

Os poderes da imagem fotográfica vistos de Juazeiro do Norte

Thiago Zanotti Carminati¹

Resumo: A partir de uma abordagem etnográfica em torno dos usos sociais das imagens fotográficas, este trabalho representa um esforço de investigação a respeito de como as imagens se articulam em um sistema social e à cultura visual tomando o caso da cidade de Juazeiro do Norte em sua rica e permanente fonte de produção simbólica que perpassa os domínios do religioso, do político e das relações cotidianas. Por fim, aqui apresentamos um esquema analítico que questiona o modo através do qual a fotografia é pensada enquanto ‘espelho do mundo’ (ícone) e como ‘contigüidade referencial do mundo’ (índice), a fim de superar a fotografia como mero recurso ilustrativo e documental.

Palavras-Chave: Etnografia – Imagética – Fotografia – Representações Visuais – Antropologia Visual

1- Introdução

O presente texto tem inspiração, via o trabalho de Christopher Pinney (1997), no clássico ensaio de Roland Barthes sobre a fotografia “A Câmara Clara” (1984 [1980]), sobretudo em seu caráter exegético e imaginativo. Enquanto em Barthes a preocupação estava em mostrar a relação de contigüidade entre operador e espectador por meio do *éidolon*, o “pequeno simulacro”, o referente da imagem fotográfica, para aí buscar uma matriz analítica capaz de incorporar as três intenções que a fotografia implica – fazer, suportar, olhar –, Pinney alarga essas intenções, estendendo-as para as preocupações etnográficas. Em Pinney, além de ser um modo particular de ver o mundo, a fotografia é o lugar onde se verifica uma concreta circulação de ‘imagens’ e significados vinculados através de seus usos e trajetórias percorridas por e sobre suas formas. Suas perguntas são aqui tomadas como foco de minhas próprias preocupações: se a fotografia pode ser algo além daquilo que imediatamente apresenta, quais forças incidem sobre sua

¹ Doutorando em Antropologia pelo PPGSA/IFCS/UFRJ, Bacharel em Ciências Sociais/UFES, Especialista em Planejamento Urbano/IPPUR/UFRJ e Mestre em Sociologia com concentração em Antropologia/PPGSA/IFCS/UFRJ.

construção? Quais seriam os efeitos destas forças ‘construtivas’? Como poderiam cambiar e ‘suportar’ a mudança através do tempo, através da política, através da cultura, através das classes? Como a fotografia poderia se ‘emaranhar’ em diferentes sistemas?

Uma pequena descrição da paisagem social de Juazeiro do Norte² pode exemplificar a relevância das perguntas acima quando dirigidas a um lugar onde as imagens fotográficas abundam em forma e estilo. Juazeiro do Norte se localiza na Região do Cariri, no sul do estado do Ceará. Possui uma história política e cultural muito peculiar: foi espaço de rebeliões populares; de episódios políticos de expressão nacional; e, certamente, é mais conhecida por ter se transformados em um dos maiores centros de peregrinação e romarias do Brasil. Juazeiro evoca, quase que imediatamente, a figura de seu fundador: Padre Cícero Romão. Oscilando entre ‘imagens construídas’, no passado, como “Oasis nordestino”, devido a certas condições geofísicas favoráveis, e ‘cidade sertaneja’, por incorporar em sua história os elementos fundadores da idéia de sertão (o beato, o jagunço, o coronel, o cangaceiro, o romeiro), Juazeiro se apresenta hoje como um centro em desenvolvimento alavancado, sobretudo, pelo comércio e indústria (entre elas, a do turismo religioso). Além disso, é claro, as romarias foram (e são) um importante elemento na dinâmica econômica do município e, por conseguinte, da região.

Se os comércios da região não raro possuem uma imagem de Padre Cícero em suas portas, não é por menos. As imagens do Padre se multiplicam, sendo elas mesmas objeto de comércio, de desejo e de adoração: uma mediação importante, capaz de articular dimensões distintas na vida das pessoas. No entanto, para um estudo sobre ‘cultura visual’, sobre o lugar das imagens na formação de um espaço social e simbólico, gostaria de chamar atenção, neste primeiro momento, para: os santuários de promessas, as casas de ex-votos; para o museu Memorial do Padre Cícero, repleto de fotografias que se pretendem enquanto narrativa da vida de Padre Cícero em sua relação com outras personagens importantes para história cultural de Juazeiro; para os ‘fotógrafos de praça’, que durante todo ano, e mais ainda no período das

² O autor deste trabalho realiza pesquisas de campo na Região do Cariri cearense desde meados de 2007.

romarias, montam suas barracas com imagens de santos, luzes e adornos, criando imagens compósitas de romeiros e turistas que desejam ser fotografados; para os estúdios de fotopintura que, ao que parece, ainda são populares na região; e, finalmente, para os fotógrafos do Horto, aqueles que trabalham aos pés da estátua de Padre Cícero na Serra do Horto, onde também se encontra o Museu Vivo do Padre Cícero, um dos tantos santuários de deposição de ex-votos fotográficos. Que essas imagens têm em comum umas com as outras? Que tipo de relação existe nestas (e entre estas) formas e estilos fotográficos diferentes? Uma idéia basilar é a de que Juazeiro cria-se, estende-se e atualiza-se através dessas imagens. Mas exatamente o quê está em jogo quando direcionamos nossa atenção para as mediações que se realizam através das imagens fotográficas?

