



# IMAGENS DA CULTURA CULTURA DAS IMAGENS

revista digital

v. 01 n. 01 | 2012 | ISSN 2182-4622

## Artigos

### **Culturas sonoras híbridas**

José da Silva Ribeiro

### **Deambulações em torno do projeto da antropologia visual contemporânea: entre as imagens da cultura E a cultura das imagens**

Ricardo Marnoto de Oliveira Campos

### **A «Viagem» de sucesso de Tsou Poe Tsing**

Maria Fátima Nunes

### **Jean Rouch un antropólogo de las fronteras**

Roger Canals

### **Imagem, Espaço, Tempo: percepção e expressão**

Ariane Daniela Cole

### **eMOTION – Pour une mobilité multi-sensorielle**

Ghislaine Chabert, Marc Veyrat"

Editorial	
<i>José da Silva Ribeiro</i>	2-7
Culturas sonoras híbridas	
<i>José da Silva Ribeiro</i>	8-27
Deambulações em torno do projeto da antropologia visual contemporânea: entre as <i>imagens da cultura</i> e a <i>cultura das imagens</i>	
<i>Ricardo Marnoto de Oliveira Campos</i>	28-44
A «Viagem» de sucesso de Tsou Poe Tsing	
<i>Maria Fátima Nunes</i>	45-62
Jean Rouch un antropólogo de las fronteras	
<i>Roger Canals</i>	63-82
Imagem, Espaço, Tempo: percepção e expressão	
<i>Ariane Daniela Cole</i>	83-94
eMOTION	
Pour une mobilité multi-sensorielle	
<i>Ghislaine Chabert, Marc Veyrat</i>	95-99

## Editorial

José da Silva RIBEIRO\*, *CEMRI - Laboratório de Antropologia Visual Universidade Aberta*

Sete anos após o primeiro Seminário Imagens da Cultura / Cultura das Imagens impõe-se refletir sobre o percurso realizado e ousar projetá-lo para novos desconhecidos. Sabemos, como afirmava Kierkegaard, que ousar é perder o equilíbrio momentaneamente, mas não ousar é perder-se. Iniciamos pois um novo caminho após a realização do VII Seminário realizado em São Paulo em agosto de 2011. A *Revista Digital Imagens da Cultura / Cultura das Imagens* é o primeiro passo nesse caminho. É também um passo na solidificação da rede de grupos de investigação que construíram, ao longo de sete anos, o Seminário ICCI e os irão manter, alimentando esta publicação. Esperamos como escrevia o poeta Al Berto “que a sétima onda me (nos) traga a frescura da música tantas vezes inaudível”. É pois com renovada esperança que retomamos o caminho, os futuros da reflexão sobre antropologia e imagens e os futuros de uma comunidade de investigadores que encontraram aqui um lugar para apresentar sua reflexão, para expor seus percursos e cumprir seus objetivos e interesses científicos e académicos. Fazemo-lo “com os cambiantes circuitos e pontos críticos de uma “república da ciência e tecnologia” (Fischer, 2011: 196) globalmente disseminada que cria novas formas de cosmopolitismo.

Iniciamos estes novos desafios solidificando os princípios e razões de partida frequentemente enunciados nos nossos encontros e também referidos por Marc Augé em *As lições de África*: é a mudança que é preciso estudar, não nas sociedades longínquas e exóticas ou mesmo ao pé da porta mas sobretudo num mundo fluido de redes de um mundo globalizado pelos meios de comunicação e da economia, pela mobilidade dos povos (migração e turismo), pelos circulação dos saberes e universalização do conhecimento, numa perspetiva interdisciplinar – “terão ainda sentido certas distinções disciplinares? Quando fala de antropologia, não estará a evocar investigações muito próximas das da sociologia ou daquilo que hoje chamamos ciências da comunicação? (Augé, 2006: 28).

