma dessas ramificações da imagem pressupõe um conjunto de assertivas quanto ao seu funcionamento e limites. Mitchell considera equivocada a distinção que se estabelece entre as imagens gráficas (como sendo imagens próprias) e as imagens verbais e mentais (como sendo ilegítimas). Para ele, tanto uma quanto as outras envolvem mecanismos de apreensão e interpretação multi-sensoriais. Para o entendimento das conexões que se estabelecem entre as imagens mentais e as imagens físicas, Mitchell segue o modo como Wittgenstein as trata, estando convencido de que só é possível ter imagens mentais associadas a pensamentos ou falas. No entanto, as imagens mentais não são entidades privadas, metafísicas ou imateriais, mais do que qualquer imagem real deva ser. Portanto, seguindo Wittgenstein, é possível colocar as imagens mentais e físicas numa mesma categoria, como símbolos funcionais. Este tipo de solução não elimina as diferenças entre elas, mas, seguramente, tende a eliminar as qualidades metafísicas ou ocultas destas diferenças. (MITCHELL, 1986:15-18)

Toda imagem verbal é uma imagem mental, não sofrendo nenhum tipo de ameaça metafísica, posto que os textos, enquanto atos de fala, são expressões públicas que pertencem como um todo, a outros tipos de materiais representacionais criados por nós,

como pinturas, gráficos, mapas etc. No entanto, Mitchell considera que as imagens verbais referem-se a dois tipos antitéticos de práticas linguísticas. Pode-se designar por imagens verbais - a linguagem metafórica, figurativa ou ornamental, - como sendo uma técnica que desvia a atenção do sentido literal para outra coisa. Outra possibilidade é da imagem verbal referir-se a uma palavra que é uma imagem de uma idéia, encontrada, por exemplo, nas alegorias. (MITCHELL, 1986:21)

As imagens pictóricas são inevitavelmente convencionais e contaminadas pela linguagem. No entanto, a dialética entre a palavra e a imagem tem sido uma constante na fábrica de signos que a cultura trama em volta de si mesma. O que varia é a natureza precisa desta trama, pois a história da cultura é uma parte da história da luta prolongada pelo domínio de signos linguísticos e pictóricos, cada uma reivindicando para si certas propriedades sobre a "natureza" a qual somente um tem acesso. Concebe-se a separação entre palavras e imagens como sendo algo tão profundo quanto aquilo que separa, num sentido amplo, cultura de natureza. A imagem é um signo que pretende não ser um signo, mascarado como presença natural e imediata. A palavra é o "outro", produção humana artificial e arbitrária que pode interromper a presença natural pela introdução de elementos não naturais no interior do mundo-tempo, consciência, história, sob a forma de mediações simbólicas alienantes. Como saída para este tipo de dilema, Mitchell propõe que se elabore uma crítica histórica dessas diferenças entre palavra-imagem, a partir de um modelo que expresse as diferenças entre estas duas linguagens, por terem uma longa história de

interações e translações mútuas. (MITCHELL, 1986:45)

As reflexões de Mitchell apresentam um quadro para a distinção das imagens. No entanto, apresentam também um limite, à medida que, para ele, as imagens pictóricas apresentam-se contaminadas pela linguagem verbal. É possível pensar que as imagens pictóricas constituam uma linguagem, só que de natureza diversa daquela que caracteriza a linguagem verbal. Enquanto a linguagem verbal possui ampla possibilidade de combinações e de sentidos, a linguagem pictórica distingue-se de imediato por seu caráter afirmativo. Ela sempre representa algo, desconhecendo a negação da representação. Uma imagem pictórica sempre é alguma coisa, pois a negação retórica é impossível de ser representada pictoricamente.