Em outro texto, também a respeito da fotografia popular na Índia, Pinney (2000) argumenta contra a “precária capacidade narrativa da imagem fotográfica” nos falando sobre a possibilidade do encontro com imagens fotográficas elaboradas dentro de um jogo de operações com o tempo e o espaço, aproximando paisagens, objetos e pessoas dispersos criando, assim, uma ‘outra’ relação de sentido. Portanto, as ‘imagens nativas’ seriam capazes de apresentar modelos e inspirações possibilitando ao pesquisador trabalhar com as próprias imagens que os próprios ‘nativos’ fazem de seu mundo, conforme o autor:

In India, for example, one encounters radically different forms of photographic images which play elaborate games with both time and space, and the study of whose principles might provide models and inspirations which anthropologists could work within the images which they make of India” (PINNEY, 2000:38).

Tratar-se-ia, portanto, de um tipo de engajamento em um “sistema de fabricação de imagens” (*systems of image-making*) particular cuja investigação seria capaz de revelar os sistemas de valores, símbolos e usos de linguagens, bem como seus modos particulares de produção, circulação, recepção e retorno, representado e apresentado na fotografia.

A tentativa, aqui, é reunir elementos suficientes para apresentar um ‘sistema de fabricação de imagens’ onde atuariam diferentes agentes cujas criações são investidas de intenções que as ultrapassam na medida mesmo em que deixam de ser apenas suas ‘obras’ para tornarem-se imagens que *fazem* Juazeiro do Norte. Neste sentido, Bruno Latour (2002), em sua reflexão sobre o culto moderno aos deuses fe(i)tiches³, pode nos oferecer uma importante contribuição ao falar da existência entre nós de “objetos-entidades”, isto é, aqueles capazes de reunir em si as próprias condições de satisfação e maneiras de ser, confundindo-se, no mesmo espaço-tempo, entre ícone e fetiche, evocando a lembrança do modelo e sendo-o na mesma medida. Assim, minha intenção é tomar imagens por fe(i)tiches (para evocar essa simultaneidade), esperando delas duas características apontadas por Latour: a de ser um objeto que possui a propriedade de ‘fazer-falar’ e a de agir de acordo com suas próprias condições de satisfação, independente da vontade de as criou.

Ressalto que esta aproximação entre fotografia e fetiche, bem como a argumentação a respeito da inviável distinção moderna entre ‘fato’ e ‘fetiche’ em relação aos usos da imagem fotográfica já foi feita de maneira bastante clara no artigo de Scott Head (2009). Tributário desta discussão, o presente trabalho tenta, entretanto, colocar ênfase nesta discussão quando lançada sobre a produção dos fotógrafos de Juazeiro, ‘nativos’ ou não, pois, ao que parece, estamos diante de contextos onde a distinção entre fato e fetiche nunca fizeram o menor sentido, nem mesmo em teoria, como pretenderam ‘os modernos’. Pode-se assim dizer que a ‘cultura visual’ da qual Juazeiro é parte foi, desde sempre, ‘anti-moderna’, apesar de seus contornos modernistas⁴.

³ Latour cria esse neologismo, fe(i)tiche, através da fusão de outro neologismo, o *fatiche*, com o conceito de fetiche, pois era necessário criar uma palavra para se alcançar o sentido de ser, simultaneamente, um fato e uma fabricação. Por fetiche há referência ao “fetichismo da mercadoria” em Marx, que designa uma determinada relação social dos homens entre si que assumi a forma fantasmagórica de uma relação entre as coisas, aderindo ao produto do trabalho tão logo se apresente enquanto mercadoria. Com o acréscimo feito por Latour, contudo, espera-se evidenciar o mecanismo que inverte a inversão, que transforma o criador em criatura, pois “no momento que se quer que o fetiche não seja nada, eis que o mesmo começa a agir e a deslocar tudo” (LATOUR, 2002:26).

⁴ Cabe, aqui, uma citação que incidi sobre o modo como lidamos com as imagens dos outros e como lidamos com as nossas próprias: “assim como os portugueses, chegando a uma costa na África ‘coberto de amuletos da Virgem e dos santos’ (LATOUR, 2002:15), efetivamente inventaram os feitiços dos ‘nativos’ que encontraram – ‘nós’ antropólogos/as também fazemos

Desde já, contudo, procuro outras leituras possíveis de um Nordeste para o qual Juazeiro sempre foi referência. Em segundo lugar, novamente inspirado em Christopher Pinney (2000), o trabalho consiste em estabelecer um “espaço léxico” que possibilite não exatamente uma leitura dos referentes visuais imediatamente apresentados na fotografia, mas um espaço de *perscrutação* de seus poderes e de percepção de sua agência, compartilhada e distribuída nas relações que se avizinham e se cruzam na imagem. Em suma, a questão de pesquisa que o presente trabalho sugere é: tomando Juazeiro do Norte como foco central de interesse etnográfico, em sua relação com as imagens do Nordeste e do Sertão, o quê podem fotógrafos e fotografias ‘dizer’ de Juazeiro?