---

\* Doutor em Antropologia. Professor de Antropologia e Antropologia Visual, investigador do Centro de Estudos das Migrações das Relações Interculturais, coordenador do Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta. Coordena rede de grupos de investigação Imagens da Cultura / Cultura das imagens. Desenvolve atualmente investigação em Antropologia Visual e Hipermedia e Antropologia Virtual e os projetos Imagens e sonoridades das migrações, Interculturalidade afro-atlântica, Imagens, cultura e desenvolvimento local.

Antropologia e Comunicação são áreas de saber que, olhadas de perto, são muito próximas. Têm objetos / sujeitos de estudo diferenciados. No entanto, ambas a partir de terrenos diferentes, estudam o homem e as suas relações com o outro, a natureza dos laços sociais os sistemas de símbolos e interações que constituem as relações, as comunidades, as organizações. Lévi-Strauss, Clifford Geertz, Edmund Leach e Jack Goody aproximam, cada uma à sua maneira, a antropologia da comunicação. Para Lévi-Strauss, “a antropologia, associando-se cada vez mais à linguística para constituir um dia uma vasta ciência da comunicação, a antropologia social pode beneficiar das imensas perspectivas abertas pela linguística pela aplicação do raciocínio matemático ao estudo dos fenómenos da comunicação” (Lardellier, 2003:39). Geertz considera que “o homem é um animal inserto em tramas de significação que ele mesmo teceu” e considera a cultura uma urdidura (teia) e a análise da cultura uma ciência à procura de significações, “o que procuro é a explicação, interpretando expressões sociais que são enigmáticas na sua superfície” (Geertz, 1991 (1973:20). Leach retoma Geertz afirmando que “a etnografia deixou de ser um inventário de hábitos, tornou a arte da descrição densa, a teia complexa de enredo e contra-enredo, como acontece na obra de um grande romancista” (Leach, 1992:9) e identifica as trocas económicas como atos de comunicação.

A Revista tem como objeto principal a Antropologia das Imagens ou Antropologia Visual e como eixo principal a área interdisciplinar de abordagem da Imagem e da Cultura Visual.

O discurso sobre as imagens tornou-se atualmente um tema da moda. Há neste discurso muitas divergências, algumas imprecisões e múltiplas disputas, mas também abordagens de convergência. Alguns estudos parecem conceber 1) a imagem como algo completamente imaterial, mais abstrata que as próprias imagens mentais e as representações da memória; outros estudos identificam as 2) imagens com o visual, a representação visual, sustentando que o que vemos é o visível não havendo nada de significação simbólica; outros autores 3) identificam globalmente as imagens como sinais icónicos, aos quais está ligada, por referência, uma semelhança com uma realidade que não é a imagem e que lhe prevalece superior em estatuto; finalmente há um 4) discurso sobre a arte, que ignora as imagens profanas de hoje, isto é, as que existem fora dos museus (os novos templos) as que pretende sustentar que a arte abarca todas as interrogações sobre a imagem que pode deleitar-lhe o privilégio da atenção. Há ainda outras querelas acerca das imagens – a de que há um monopólio ou uma centralidade disciplinar na reflexão sobre as imagens e a desconfiança dos cientistas, sobretudo os cientistas sociais, os filósofos e os epistemólogos acerca da utilização das imagens embora trabalhem continuamente com elas. Hans Belting refere que “Os filósofos não gostam das imagens e continuam a olhá-las com desconfiança pois são potenciais rivais dos seus escritos” (Belting, 2004: 8). No entanto, paradoxalmente, todas as ciências utilizam cada vez mais as imagens e os cientistas disputam a sua presença nos *media*.

A filosofia, a psicologia, a psicanálise, a semiótica, as ciências da comunicação, as ciências sociais, a história, as ciências políticas, as ciências das religiões, as artes, a economia, a tecnologia refletem e agem a partir de múltiplas perspetivas sobre as imagens. Parece pois necessário, e talvez produtivo, desenvolver uma reflexão interdisciplinar consistente sobre a imagem e suas práticas nas diversas culturas ou no

processo de hibridação cultural de que as imagens são agente ativo. Este é o grande desafio desta Revista e das atividades com elas conectadas. Mais do que as divergências pontuais de estratégias e de afirmação pessoal ou institucional, há uma problemática de largo espectro que poderemos afrontar a partir de múltiplos pontos de vista, tradições acadêmicas, experiências de investigação e práticas de utilização numa perspectiva de convergência.