Deste modo, foi possível organizar a pesquisa em três eixos analíticos. No primeiro trato especialmente da questão da representação da natureza, marcada especialmente pela pintura de paisagem que sugere um outro movimento, lançar o olhar acima das nuvens e montanhas, na contemplação do espetáculo da natureza. A eleição da paisagem como foco de análise revela-se decisiva por apresentar uma correspondência entre a percepção do mundo como teatro e o objeto do olhar para o estudo da paisagem. Esta correspondência surgiu no decorrer da análise, à medida que, pelos próprios termos dos viajantes, a paisagem revelava-se como *maravilhoso espetáculo*, *anfiteatro pitoresco*, e assim por diante. Por outro lado, todos os viajantes estabeleciam relações de similaridade entre determinadas paisagens que olhavam durante as suas viagens

com a paisagem européia, que lhes era familiar. Este aspecto indica a potência criadora do olhar, que era ao mesmo tempo, *contemplativo*, *reflexivo* e *rememorativo*.

No entanto, para ampliar a compreensão dessa produção, foi necessário investigar qual a idéia de natureza compartilhada pelos viajantes. Tratando especificamente da paisagem, procuro apresentar como os viajantes construíam uma visão científica da natureza e como a paisagem inscreveu-se numa visão de natureza enquanto espetáculo. Embora esta divisão ocorra com fins analíticos, na realidade, através da percepção e da construção da paisagem, esses viajantes pretenderam justamente a fusão dos sentidos estéticos e científicos da natureza. Finalmente, procuro demonstrar as relações existentes entre as idéias/imagens que produziram com o debate sobre a natureza do Novo Mundo.

Como segundo eixo analítico tratamos das figuras e tipos humanos. Como expressão máxima da permanência histórica, verificamos a construção da imagem do índio por meio da tipologia das diferenças, revelando seu caráter estrutural e modelar. A utilização dos tipos e figuras como recurso da representação apresentou-se como elemento fundamental para o entendimento da constituição de uma determinada imagem de índio, posto que apontou para a possibilidade de conhecimento e reconhecimento das diferenças e da produção da alteridade. Com relação a este procedimento abordo dois aspectos: a questão da similitude através do predomínio de um modelo de representação e a homogeneização da representação como símbolo da humanização.

Finalmente parti da construção das imagens etnográficas em que se encontram representados os índios, a natureza tropical e os próprios viajantes. Para a compreensão dessas imagens, impôs-se como questão fundamental tratar da idéia de cultura e de civilização, à medida que os viajantes tomavam por parâmetro comparativo a sua cultura e civilização como forma de descrever o modo de vida dos índios. Por outro lado, estas considerações remetiam à questão de saber se os povos indígenas tinham ou não condições de inserirem-se no processo histórico. À luz desses questionamentos foi possível apresentar as diferentes formas e estratégias de representação do índio, buscando relacioná-las à história enquanto expressão de um movimento de mudanças e permanências ao longo do tempo.

Por imagens etnográficas, consideramos aquelas representações dos viajantes que retratavam o modo de vida dos índios em seu habitat natural, sua organização familiar, a construção de suas moradias, a forma como caçavam, cenas guerreiras, suas danças e cerimônias rituais, além de instrumentos guerreiros e artefatos domésticos. De um modo geral, todos os viajantes buscaram representar o que observaram e o que julgaram significativo da vida cotidiana dos índios.

Assim, as imagens etnográficas que apresentaram o índio em seu cotidiano, foram articuladas segundo algumas temáticas como a questão da família, da construção de moradias, da maneira como caçam e guerreiam, de suas danças e festividades, e assim por diante. A partir destas temáticas, foi possível compreender algumas variantes quanto ao estatuto do índio, do bom selvagem no para-

iso tropical ao homem degenerado frente a natureza hostil, que remetem à polêmica quanto a natureza e aos habitantes do Novo Mundo.

A compreensão precisa desse processo de inserção da natureza e dos índios num esquema de representação preexistente apontou basicamente para algumas questões: como as estratégias de representação da natureza e dos índios, sob suas diferentes modalidades, inscreviam-se enquanto um modo de assimilação das diferenças e de produção da alteridade. As marcas, índices desse processo encontram-se nas imagens etnográficas, na fundação de um novo gênero pictórico – o da pintura etnográfica – criando através delas as bases para a inserção dos índios e da natureza americana na história. Assim, o conhecimento de cada imagem, cada fragmento do homem e da natureza, possibilitou o encontro de olhares refletidos e reflexivos, em permanente movimento.