2- Pequena paisagem etnográfica

A cidade de Juazeiro do Norte é o lugar onde encontrei imagens e pessoas que me levaram crer na fotografia como algo ‘diferente’ do modo moderno de compreendê-la. Por exemplo, em determinados contextos narrativos da cidade, tomar a pessoa por sua imagem fotográfica, e vice-versa, é razoavelmente aceitável e mesmo esperado, quando esta presença não se pode garantir a não ser através de uma imagem fotográfica, por exemplo, nas romarias, onde pessoas carregam fotos de outras para marcar a presença dos que “não puderam ir”. Por outro lado, a importância da fotografia enquanto suporte para a história de Juazeiro parece ser crucial. Basta um breve percurso no interior do Museu Memorial do Padre Cícero e veremos que a história social e política de Juazeiro é contada através de uma narrativa fotográfica cujo protagonista, o Padre Cícero, é mesmo sua principal personagem. Enquanto na Serra do Horto, fotógrafos produzem com câmeras digitais ‘caseiras’ poses de romeiros diante da estátua do Padre, mimetizando, assim, um gesto de benção repleto de significados, parecendo, entretanto, não se importarem com a autoria de suas próprias imagens, o que poderia ser tratado como um caso de

uso de poderosos amuletos (a Imagem, o Texto, a Visão e a Verdade) ao inventar ‘nossos’ nativos, revelando os fatos de seus fetiches e ocultando os fetiches dos nossos fatos (HEAD, 2009:58).

enunciação coletiva. Atônitos com minha pergunta – “quem fez essa foto?” – os fotógrafos respondiam: “os retratos são todos iguais, mas este deve ser, deve ser de...” e mudavam de assunto. O importante é a benção dada pela estátua de Padre Cícero por meio da fotografia, não a autoria da imagem.

Nos estúdios de fotopintura, outra interessante forma de visualidade aparece. O fotopintor agrega signos às fotografias originais construindo, para elas, uma ambiência imagética nova. Presentificam, muitas vezes, a idéia de “contrato diático”, expressa em Foster (1967), ao aproximar humanos e santos, significando, portanto, a pessoalização da relação do indivíduo com seu santo de devoção, em especial, com a Virgem Maria, com Frei Damião e, evidentemente, com Padre Cícero. Esse caráter pessoalizador propiciado pela fotografia pode ser observado nas casas de ex-votos, que são, na verdade, santuários excessivamente compostos por imagens de pessoas.

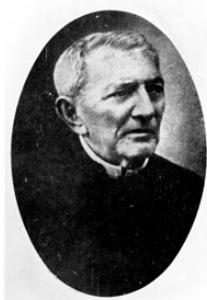


Fig. 01



Fig.02



Fig.03

Neste sentido, interessa a eficácia da imagem fotográfica na produção, confirmação e extensão de Juazeiro, por isso detenho-me, aqui, mais na ‘vida das imagens’ do que na vida dos fotógrafos populares de lá. A atenção também está dirigida aos usos e sentidos vinculados através das fotografias por pessoas comuns, aquelas que formam altares fotográficos em seus lares, que depositam retratos nas casas de ex-votos e que desejam ser fotografadas na Serra do Horto, onde fica a estátua de Padre Cícero, ou nas tendas fotográficas, armadas na praça da igreja matriz de Nossa Senhora das Dores.

3- Os poderes da imagem fotográfica

Poderíamos dizer, de modo irônico, que o principal poder da imagem fotográfica é de ser 'mais real' que a realidade. Sobretudo na contemporaneidade, onde a 'imageticidade' se tornou, em detrimento à 'oralidade', um modo privilegiado de narrar o mundo num ambiente superpovoado de imagens (GONÇALVES, 2010). Afinal, também ironiza Hakin Bey, "tudo na natureza, inclusive a consciência, é perfeitamente real: não há absolutamente nada com que se preocupar" (2003:05). Gostaria de imprimir tal tônica na procura pelos poderes da imagem fotográfica, isto é, na procura dos efeitos reais sobre as coisas imaginadas, tais como seus efeitos sobre a própria realidade, pois "se as imagens são capazes de intervir no mundo, é porque o mundo já é *habitado* por imagens" (HEAD, 2009:42).

Os modos de ser, ver e estar no mundo são dimensões indissociáveis das imagens que temos/fazemos desse mundo, mas não como representação presente do objeto ausente. Se 'ver' leva a 'crer', quando 'vemos o mundo' nada mais fazemos do que nele se situar (BERGER, 1999). A fotografia, portanto, serve para nos situar no mundo, para nos "equilibrar sobre a onda da presença explícita, o agora-sempre atemporal" (BEY, 2003:07).

Contudo, os poderes da imagem fotográfica não advêm de seu 'realismo', ou de seu 'hiperrealismo', mas da realidade que afirma enquanto potência. Como argumentou Head:

(...) apontando para dimensões da vida que tanto exprimem quanto excedem o nosso olhar, que este *outro* realismo das imagens fotográficas pode afirmar realidades da vida como *potência*, em contra-distinção ao reconhecimento da realidade 'como ela é' como o único antídoto à ilusão e engano (2009:40).

Para tratar do material etnográfico coletado, proponho uma divisão em três dimensões interdependentes a fim de pensar as imagens de Juazeiro através da fotografia: primeiro, a fotografia como *documento*; segundo, como *simulacro*; e, terceiro, enquanto *extensão da pessoa*.

3.1- Fotografia como documento e além

Como documento, quero dizer que a fotografia é uma “fonte visual de pesquisa” (BORGES, 2005), o que não a encerra enquanto uma obra “realista”, pois é justamente nesta dimensão onde se podem ver com maior clareza os usos sociais da autenticidade (das narrativas de cunho memorialista, dos objetos rituais, enfim, do conjunto para o qual as imagens fotográficas são objeto singular e objeto de propriedades universalizáveis). O museu Memorial Padre Cícero, por exemplo, é um bom lugar de observação a esse respeito, já que entre os objetos expostos (utensílios pessoais do Padre, batinas, os paninhos manchados com o sangue do milagre de conversão das hóstias...) encontra-se em exibição uma extensa narrativa fotográfica pretendendo ser a história “oficial” do ‘Joaseiro’: a narrativa fotográfica religa Padre Cícero a acontecimentos e personagens que o constituíram enquanto tal. Entre outros, estão presentes as Beatas protagonistas dos milagres e Dr. Floro Bartolomeu, a sombra política de Padre Cícero.