Entendemos ser necessária uma abordagem antropológica da “imagem” que esteja para além da percepção, que constitua o resultado de simbolização social e coletiva, isto é, constitua um olhar físico e um olhar interno sobre a imagem (como o afirma Roland Barthes acerca da fotografia) que aborde a produção de imagens em todas as épocas, nos espaços sociais das diversas culturas e comunidades (étnicas, científicas, artísticas, religiosas, tecnológicas, reais e virtuais, das indústrias, das indústrias criativas) por cada indivíduo, autor das suas próprias imagens – internas e externas.

Pomos de lado a falsa dicotomia – imagens / escrita ou “a imagem contra a escrita? Até as crianças considerarão isso absurdo” certo que “a imagem ganha o lugar que lhe atribuem, e esse lugar não depende da sua natureza, mas de um leque complexo de dados culturais, ideológicos e tecnológicos...” (Gauthier, 1988: 36-44) ou ainda as afirmações – “uma imagem vale mais que mil palavras” ou o inverso “uma palavra vale mais que mil imagens”. Pela sua insustentabilidade mais não refletem que a instabilidade do signo imagético.

Porque as palavras e as sonoridades são frequentemente inseparáveis das representações visuais e da cultura visual a Revista debruçar-se-á também sobre as vozes e as sonoridades. As vozes, sons e também o silêncio que organizam as imagens e os mundos externos e interiores. As imagens sonoras entendidas como a relação estabelecida entre uma imagem visual e o som que a acompanha. O cinema constitui apenas uma das ocorrências desta relação.

São múltiplas as práticas de utilização e fundamentação da utilização da imagens e dos sons na investigação. O conceito de imagem inclui, como atrás referimos e é consenso entre os investigadores e na linguagem do senso comum, pelo menos duas realidades – o das imagens internas e das imagens externas. No entanto, como afirma Belting, “a verdadeira pergunta não é o dualismo entre imagens externas e imagens internas, mas antes a interação entre o que vemos e o que imaginamos ou do que nos recordamos. Mais, a percepção e produção das imagem são como duas faces de uma mesma moeda, porque não é apenas a percepção que funciona de um modo simbólico (simbólico na medida em que um imagem não se deixa identificar da mesmo maneira que um corpo ou um coisa captada pela nossa visão natural), mas a produção das imagens ela mesma é um ato simbólico, dado que influencia e dá forma de regresso ao nosso olhar e à nossa percepção icónica” (Belting, 2004: 14). É a interação entre imagens internas e externas, entre imagens mentais e materiais, mas também a ligação entre a percepção e produção das imagens que definem a prática de utilização das imagens e dos sons em antropologia. Certos porém que as imagens que vemos, individualmente e no espaço coletivo, se formam por mediação, pelos *media* que as tornam visíveis e audíveis. As imagens e os sons estão pois inscritos num *medium*. Isto acontece também com as imagens mentais ou internas em que o corpo serve de *medium* vivo da mediação. Esta situação é particularmente evidente no estudo dos rituais, mas também nas situações que