Nesse sentido, a análise de esboços, desenhos, aquarelas e gravuras produzidas pelos viajantes trazem consigo a perspectiva de criação de um novo gênero pictórico que buscava traduzir a experiência de suas viagens enquanto expressão histórica do observado, do vivido. Essas imagens, que denominamos de etnográficas, representaram a fusão de determinada experiência na paisagem. Com isso, emergia um outro gênero, aqui designado de pintura etnográfica, definido em termos da experiência histórica dos viajantes e povos observados fundidos à paisagem tropical.

O resultado dessas observações foi retido em suas narrativas, em desenhos, aquarelas e gravuras. Nessas imagens, a ênfase foi

dada para a representação da vida indígena nas florestas tropicais. Sob este aspecto, reside algo de extremamente inovador no que se refere à representação do homem e da natureza do Novo Mundo. As imagens procuraram retratar o fato observado, e homem e natureza ganhavam um novo estatuto, já distante de qualquer sentido alegorizante, pois a representação fundou-se sobre a observação. A busca da precisão científica na representação da natureza precede ao princípio da composição das cenas. Quanto ao homem, o tipo de figuração dominante ainda encontra-se preso aos cânones acadêmicos, no entanto, em alguns aspectos como o corte de cabelos, a utilização de adornos corporais, tatuagens coloridas etc. é possível apreender-se a particularidade do grupo representado.

É claro que cada viajante compôs essas cenas de acordo com o próprio sentido que a viagem tinha para ele. E cada viajante utilizou-se de métodos diferenciados para a construção de suas imagens etnográficas. Os métodos utilizados procuram dar conta da dimensão temporal presente na narrativa, e que deveria ser traduzida em diferentes imagens pela gravura. Ou seja, no tratamento e confronto do texto e das imagens foi possível identificar o sentido de sua produção, reportados a elementos temporais e espaciais. Segundo o modelo adotado por Bernadette Bucher (1981), existem quatro métodos fundamentais pelos quais os gravadores utilizam-se para traduzir a dimensão temporal. O método monoscênico, que representa uma única ação, delimitada no tempo e no espaço, como uma cena teatral ocorrendo num cenário delimitado. O método simultâneo procura representar cenas variadas concomitantes, com a

reunião de elementos descritivos dispersos pelo texto, como a descrição de uma paisagem, de um costume, de modos de vida reunidos numa mesma gravura. O método rotativo apresenta cenas em seqüência, em que várias ações distintas são repartidas e reunidas no espaço da gravura. Finalmente, o método serial consiste na apresentação de imagens autônomas, mas de modo seqüencial, cujo vínculo dá-se ao redor de um determinado tema, ou de um acontecimento.

O primeiro método e o quarto foram utilizados com freqüência por Wied-Neuwied em seus desenhos e gravuras. Já Martius, procurou elaborar suas gravuras seguindo a lógica de conjugar, num único quadro diferentes cenas, que teriam ocorrido em tempos diferentes, utilizando-se tanto do método simultâneo quanto do rotativo. Rugendas ateu-se ao método monoscênico e simultâneo, sendo difícil determinar, através de seu texto, a dimensão temporal inscrita na cena representada.

Assim, em Wied-Neuwied, temos o viajante-naturalista que a tudo observou e registrou, tendo por base sempre o que tinha diante de seu olhar. Com isto soube registrar cada aspecto da vida dos índios com os quais teve contato, como nenhum outro viajante o fizera antes. No que se refere às cenas da vida indígena, observou cada detalhe, preservando em seus cadernos o que havia de original no grupo retratado, tanto com relação à natureza quanto ao homem.

Em Martius, existia também a preocupação de destacar o fato observado como princípio da representação. No entanto, como viajante-clássico, não deixou de se auto-repre-

sentar em cenas significativas de sua viagem. Do conjunto de todas as gravuras de seu atlas, a maioria contém a imagem do viajante, seja contemplando a paisagem, seja observando algum ritual indígena. Esse aspecto da representação é de extrema importância para o tipo de considerações que Martius produziu frente ao contato com os mais diferentes grupos indígenas que teve a oportunidade de encontrar. O aspecto heróico de seu empreendimento destaca-se pela constância da própria imagem do viajante enfrentando as mais diversas situações, por vezes bastante perigosas. Além disso, funciona como um dado contrastivo revelando a própria identidade européia frente aos povos indígenas do Brasil. Cada aspecto, contido na representação, os seus gestos, as posturas e vestimentas, apresentam-se como uma presença-observadora, um elemento de aproximação e distanciamento com relação ao fato observado.