Fig.04



Fig.05



Fig.06

Todavia, a função *documento* de pesquisa desempenhada pela fotografia parece paradoxalmente se encerrar exatamente no instante em que a pesquisa se inicia. Neste caso, falo das imagens de arquivo ou daquelas transformadas em artefatos museológicos. Ao ‘compulsarmos’, para usar uma expressão de Barthes, em um arquivo (convertidos, hoje, em bancos de imagens) criamos uma relação de sentido que condena o “isso foi” da fotografia, convertendo-as no ‘isso é’ do trabalho do pesquisador. A conversão de ‘uma imagem qualquer’ em um fetiche do pesquisado necessariamente

objetifica uma fotografia para, a partir daí, torná-la objeto de exegeses e interpelações na “tentativa” de alcançar o implícito ou o inexistente, ou seja, os mundos que se criam na tensão entre o objeto da percepção e o corpo perceptor, portanto, subjetivando a imagem. A fotografia, como “presença explícita”, desloca os problemas “clássicos” para ela formulados em outra direção. Por exemplo, a questão de ser “suporte da memória”, ou “documento histórico”, tem menos a ver com a fotografia ‘em si’ do que com as políticas do afeto e com os problemas da construção do discurso.

Mais que o texto, a fotografia evidencia a precariedade do “idioma da construção e da fabricação” (LATOUR, 2001), pois o *construccionismo*, para o qual fotografia geralmente é peça chave, centra a ação (criativa-ideacional) apenas na esfera humana, isto é, sem reconhecer a agentividade do objeto visual, implicando a cadeia de associações possíveis em um jogo de soma zero, já que não prescinde de uma lista fixa de ingrediente para realizar uma combinação qualquer. A idéia da fotografia como documento só nos é válida se não se consistir em uma “grade” que limita as possibilidades de associação, mas, antes, como um agenciamento possibilitando, assim, “o crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE, 2009:17). Ademais, como salientou Latour, as noções de construção e fabricação foram transformadas “em armas numa batalha polarizada contra a verdade e a realidade. Com freqüência, a implicação é que, se algo foi fabricado, é falso; se foi construído, deve ser desconstrutível” (LATOUR, 2001:134-5).

Na obra de Ingold (2000), entre outros, encontramos conceitos que parecem ressoar muito bem se dirigidos para a pesquisa com fotografia – os conceitos de *skill* e *affordance* – permitindo-nos superar uma metáfora bastante recorrente nos estudos que tomam a fotografia como objeto, a necrofilia, ou seja, o ato de obter prazer com os mortos, que neste caso se manifesta no enunciado barthesiano: “isso foi”. A idéia de *affordance* aponta para o duplo vetor existente na relação dos pesquisadores com seus objetos de estudo, reconhecendo neles o poder de estenderem suas ‘intenções’ sobre àqueles que os elaboram (mas somente até onde os objetos-eles-mesmos se permitem

elaborar), quer dizer, reconhecendo-lhes poderes comuns aos viventes. Vejamos o comentário de Otavio Velho às obras de Bateson (1972) e Ingold (2000), a propósito:

Críticas atuais ao 'construcionismo', que em suas várias vertentes parecia, há muito poucos anos atrás, ter dado um golpe mortal no 'essencialismo' e com isso se estabelecido de vez num plano metateórico. [...] Na verdade, o construcionismo poderia ser reconhecido como uma das metamorfoses do nihilismo, o qual não veria sentido no mundo. Contra isso hoje se apresentam noções como a de *affordance* (traduzível, talvez, como "propiciação") e que seria oferecida pelos objetos, lugares e eventos que nos cercam (VELHO, 2001:136).

Há, neste arranjo conceitual, uma crítica à noção de cultura como transmissão de informação (enculturação cognitiva). A variação cultural seria melhor pensada como variação de habilidade (*skill*), um sistema de práticas incorporadas, compartilhadas, relativas a um contexto prático de aprendizado e execução. Haveria, portanto, uma preocupação com a variedade da experiência sensorial, gerada no curso da participação corporal e prática das pessoas com o mundo circundante. Assim, a habilidade não seria uma mera reprodução de uma determinação genética ou uma conservação da ação mediante a interiorização de representações, mas um processo de sintonia permanente, uma 'educação da atenção', indissociável dos contextos práticos das atividades que produzem. As bases da habilidade residiriam, nesta perspectiva, na condição irreduzível da inserção de um praticante em um encontro. A prática habilidosa não é a aplicação de uma força mecânica à superfície de objetos exteriores, antes, requer qualidades como 'cuidado', 'juízo' e 'destreza', o que nos diz que o modo como os praticantes geram formas inclui a participação atenta e perceptiva de ambos, num entretido da fibra e do tecelão que se fiam mutuamente. Assim, 'objeto' e 'sujeito' participariam do mundo de modo sensorial e ajustável no nível de suas práticas (INGOLD, 2000).