referimos ao longo do texto. Prestamos particular atenção aos princípios metodológicos e epistemológicos de utilização dos *media* digitais na investigação antropológica e na mediação dos saberes. Inventariamos no nosso percurso sete princípios fundamentais que, em nosso entender, estão subjacentes à investigação e ensino da antropologia mediado pelas tecnologias digitais: 1) Os antropólogos incorporam nas suas práticas de terreno uma panóplia de meios digitais disponíveis para a produção de informação multissensorial (visual, sonora, audiovisual, escrita) e softwares na organização e tratamento da informação – criação de bases de dados, análise, edição/produção audiovisual, sonora, textual, hipertextual, hipermediática; 2) Os meios utilizados estão hoje amplamente disponíveis, ou poderão tornar-se temporariamente disponíveis, a uma população cada vez mais ampla criando situação de verdadeira participação na produção de informação primária e mesmo de produtos (informação) mais elaborados; 3) A informação obtida pelo registos pode ser modelada pela formação ou pelo estabelecimento de critérios e/ou protocolos de pesquisa articulando-as com informação construída por livre iniciativa, desenquadrada de qualquer orientação metodológica; 4) Os dispositivos usados na pesquisa não constituem apenas base instrumental de registo, arquivo, análise, criação e acesso mas constituem-se como processos de mediação que transformam as práticas dos sujeitos, das instituições que põem em relação. Não se trata apenas, neste processo participativo e colaborativo, de realizar uma investigação ou a produção audiovisual, multimédia ou hipermédia mas de criar dinâmicas locais que asseguram a continuidade das atividades desenvolvidas durante a estada dos investigadores no terreno, de criar um processo social a que a comunidade dê continuidade e de criar situações em que possam emergir *identidades de projeto*; 5) A incorporação reflexiva das tecnologias digitais nas práticas acima referidas e desenvolvidas pelos investigadores (individualmente ou de forma colaborativa) abrem novos campos à investigação em antropologia e propõem novas estratégias, metodologias e o repensar dos pressupostos epistemológicos da realização da investigação em antropologia; 6) Como é que o local (origem da produção da informação e mediação) se apropria da informação e a incorpora no desenvolvimento de estratégias locais de inclusão social? Esta perspetiva de flexibilidade social apresenta-se determinante no atual contexto histórico e social; 7) Da investigação, mediada pelas tecnologias digitais, resultaram milhares de fotografias, muitas horas de registo áudio e vídeo, alguns filmes, *hipermédia* e textos publicados nas revistas da especialidade. Estes processos e a produção científica e sua mediação poderão ser incorporados no ensino experiencial da antropologia, no desenvolvimento de novas competências específicas dos estudantes de antropologia, no desenvolvimento de práticas interdisciplinares.

Na perceção, como na produção das imagens e no trabalho de campo em antropologia juntam-se a “perspetiva de joalheiro para o detalhamento etnográfico e a experimentação conceitual que permite frequentemente a perceção dos pontos críticos locais, exasperantes, apaixonados e conflituosos de enfrentamento cultural e do detalhamento multissituado das redes e do deslocamento das localidades para os atores transnacionais, do teste e da contestação dos esforços em afirmar fórmulas canónicas universais por esses atores” (Fisher, 2011: 69) ou, dito de outra forma por Laplantine, o modo de conhecimento baseada no “pequeno”, na atenção ao detalhe, ao frágil, ao minúsculo que permitem apreender as modulações de nosso comportamentos constitutivos da nossa realidade.

O primeiro número da *Revista Digital Imagens da Cultura / Cultura das Imagens* reúne sete textos de grupos de investigação diferenciados, participantes na Rede Imagens da Cultura / Cultura das Imagens. Ricardo Campos, Maria Fátima Nunes e Casimiro Pinto fizeram percurso de investigação na rede ICCI e no Laboratório de Antropologia Visual, grupo de investigação do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais e concluíram a doutoramento em Antropologia Visual na Universidade Aberta. Os textos apresentados decorrem do trabalho realizado no âmbito de seus doutoramentos. Hoje, dão continuidade à sua investigação e ensino e constituem o suporte do Grupo de Investigação no âmbito do qual fizeram seus percursos académicos.

Maria Fátima Nunes aborda pelas imagens e pelas palavras inscritas num documentário *Pioneiros, palavras e imagens da memória*, os pioneiros da imigração chinesa para o Porto. Ricardo faz uma análise retrospectiva dos percursos da Antropologia Visual e da articulação com outras áreas de conhecimento científico - Estudos Visuais e a Cultura Visual, argumentando que esta subdisciplina foi forjada no âmbito de um paradigma epistemológico que salientava a importância das *imagens da cultura*. Casimiro Pinto desenvolve a ideia da continuidade entre as narrativas cinematográficas e os videojogos partindo da diversidade de utilização, acesso e representação de género.