Em Rugendas, é possível afirmar que as suas cenas da vida indígena foram baseadas em informações de outros viajantes (como de Wied-Neuwied e de Martius) e do contato de estabeleceu com alguns indígenas no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Desse modo, nele encontramos a representação que tem por base o princípio da composição e da imaginação, distante, portanto, da observação direta do fato retratado. Como artista-viajante, Rugendas ateu-se à base de sua formação acadêmica, buscando representar aquilo que era considerado significativo e pitoresco da vida dos índios brasileiros na floresta tropical.

Do mesmo modo que cada viajante teve um modo próprio de encarar a viagem, também se distinguiram no modo de descrever e representar os povos indígenas

no Brasil. No geral demonstravam interesse em estar associando determinadas práticas da vida indígena, com suas idéias a respeito da civilização e da própria história, que, a nosso ver, passada a ser reescrita através dos gestos e olhares dos viajantes ao assimilarem pela representação dos primitivos habitantes do Brasil.

Segundo Momento: Arte e Técnica Fotográfica como afinidade eletiva

Aqui tenho um outro objeto de pesquisa com material essencialmente fotográfico. Trato da memória e espaços de sociabilidades de fotógrafos de Curitiba, reunidos no Foto Cine Clube Paranaense fundado em 1938, abrangendo em seu interior toda uma geração de fotógrafos amadores e profissionais que, trocavam informações sobre os diversos recursos disponíveis à época como filmes, papéis fotográficos, máquinas e lentes e toda uma gama de recursos que envolvem a prática da fotografia. Assim, através de trabalho etnográfico e de recursos da história de vida, memória social e visual, com fotografias, cartões, catálogos, concursos e cursos fotográficos, estamos construindo a cartografia desse espaço na cidade de Curitiba, como um referencial importante na constituição do campo fotográfico na cidade. A técnica e a arte fotográfica foram se constituindo assim, num duplo movimento de olhar, o olhar e investigar as máquinas, desvendar os segredos do aparato tecnológico – e ver os momentos de luz –

que o fotógrafo deve saber ver e descobrir, registrando também o espaço da cidade e seu modo de vida. Dentro deste propósito refletimos sobre as possibilidades metodológicas da pesquisa, especialmente de documentação fotográfica e de seus amplos significados como forma de expressão e articulação da imagem e do conhecimento.

No início dos anos 20 foi criado o primeiro Foto Clube Brasileiro. Estudando as características do Foto Clube Brasileiro, fundado em 1923, MAUAD (1997), observa que os associados do foto clube eram profissionais liberais que em suas horas vagas praticavam a fotografia. Tinha também alto poder aquisitivo, podendo assim adquirir os equipamentos de última geração. Assinala ainda que o período de maior popularidade do Foto Clube Brasileiro foi na década de 40, quando se realizavam grandes exposições e os resultados de seus concursos eram publicados na Revista *O Cruzeiro*. Ainda segundo MAUAD a imagem fotográfica valorizada pelos fotoclubistas estavam impregnadas pelos ideais da pintura acadêmica, buscando como resultado a homogeneidade e uniformidade de temas e resultados artísticos pretendidos. Assim, era prática comum o retoque dos negativos de modo a minimizar os contrastes cromáticos entre o preto e branco das fotografias.