Os conceitos propostos seriam capazes de trazer para fotografia dimensões forçosamente ausentes, cujo texto etnográfico necessita recriar. A

idéia de propiciação pensada na fotografia diz respeito tanto ao modo de fazer na arte fotográfica (que trabalha por eliminação de elementos visuais, e não por



acréscimo, como na pintura), neste caso um propiciação em relação com o ambiente, quanto nas potências fabuladora que um foto pode propiciar, dando, assim, *frames* aos agenciamentos da imagem. Enquanto a noção de *skill* permite direcionar a atenção para as formas, *design* e maneiras de ser das propiciações. Afinal, somos parte e ajudamos a confeccionar o mundo que habitamos, não simplesmente exercendo um ato de ‘desenho’ sobre esse mundo, mas extraindo desenhos já desenhados (a tarefa do enquadramento

fotográfico). Vejamos um exemplo de agenciamento propiciado por uma foto

Francisco Antônio Linard Costa coleciona fotos de desde o fim do século XIX até o final da década de 1960. O estopim que o motivou “guardar alguma coisa” fora a inscrição lida num museu: “O homem na pressa de alcançar o futuro esquece o passado e atropela o presente”. A atividade de colecionador começou em 1981, pelo “gosto de olhar para o que era, pra poder entender o que é e poder projetar alguma coisa no que será”. As falas e narrativas que se seguem são quase todas de sua autoria:

“Foi de Pedro Maia quem fotografou Lampião em 1926. Quando Lampião esteve em Juazeiro, para você ver como ele era bom fotógrafo, Pedro Maia já morava aqui nesse beco do cemitério, e isso foi o próprio Pedro Maia que me contou, ele morreu acho já tem uns quinze anos. Vou lhe contar como foi: foi faca no gogó”. Linard interpretando Pedro Maia e os cangaceiros: “um dia de sábado, questão de 10 horas da manhã, riscou na porta da minha casa três cabras todo arriado” [comentário de Linard: “arriado é todo cheio de cartucheira, punhal...”]. “Ele disse que quando viu aqueles três homens, saiu na janela, que olhou. ‘Onde é a casa de Pedro Maia aqui?’ Tá falando com ele. ‘Seu Pedro Maia, eu sou Sabino...’ Ele disse que quando olhou pra cara do

camarada, ele disse que gelou. ‘Eu sou Sabino e compadre Virgulino tá em Juazeiro, e como o senhor sabe, compadre gosta muito de tirar fotografia, principalmente nessas terras e nós sabemos que o senhor é o melhor fotógrafo que tem aqui, e o senhor vai ter que ir com a gente’. Botaram num jumento era aquela tipo Lambe-Lambe e levaram. Aí no sobrado Boa Vista, que tá preservado lá em Juazeiro, foi onde Lampião ficou. Os cabras não. Ficaram espelhados em várias casas em Juazeiro, na entrada da cidade. Ele disse que quando chegou lá, Lampião tava jogando moeda pra meninada e os meninos todos batendo palma, tudo olhando... era uma festa. E ele disse que viu, de baixo, que ele olhou e viu, ele disse que era tenebroso, olho todo estalado, azul. O olho furado. [comentário de Linard: ‘Lampião rastejando levou um espinho no olho’]. ‘Arma essa bicha aí’, disse Lampião. Ele armou. ‘Olha aí se não tem arma aí dentro’, ordenou Lampião aos cabras. Pedro Maia com um medo. Lampião disse a Pedro Maia: ‘olha, é feio, não é? Mas eu sei que o senhor sabe dar um jeito pra sair melhor’. Essa foto de Lampião de chapéu de feltro, de óculos... Pedro Maia era um bom fotógrafo, virou o rosto dele pra sombrear o olho defeituoso. E sombreou de forma tal que Lampião, quando olhou... gostou de mais: ‘de fato eu saí até bonito’, disse Lampião, interpretado por Linard, ‘gostei, você é bom mesmo no ramo’. “Ele disse se tivesse feito um 3x4 ficaria horroroso, aquele olho defeituoso, e ele era o que sabia mais, que se dedicou mais a fotografia...”

Nesse mesmo sentido, se a literatura de cordel, como salientou Gonçalves (2007), é um estilo privilegiado de reflexão sobre uma imagem de Nordeste veiculada pelos próprios nordestinos – valendo-se do recurso à oralidade que esta forma de poesia permite – as fotografias encarnam igualmente “um estilo ‘nordestino’ de reflexão sobre o mundo ou mesmo de criação de um mundo que quer ser ‘essencialmente’ nordestino” (2007:22).

3.2- Fotografia enquanto simulacro

Do documento, atestando que algo aconteceu (e continua acontecendo permanentemente na imagem fotográfica), por isso mesmo pode ser

fotografável, passa-se à apreensão da fotografia como simulacro. Enquanto a tarefa de representar caberia melhor ao documento, como simulacro a fotografia seria capaz de criar o mundo dela mesma. Assim, seguindo Deleuze (1974), o simulacro não seria parte de um método para distinguir entre modelo e cópia, cópias de cópias, boas cópias das más cópias, mas um modelo outro, o da dessemelhança interiorizada, a diferença não-redutível ao modelo do mesmo, a imagem potencialmente falsa. Um exemplo de simulacro vem dos ateliês de fofopintura do Cariri, entre eles o do Mestre Júlio:



Fig.07



Fig.08



Fig.09

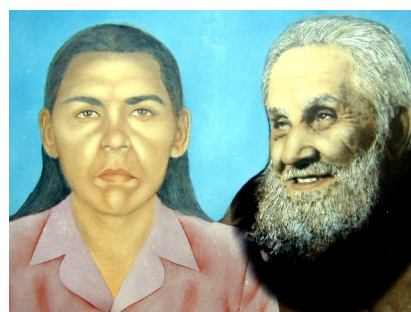


Fig.10

O estúdio fotográfico reconstrói a família dispersa nos retratos 3X4, aproxima pessoas de santos, cria imagens compósitas na definição de um tempo-espaço existente apenas na fotografia. A magia da fotografia é a de incidir na produção da pessoa que se faz em relação ao modelo ideal, seja

como ideal expresso nas imagens ‘socialmente autorizadas’, no caso da família, seja na pessoalização das relações com as divindades, no caso das fotopinturas com imagens de santos e sacerdotes tornados santos. Chamo atenção para alguns signos agregados às imagens: a sofisticação das roupas, o acréscimo de jóias, por exemplo. Além do mais, essas imagens compósitas presentificam e testemunham o reconhecimento de como ‘moderna’ e eficaz é a ação criacional que envolve divindades, santos e espíritos, seres sobrenaturais como atores agenciados através das imagens fotográficas junto aos humanos, ao contrário de tomá-las como expressão da alienação de um ‘povo’ que precisa ‘se ver’ junto ao seu santo de devoção pendurado na parede de sua casa.

A fotopintura é capaz, inclusive, de ressuscitar os mortos, como mostrado no livro “Últimas Lembranças”, de Titus Riedl (2005), e no filme “Câmera Viajante”, de Joel Pimentel (2007), onde mestre Júlio trabalha no único retrato que a família possuía de um ente querido: a pessoa morta em um caixão. Mestre Júlio, executa inadvertidamente um gesto iconoclasta com seu pincel, pintando olhos bem abertos em um homem de olhos cerrados, destruindo uma imagem para que outra possa seguir seu fluxo.

Se os documentos habitam os domínios da representação, mas “as representações não podem apresentar as relações” (DELEUZE *apud* ALLIEZ, 1996:17), se as fotografias tomadas como simulacros nos falam da emergência de outro modelo, do modelo do *outro*, ainda parece estar demasiadamente oculta a rede de relações da qual a fotografia é a própria imagem resultante. De cópia-ícone (o documento) à imagem-fantasma (o simulacro), passa-se à apreensão da fotografia como pessoa.

3.3- Fotografia como extensão da pessoa

Parece contundente, então, pensar a fotografia “como extensões da pessoa e com um papel crucial na interação social” (LAGROU, 2007:38).

Assim, pode ser interessante pensar a partir das idéias dos melanesistas, notadamente Wagner, Gell e Strathern, de que a pessoa se distribui, se estende e se divide no mundo através de seus objetos e imagens.

Além de deterem um papel crucial na imaginação não apenas dos cientistas sociais, as imagens se sobressaem como dispositivos capazes de engendrar entre o 'eu' e o 'outro' um movimento circular reflexivo incidindo de maneira irrevogável na caracterização si. Além disso, as fotografias também assumem a forma de "objetos biográficos" quando utilizadas como recurso narrativo caro à história de vida da pessoa.

Em seu interessante estudo a propósito dos "objetos biográficos" entre os Kodi na Indonésia, Janet Hoskins (2005) pode explorar produtivamente a dimensão biográfica dos objetos (desde um simples utensílio doméstico até objetos rituais), pois neles percebeu um potente meio através do qual as pessoas contam suas vidas. Como no caso de um fuso quebrado entregue ao amante para lhe 'falar' da impossibilidade do amor, a fotografia supera a interdição do verbo para falar de outra maneira. Agenciado novas conexões, o retrato opera como um dispositivo que cria relações impingindo, assim, o mundo pessoal no mundo social e na ordem sobrenatural. Ou, conforme argumentaram Gonçalves e Head (2009:25), o retrato 'nordestino' seria um espaço "de pregnância do individual, do idiossincrático, por assim dizer uma 'iconicidade pessoalizante'".

Gravei uma entrevista com Edilaine Barbosa, funcionária do Museu do Padre Cícero, que muito diz a esse respeito, disse-me ela: "Eu comecei aqui em 17 de julho de 1999. O museu foi inaugurado dia 21 de julho do mesmo ano. Na placa está dia 20, mas foi inaugurado dia 21 porque o governador vinha para inauguração. Nasci por aqui e cresci ouvindo histórias de romeiros [...]. Em nosso trabalho de organizar aqui, para lidar com as fotos é preciso saber o que ela é para o romeiro, é o relacionamento com o romeiro, com a foto, o que elas representavam para os romeiros. Então, como você me perguntou por que uns escolhem fotos e outros escolhem as peças de madeira. Para algumas pessoas, a pessoa não pode vir, ou está doente, ou não pode fazer a viagem naquele dia, então a foto representa a pessoa. Tem a pessoa

que não pode, a pessoa que faleceu. Fez a promessa, faz muito tempo, as vezes quando era criança, e passou a idade, adoeceu de alguma forma e faleceu. Para ele é como se ficasse devendo aquela promessa. A pessoa não pode mais vir... No imaginário, na religiosidade da gente o espírito transfere, pra mim não, porque ele pode estar em qualquer canto, no pensamento deles eles acreditam que o espírito pode vir, mas para quem está na terra ele ficou devendo a promessa, então eles trazem as fotos. Como eu vi uma mãe que chegou aqui chorando, chorando com a foto. Colocou a foto e continuou chorando. Ela disse que o filho dela tinha falecido e que não podia vir e ela trouxe a foto. E ela ficou com a foto e disse que sabia que seu filho estava ali com ela: 'Eu trouxe a foto porque ele não pode vir, eu sei que ele está aqui comigo, mas, como você não está vendo, como eu não estou vendo, eu sei que Padre Cícero está vendo, mas esse é o meu filho, então eu trouxe a foto, vou deixar ele aqui (onde fica a Beata Maria de Araújo e o Padre Cícero) e vocês, por favor, cuidem dele': sim senhora nós vamos cuidar!"