Roger Canals, da Universidade de Barcelona, aborda uma das referências incontornáveis do filme etnográfico e da antropologia visual, Jean Rouch – as influências de Flaherty e Vertov, e os princípios metodológicos da antropologia partilhada, da reflexividade, a criatividade, experimentação e liberdade na investigação etnográfica e a crítica à dicotomia arte e ciência.

Ariane Daniela Cole, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, coordenadora do VII Seminário Imagens da Cultura / Cultura das Imagens (2011) reflete sobre as relações que se estabeleceram entre a imagem e a imagem em movimento, e seu impacto na percepção, no desenvolvimento da linguagem audiovisual, que se constitui a partir das relações entre a pintura e o cinema e se desenvolve através da tecnologia videográfica, digital. O entendimento do espaço e do tempo, sofreu grandes alterações ao longo da história em função do desenvolvimento da cultura e das tecnologias da imagem. Considera as invenções tecnológicas de produção da imagem como recursos e instrumentos da percepção e expressão do espaço, do tempo, do movimento.

Ghislaine Chabert e Marc Veyrat, da Universidade de Savoie, abordam os usos dados aos dispositivos móveis e sua relação com as práticas dos *media* anteriores, o diálogo entre os dois tipos de dispositivos e os dois pontos de vista. Estes olhares cruzados esclarecem, segundo os autores, a compreensão das práticas contemporâneas multiecrã propondo uma definição da entrada do sensorial, do enfático para o telefone móvel de modo a torná-lo um construtor de histórias e de sentidos entre atores.

Por último, o primeiro texto resulta da conferência abertura do *Seminário Interfaces - arte, cidade e subjetividades*, organizado pela Universidade Estadual do Ceará em que abordei as sonoridades migrantes como forma de hibridação cultural urbana. Partindo da abordagem das sonoridades de Paris (Musette), Buenos Aires (Tango), Lisboa (Fado), Montevideu (Candombe), Mindelo (Morna) procuro mostrar, seguindo os argumentos de Laplantine e Nous, que a hibridação ou mestiçagem é mais sonora que visual, mais musical que pictórica, mais narrativa que descritiva.

Organizei este primeiro número da revista pelo envolvimento nos percursos académicos de alguns dos seus autores, pela implicação e responsabilidade no Seminário Internacional Imagens da Cultura / Cultura das Imagens e pela coordenação da REDE que os sustenta, pelo empenhamento que estes eventos e redes supõem, para além dos interesses momentâneos ou contextuais, e que subsistem no tempo não apenas como um ritual cíclico dos encontros anuais, mas de aprofundamento dos debates em torno das temáticas abordadas, da sua fundamentação epistemológica, metodológica e tecnológica e do desenvolvimento de boas práticas de utilização das imagens na investigação, na disseminação da cultura científica, no desenvolvimento de novos paradigmas e na exploração de novas temáticas, terrenos ou situações em que os investigadores se movimentam numa situação de profundas mudanças.

A dedicação deste trabalho vai para todos os que ao longo de uma década participaram neste desafio e na construção deste projeto, para as instituições que o apoiaram e nele acreditaram, para os que lhe deram forma – editores, comissão redatorial, conselho editorial, colaboradores.