O Foto Clube Brasileiro, toma para si função de educar o olhar, como se evidência na seguinte passagem: “*a faculdade de ver fotograficamente é mera questão de educação que custa no começo um pouco de reflexão, mas se torna em breve instintiva, e praticada como indicamos, a fotografia é uma excelente escola que ensina a ver, observar e ad-*

mirar a natureza”. Na Revista *Photograma* de julho de 1927 apresentam-se as características dos fotoclubistas e de suas fotografias:

1. *A fotografia anedótica é a que trata de criar recordações de fatos, pessoas e coisas. É a que geralmente os amadores praticam. Assim um grupo de amigos, um recanto de jardim, um folgado de criança, são fotografias anedóticas de interesse limitado.*

2. *A fotografia documentaria é a que visa, de modo mais aproximativo da verdade, grafar fatos, pessoas ou coisas, como sejam a fotografia de reportagem, a topografia, a microfotografia, a de identificação, etc..*

3. *Fotografia artística ou pictorial é a que traduz a sentimentalidade ou estado de alma experimentado pelo artista ao contemplar um motivo. Na fotografia pictorial aplicam-se na generalidade as mesmas normas de composição e perspectiva do desenho e da pintura. O pictorialista deverá antes de tudo ser um hábil manipulador e técnico consciente de todos os processos, sem o que não poderá obter desde a exposição até a impressão do fotograma, o cumbo de individualidade que é básico e imprescindível em qualquer obra de arte. (nº 12, p. 1. in: MAUAD, 1997)*

O movimento Foto Clubista difundiu-se assim também por várias capitais, e Curitiba não fugiu a regra geral. Em 1939 é fundado o Foto Clube Paranaense com a participação do Dr. Elly da Azambuja Germano, Helmuth Wagner, Nelson Nigno Smaquays, Ivan Sabatella, José Meiteni, Evandro Munhoz, Luiz Felipe de Andrade entre outros. Dos mais de vinte fotógrafos que originalmente estiveram ligados ao Foto Clube Paranaense, apenas quatro ainda estão vivos. São eles Cláudio de Andrade, Carlos Ravazani, Jose Paulo Fagnani e Célio Mafra, este último que tenho entrevistado desde de 2003. O Sr. Célio Mafra talvez seja um exem-

plo paradigmático do que veio a se constituir no campo fotográfico curitibano nessas décadas iniciais dos anos 40. Vê seu trabalho fotográfico como uma arte e refere-se especialmente ao também pintor de paisagens Calderani, que irá inspirá-lo no enquadramento de suas fotografias. Destaca que o fotógrafo deve saber ver os momentos de luz, saber descobrir esses momentos em pequenos detalhes que passam quase despercebidos. Para ele, fotografia é a expressão pura do espírito, da sensibilidade, que diz algo que está muito além do recurso técnico, pois o fotógrafo podia possuir a melhor câmera fotográfica (uma Leica M6), mas não ter nenhuma expressão artística. Por outro lado, ele especializou-se em foto-mecânica como sua atividade profissional, atuando até há pouco tempo no conserto de máquinas e lentes fotográficas dos mais variados tipos.

Para a análise que pretendemos do circuito social da produção da fotografia é preciso distinguir, segundo MIGUEL e PONCE DE LEÓN, três tipos de fotografias: a *foto-janela*, a *foto-espelho* e a *foto-regra*. A *foto-janela* representa uma foto que está aberta á realidade, e o objetivo da foto é mostrar o mundo visível a luz reproduzi-lo melhor que um quadro. As fotos são muito exatas, e a paisagem ou cena é uma visão real, empírica, detalhada da realidade. Mas é, sobretudo uma seleção da realidade fotografável pelo fotógrafo. A *foto-espelho* reflete os sentimentos do próprio fotógrafo e representam uma estratégia de expressão, projetando o que os fotógrafos sentem diante de uma realidade social. Supõe uma transferência do fotógrafo ao espectador, tratando de comunicar um pensamento íntimo, algo que possa ser observado na foto como inquietante, estranho. O inquietante é pois uma característi-

ca positiva da arte, e em fotografia estimula interpretações múltiplas da realidade. O fotógrafo dispara e desaparece, mas deixa seu posto para o espectador, existindo assim uma comunicação reflexa entre ambas pessoas, por isso tratam-se de fotos-espelhos.(1998, p.88-90).