Fig.11



Fig.12

“Outra história um pouco estranha, meio triste”, continuava Edilaine, “foi de um rapaz que a sogra dele faleceu e ele veio trazer a foto dela. Eu perguntei o que havia acontecido e ele disse que ela estava doente e estava sofrendo muito, daí fez uma promessa para ela morrer logo, para sair do sofrimento, aí ela faleceu e ele trouxe a foto. Ele alcançou a graça, não alcançou? (rimos).

Recebemos fotos de promessas que é de antes do nascimento. Fazem a promessa para nascer bem, às vezes a pessoa não pode engravidar... Promessa para crianças que os médicos disseram que não iriam sobreviver, que não iriam se gerar bem, fazem as promessa e trazem as fotos. As fotografia falam mais das graças alcançadas, mas tem gente que faz pedido e também tem os depoimentos. As fotos que você viu dos carros todos quebrados, pessoas acidentadas. As vezes têm fotos de cirurgias. Essas são as próprias pessoas que vem trazer, gente de todos os lugares. Tem aquela pessoa que trás a sua foto aqui todo ano. Chega procurando o quadro, “cadê o quadro, vocês tiraram daqui, eu trago todo ano”. “Não, senhor, o quadro está ali, só trocamos de lado”. Daí ele pega o quadro, devolve para o lugar, tira a foto antiga e põem a nova. A velha ele leva para casa”.

Destes trechos surgem questões muito interessantes para serem exploradas: a idéia da transferência do espírito do morto, passando habitar a foto; os usos votivos da fotografia, prestando-se tanto ao agradecimento, quanto ao pedido, numa relação de negociação com os santos, especialmente com Ped. Cícero; o estabelecimento do “contrato diático” entre homens e santos, envolvendo-se em relação prestações e contra prestações, conforme sugeriu Foster (1964); e também um ‘sistema classificatório’, parecendo conferir uma ordem ao amontoado de fotografias depositadas nas casas de ex-votos.

4- Considerações finais

Conforme argumentei, esse três níveis (documento, simulacro e extensão da pessoa) são interdependentes e justapostos. A foto da Beata Maria de Araújo (Fig. 06), dentro desse esquema experimental, é um lugar onde essa justaposição parece acontecer. Acusada de embusteira pelo Clero, apesar da comissão designada pelo mesmo para apurar o caso ter testemunhado a hóstia ministrada ter se convertido 33 vezes em sangue no espaço de 11 dias, a Beata foi severamente punida e silenciada. Sua imagem, contudo, passou a ser reproduzida e cultuada. Uma frase atribuída ao então

reitor do Seminário da Prainha, onde Ped. Cícero se ordenou, o padre Pierre-Auguste Chevalier, revelaria a dificuldade do clero tradicional em aceitar as



manifestações da fé popular: “Jesus Cristo não iria sair da Europa para fazer milagres no sertão do Brasil”.

Transformada em “santinho”, essa imagem é uma das milhares, citando Latour (2008:139), “de pequenas invenções que forçam o espectador, o devoto, a não ver o que está presente diante dele ou dela. Mas não, como os defensores de ícones frequentemente dizem, fazendo a atenção afastar-se da imagem e direcioná-la ao protótipo. Não há protótipo para ser olhado – isso seria um platonismo enlouquecido – há somente o redirecionamento da atenção para *outra* imagem”.

Esta idéia da imagem enquanto uma mediação em permanente mediação com outras imagens parece um encadeamento interessante para pensar esta foto de Padre Cícero enviada de Roma. Repleto dos signos de santidade, o Padre em vias de ser excomungado diante do Santo Ofício, faz sua pessoa se estender através de sua imagem que, logo chegada em Juazeiro, passou a ser reproduzida aos milhares, promovendo novo alento à sua popularidade. Se “as palavras reúnem seus significados das propriedades relacionais do mundo mesmo [...] cada palavra é uma história comprimida e compacta” (INGOLD, 2000:409), penso que as imagens, reunindo também seus significados das propriedades relacionais do mundo são, ao invés de compactação, ‘expansão’ em potencia. Nada parece comprimir-se nelas, a não ser seus referentes que, no entanto, abrem-se como janelas para o *devir*.

Ao olhar para essas imagens, penso que a expressão mais adequada para ‘encará-las’ não sejam as palavras ‘análise’, ‘interpretação’ ou ‘leitura’, mas ‘reação’. *Reagir* é tomar a imagem fotográfica como *incidência* (que envolve acontecimento, conceitos, teorias, memórias, afetos, relações, conexões, tradições, invenções). Re-agir, isto é, agir novamente, é por a prova a capacidade reprodutiva de uma imagem. Uma imagem é (quer) sempre outra, como afirmou Latour (2008). Infligidos por sua incidência, estendemos através

da imagem sua ação: a fotografia faz agir tanto quanto age em nós. A ação surge, nos termos colocados por Gonçalves (2001), como uma atividade intencional realizada por um agente, seu significado não pode se restringir ao da execução de valores culturais⁵. “A ação é uma operação relacionada a um aspecto conceitual do entendimento do mundo, ou seja, a ação ultrapassa o sentido das relações sociais e da atuação no mundo, não se traduz pela vida social ativamente construída pelos atos de seus membros e nem se ocupa com algo ou alguém, definindo posições do ‘eu’ e do ‘outro’” (GONÇALVES, 2001:31).