### **Bibliografia**

- AUGÉ, M. (2007) *Para que vivemos*. Lisboa, 90 graus Editora.
- BARTHES, R. (1981) *A Câmara clara*. Lisboa, Edições 70.
- BELTING, H. (2004) *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard.
- FISCHER, M. (2011) *Futuros antropológicos, redefinindo a cultura na era tecnológico*. Rio de Janeiro, Zahar.
- GAUTHIER, G. (1988) «Le Fait, la Fable, aux Frontières du Documentaire, cinéma ethnologie sociologie», *La Revue du Cinéma, Image et Son*, 45:98-111.
- GEERTZ, C. (1991) *La interpretación de las culturas*. Mexico, Gedisa.
- GOODY, J. (1999) *Representaciones y contradicciones*. Barcelona, Paidós.
- LAPLANTINE, F., NOUSS, A. (2002) *A mestiçagem*. Lisboa, Instituto Piaget.
- LAPLANTINE, François (2007) *Leçons de cinéma pour notre époque*. Condé-sur-Noire, Téraédre.
- LARDELLIER, P. (2003) *Théorie du lien rituel, anthropologie e communication*. Paris, L' Harmattan.
- LEACH, E. (1992) *Cultura e Comunicação*. Lisboa, Edições 70.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1970) *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- MIRZOEFF, N. (2003) *Una Introducción a la Cultura Visual*, Barcelona, Paidós.
- RIBEIRO, J. S. (2004) *Antropologia Visual: da minúcia do Olhar ao olhar distanciado*. Porto, Afrontamento.

José da Silva Ribeiro  
Dezembro de 2011



## **Culturas sonoras híbridas**

José da Silva RIBEIRO\*, *CEMRI - Laboratório de Antropologia Visual Universidade Aberta*

Embora sejam muitos os objetos possíveis do processo de hibridação cultural ou mestiçagem, ou “crioulização”, elegi, para este trabalho, como objeto da hibridação cultural as sonoridades migrantes. Para a reflexão proposta tentarei definir os conceitos que giram em torno do encontro entre culturas, os objetos de hibridação e situações, contextos e locais em que esta acontece. Talvez devesse utilizar preferencialmente o conceito de mestiçagem em vez de hibridação ou hibridismo. Estou de acordo com os autores que consideram que a dimensão temporal é o que distingue a mestiçagem de outras formas de união, como o hibridismo, o misto, a mistura, que podem ser apreendidos estaticamente. A mestiçagem é mais sonora que visual, mais musical que pictórica, mais narrativa que descritiva. Parece-me pois necessária uma revisão dos termos e conceitos e a reflexão teórica e sua aplicação no objeto e situações abordadas.

Palavras-chave: hibridação, hibridismo, mestiçagem, crioulização, sonoridades migrantes.

---

\* Doutor em Antropologia. Professor de Antropologia e Antropologia Visual, investigador do Centro de Estudos das Migrações das Relações Interculturais, coordenador do Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta. Coordena rede de grupos de investigação Imagens da Cultura / Cultura das imagens. Desenvolve atualmente investigação em Antropologia Visual e Hipermedia e Antropologia Virtual e os projetos Imagens e sonoridades das migrações, Interculturalidade afro-atlântica, Imagens, cultura e desenvolvimento local.

## Introdução

*O que se assemelha não é forçoso que se reúna e o que se reúne não é forçoso que se assemelhe.*

*O devir nunca se adivinha: esta é a dinâmica, vibrante e frágil da mestiçagem.*

(Laplangine, Nouss)