Finalmente as *fotos-regras*, supõem um sistema ou estratégia de controle social. Estas fotos não somente tem um significado mais também produzem significado. Isso ocorre em especial com as fotos publicitárias, em revistas e na televisão, ao dizerem como outra pessoa deve comportar-se, e também dizem o que é “bom” e “mau”. Ditam a moda, como devem-se vestir, pensar, comprar, sentir, desejar, relacionar-se, beber, viajar, comer, falar., etc. São fotos que estabelecem uma norma idealizada de conduta. São tipos ideais que incluem a mensagem do contratipo, ditando a norma social, a contranorma, e incluem ainda o castigo a quem não as segue (1988, p.91).

Para esses autores todas as fotos pertencem a um desses três tipos, ou podem ser uma combinação deles. A fotografia é parte da cultura, da sociedade e mantém um papel determinado dentro dessa cultura. A sociologia ensina duas coisas: a olhar fotos e a construí-las. Ao se dedicar tempo a observar e analisar uma foto, seu significado muda. É esse *olhar sociológico* que possibilita a compreensão reflexiva em níveis cada vez mais profundos de realidade, tal qual também o expressa Bourdieu (1965).

GURAN (1986, 1990) nos ensina ainda que cada tipo de fotografia deve ser analisado tendo em conta a sua especificidade e o contexto de sua produção. Uma distinção fundamental a ser considerada na análise do material

fotográfico é a natureza *emique* ou *etique* da imagem. No primeiro caso, quando ela foi produzida ou assumida pela comunidade estudada, encontra-se forçosamente impregnada pela representação que a comunidade ou seus membros fazem de si próprios e por consequência expressa de alguma maneira a identidade social do grupo em questão. Já a fotografia feita pelo pesquisador, de natureza *etique*, é sempre uma hipótese a se confirmar a partir do conjunto de dados recolhidos ou por meio de outros procedimentos de pesquisa.

As fotografias, portanto, podem ser utilizadas como um instrumento de pesquisa ou se confundirem com o próprio objeto de pesquisa. As imagens de natureza *emique*

estão necessariamente nesta última categoria, o que não impede que sejam também utilizadas como instrumento de pesquisa, isto é, como um meio que o pesquisador emprega para induzir o pesquisado a buscar ele mesmo a informação que fará avançar a reflexão científica. Aliás, nada impede que uma mesma imagem, seja ela *emique* ou *etique*, cumpra diversos papéis durante a pesquisa e na demonstração das conclusões. A própria pesquisa ora em curso tem nos proporcionado a oportunidade de realizar este duplo movimento ao conhecer as fotos produzidas pelos fotógrafos e ao mesmo tempo as registrar no processo de pesquisa e nas entrevistas com estes personagens.

Referências Bibliográficas

- BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BEZERRA DE MENESES, Ulpiano. "Imagem Conceitual e Representação". In Dedalo, *Revista de Arte e Arqueologia*. Ano III, nº 5, São Paulo: Museu de Arte e Arqueologia. USP, 1967. pp. 26-39.
- _____. "Morfologia das Cidades Brasileiras: Introdução ao Estudo Histórico da Iconografia Urbana". In *Revista USP*. São Paulo, pp. 144-155, jun./ago. 1996.
- BOURDIEU, Pierre, et all. *Um art moyen: Essai sur les usagens sociaux de la photographie*. Paris: Lês Éditions de Minuit, 1965.
- BOURGUET, Marie-Nöelle. *Voyage, statistique, histoire naturelle: l'inventaire du monde au siècle des Lumières*. Université de Campinas/Université Paris : Mimeo, VII/Denis-Diderot, septembre, 1993.
- BUCHER, Bernadette. *Icon and Conquest*. Chicago and London: University of Chicaco Press, 1981.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: ITC, 1990.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão, Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GURAN, M., 1986. "Fotografia e pesquisa antropológica". In *Caderno de Textos - Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Museu do Índio.
- _____, 1999 [1992]. *Linguagem fotográfica e informação*, Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora.
- LÖWY, Michel. *Romantismo e Messianismo*. São Paulo : Editora Perspectiva, EDUSP, 1990.
- _____. *Redenção e Utopia: O Judaísmo Libertário na Europa Central*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- MAUAD, A.M.^o. & CARDOSO, CIRO F.S. "História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema", In