Por fim, na ‘guerra de imagens’ da qual resulta Juazeiro, onde o Clero fazia às vezes dos destruidores de ídolos e ícones, o quê Ped. Cícero parecia representar, simular e presentificar, era a própria imagem da grandeza do campesinato, devastado pela secas e desprezados pela elite fundiária e pelo próprio Clero. Uma imagem, como acentuou Geertz (1991) a cerca do Negara, que tinha mais a ver com a noção camponesa de grandeza do que com sua expressão efetiva. Assim, as multidões em romarias, penitências, suplícios e todo o conjunto de práticas rituais postas em operações não eram meios para fins políticos, mas os próprios fins, a razão de ser de Juazeiro como o lugar de encompassamentos, do catolicismo romano pelo popular, do religioso pelo político. Enquanto demiurgo, Padre Cícero foi, certamente, um grande fazedor de imagens.

5- **Legenda:**

Fig. 01 - Foto oficial de Padre Cícero. Esta imagem é uma das mais reproduzidas e divulgadas em publicações e acervos sobre Juazeiro do Norte/ Museu da Imagem e do Som (MIS/CE) e acervo particular da família do Padre Cícero.

Fig. 02 - Fotopintura a partir da ‘foto oficial’ em negativo. Repare-se que pose é a mesma, porém invertida.

Fig. 03 - Menino cantador de benditos, Serra do Horto. O pingente no cordão do menino mostra a reprodução do retrato de Padre Cícero. Thiago Carminati, 2007.

⁵ Formulado no contexto ameríndio, mas, no entanto, bastante apropriado para falar sobre uma impossível cisão entre teoria e prática, entre imagem e percepção, o conceito de ação formulado em Gonçalves (2001) permite percebê-la “como um princípio geral que assume os mais diversos desdobramentos em múltiplos contextos: agressão, reação, alteração, criação, efeito, intenção, causa, relação, exercício de força, acontecimento, vontade, resultado, manifestação, destruição ou transformação” (*ibidem*, 2001:31).

Fig. 04 - Padre Cícero na época de sua ordenação no Seminário da Prainha/CE. Museu Histórico do Crato/ Museu da Imagem e do Som (MIS/CE).

Fig. 05 - Padre Cícero e Dr. Floro Bartolomeu à época da “Guerra de Sedição de Juazeiro”. Museu Histórico do Crato, do Museu da Imagem e do Som (MIS/CE)

Fig. 06 - Beata Maria de Araújo protagonista do milagre da conversão da hóstia em sangue. Museu Histórico do Crato, do Museu da Imagem e do Som (MIS/CE)

Fig. 07 - Arranjo de retratos 3x4 (matriz). Acervo particular Titus Riedl

Fig. 08 - Retratos pintados. Acervo particular Titus Riedl

Fig. 09 - Fotopintura. Padre Cícero, Nossa Senhora das Dores e Frei Damião. Acervo particular Titus Riedl

Fig. 10 - Fotopintura. Mulher com Frei Damião. Acervo particular Titus Riedl

Fig. 11 - Altar fotográfico. Museu Vivo do Padre Cícero, Serra do Horto. Thiago Carminati, 2007.

Fig. 12 - Ex-voto fotográfico. Acervo particular Titus Riedl

6- Referências

ALLIEZ, Éric. **Deleuze Filosofia Virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BEY, Hakim. **Caos**: terrorismo poético e outros crimes exemplares. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **Fotografia e História**. São Paulo: Autêntica Editora, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A Lógica do Sentido**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 2009.

FOSTER, George. “The Dyadic Contract: a model for the social structure of a Mexican peasant village”. In: Potter, J.M. et al. **Peasant Society**: a Reader. Boston, Little Brown, 1967. pp. 213-230.

GEERTZ, Clifford. **Negara**: o Estado Teatro no Século X I X. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O mundo inacabado**: etnografia pirahã. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

GONÇALVES, Marco Antonio. Cordel Híbrido, Contemporâneo e Cosmopolita. **Textos Escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v.4, n.1, p.21-38, 2007.

GONÇALVES, Marco Antonio. **De Platão ao Photoshop**: as imagens e suas leituras. 2010 (prelo)

GONÇALVES, Marco Antonio e HEAD, Scott. Confabulações da Alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. In: GONÇALVES, Marco Antonio e HEAD, Scott (orgs). **Devires Imagéticos**: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

HEAD, Scott. Olhares e Feitiços em Jogo: uma luta dançada entre imagem e texto. In: GONÇALVES, Marco Antonio e HEAD, Scott (orgs). **Devires Imagéticos**: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

HOSKINS, Janet. **Biographical Objects**: How Things Tell the Stories of People's Lives, 2005.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment**: essays on livelihood, dwelling and skill. London and New York, Routledge: 2000.

LAGROU, Els. **A fluidez da Forma**: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007.

LATOUR, Bruno. **A Esperança de Pandora**. São Paulo: Edusc, 2001.

LATOUR, Bruno. **O Culto Moderno dos Deuses Fe(i)tiches** . São Paulo: Edusc, 2002.

LATOUR, Bruno. O que é o Iconoclach? Ou, há um mundo além da guerra das imagens. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan./jun. 2008

PINNEY, Christopher. **Camera Indica**: the social life of Indian photographs. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

PINNEY, Christopher. The Lexical Space of Eye-Spy. In: Crawford, P.I. and Turton (edited). **Film as Ethnography**. Manchester University Press, 2000.

RIEDL, Titus. **Últimas Lembranças**: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro. São Paulo: Ed. Annablume, 2002.

VELHO, Otávio. De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico. **Mana** [online]. 2001, vol.7, n.2, pp. 133-140.

Filmes

Câmera Viajante, Joel Pimentel (2007)