Embora sejam muitos os objetos possíveis do processo de hibridação cultural ou mestiçagem, ou “crioulização”. Elegei, para este trabalho, como objeto da hibridação cultural as sonoridades migrantes na América Latina. O que entender pois por sonoridades migrantes? Quais as razões desta escolha? Como se reconfiguram na América Latina ou na circularidade Cultural Euro-Afro-Brasileira ou Euro-Afro-Atlântica? Para a reflexão proposta tentarei definir os conceitos que giram em torno do encontro entre culturas, de objetos de hibridação, de situações, contextos e locais em que acontece. Estamos certos, como afirmam Laplangine e Nouss, que, em todas as formas de estar no mundo e todas as formas de expressão, “a mistura nada tem de circunstancial, de contingente, de acidental. A condição humana é o encontro, nascimento de algo diferente que não estava contido nos termos em presença. Não é, pois necessário reivindicar a miscigenação, fazer a defesa da mestiçagem como se estivéssemos confrontados com uma alternativa, porque ela não é senão o reconhecimento da pluralidade do ser e do devir” (2002:71). No entanto, raramente a mestiçagem e o hibridismo foram pensadas como tal. A reflexão sobre este fenómeno raramente existiu nas sociedades não ocidentais e no ocidente foi sistematicamente ocultado. Urge pois o pensamento mestiço sobre objetos e contextos precisos. Escolhemos as sonoridades para esta reflexão como sequência de trabalhos e da pesquisa anteriormente realizados em Portugal, em França e na América Latina, mas também porque talvez a arte mais mestiça seja a música, a mestiçagem mais auditiva que visual mais polifónica que dualista ou monista (Laplangine e Nouss). O cinema e o pós-cinema estiveram sempre presentes nesta reflexão, como representação dos fenómenos enunciados mas também por ser uma arte mestiça (a colagem e a montagem) e como arte migrante (muitos cineastas migram ou migraram para os lugares ou sociedades em que é possível fazer cinema) e o fenómeno migrante bem como as sonoridades migrantes desse processo de mediação (como memória e como representação). O pensamento mestiço é um pensamento de mediação, de participação de transformação “dirigido para um horizonte imprevisível que permite restituir toda a dignidade ao futuro” (2002:84). Se esta reflexão vem na sequência de trabalhos anteriores ela é também o início de um percurso e, portanto, um índice para investigação futura de que esta comunicação é início e abertura para perspetivar a análise comparativa.

## Sonoridades migrantes

Poderemos encontrar o processo ou fenómeno da hibridação cultural em toda a parte e nos diversos domínios da cultura – nas religiões sincréticas, nas filosofias ecléticas, na culinária, nas artes, na arquitetura, na literatura ou mesmo na ciência. Até a ciência é policêntrica e contaminada pelo subjetivismo, pela reflexividade.

Escolhemos como objeto desta abordagem as sonoridades migrantes. O que entender por sonoridades migrantes? Não pretendemos apenas abordar a música mas um objeto mais amplo: as sonoridades. Sonoridades das vozes, da fala, do acento e do ritmo linguístico, dos rumores, das orações, das sonoridades dos lugares vividos, dos instrumentos, do canto, dos reportórios, do grito de êxtase ou de dor, do silêncio.

Pretendemos abordar as Sonoridades em contexto. Inscritas em processo sociais e culturais. “ [...] para nós, a música (e as sonoridades) não pode(m) mais ser consideradas como fenómeno inerte dentro da cultura, prática segunda, ou produto derivado: ela é socialmente decisiva e psicologicamente ativa. Não é só indispensável à festa, ao ritual, à posseção, à caça e a tantas atividades humanas: pode construir categorias de pensamento e de ação. Não contente em acompanhar a posseção, fornece-lhe o enquadramento sonoro e gestual; do ritual, não é simples acessório, mas um dos atributos principais; nas manifestações coletivas reunindo músicos e público, indica o conteúdo da ação comum; e quando alcança o domínio religioso, não o faz como cenário ou simples suporte sonoro da devoção, mas como essência do ato devocional, encarnando o divino [...]: divino do qual se pode pensar que é tanto mais sensível às sonoridades humanas, quanto é ele mesmo de natureza sonora.” (p.14). “Música, antropologia: a conjugação necessária” (Lortat-Jacob, Olsen, 2004: 7-26).

As sonoridades têm um papel importante em todas as sociedades e culturas, ainda que de forma diferenciada em cada uma delas, é imperativo que os antropólogos estejam abertos a este facto e à sua emergência tanto nas sociedades “tradicionais” quanto nas complexas, na “antropologia em casa”, “na moderna cidade ocidental” (Finnegan, 2002) ou nos movimentos das populações – os migrantes, os povos nómadas, as diásporas. As sonoridades viajam com os povos: a voz, a fala, canto, os reportórios, as orações, o grito, o protesto e o silêncio, e no encontro continuamente se misturam e/ou permanecem em tensão.

Alguns de nós poderiam imaginar Paris e os *bal musette* animados com uma gaita (*cabrette*) ou por uma gaita de foles. Pois é verdade. La *cabrette* (gaita de foles) foi durante muito tempo o instrumento que animou os *bistrots* (bares) parisienses. La *cabrette* (gaita de foles) foi trazida para a cidade por migrantes internos Auvergnats que distribuíam carvão e água quente<sup>1</sup> até que um instrumento inventado por um austríaco foi introduzido nos *bals musettes* por emigrantes italianos. Este instrumento impor-se-á rapidamente e fez durante muito tempo dançar, durante a primeira metade do século XX, milhares de pares parisienses. O acordeão, la *musette*<sup>2</sup>, tornou-se quase um ícone sonoro da identidade parisiense. Muitas outras histórias semelhantes se poderiam contar em cada um de nossos países (Beaurenaut, 1993).

<sup>1</sup> Georges Brassens - Chanson pour l'auvergnat - <http://www.youtube.com/watch?v=R4YTPeNobjo>

<sup>2</sup> Sous le ciel de paris - Edith Piaf - <http://www.youtube.com/watch?v=72JCf18LGfc> e Paris Musette [http://www.harmattanv.com/video\\_pop.php?url\\_video=http://vod.harmattanv.com/videos/uploads/extr\\_aits/paris-musette.divx](http://www.harmattanv.com/video_pop.php?url_video=http://vod.harmattanv.com/videos/uploads/extr_aits/paris-musette.divx) (ou <http://www.myskreen.com/programmes/jean+pierre+beaurenaut>).



**Figura 1.** Cabrette, Jean Rascalou

Procuramos incluir no conceito de sonoridades migrantes não apenas os migrantes atuais, processo migratório propriamente dito como fenómeno de todos os tempos e lugares e os encontros que daí advieram, mas também uma outra forma de transferência massiva de mão de obra o tráfico atlântico de escravos<sup>3</sup> e a colonização. As razões desta escolha radicam na similitude entre estes dois processos sócio-históricos diferenciados. Os migrantes partem por sua livre iniciativa (são livres), no entanto, os constrangimentos são semelhantes aos dos escravos: crescimento demográfico, as carências locais decorrentes de conflitos e de catástrofes naturais, a pobreza nos locais de origem dos imigrantes; crescimento dos recursos financeiros (capital financeiro) nos países ou regiões recetoras, e as mudanças tecnológicas decorrentes da adoção de novas tecnologias e de novos processos ou sistemas.

Aquando da escravatura na era do tráfico afro-atlântico, África sofria de “secas e conflitos afins - ou as guerras empreendidas por fatores locais – ocasionalmente criavam refugiados cuja esperança de vida se tomava tão precária que podiam ser comprados pelos europeus por muito menos que o valor da mão de obra das pessoas que ali sobreviveriam... Nas terras ao sul do Congo, conhecidas desde então por Angola, eram propensas a secas prolongadas e, ao longo da década de 1570, entraram num período de grave estiagem, instabilidade política e guerras - (crises económicas temporárias ou a crises ecológicas....)” (Miller:1997). O aumento do capital decorre da exploração mineira (ouro e prata) e múltiplos fatores levaram países europeus (Holanda, Alemanha, Itália) a, após a exploração mineira em África e nas Américas, centrar investimentos na

---

<sup>3</sup> Há muita divergência entre os historiadores, alguns chegaram a projetar 50 milhões, mas R. Curtin (in *The Atlantic slave trade: A census*, 1969) estima entre 9 a 10 milhões, a metade deles da África Ocidental, sendo que o apogeu do tráfico ocorreu entre 1750 a 1820, quando os traficantes carregaram em média uns 60 mil por ano. O tráfico foi o principal responsável pelo vazio demográfico que acometeu a África no século XIX.

produção açucareira (fábrica rural). A implantação da monocultura da cana do açúcar e o desenvolvimento tecnológico a nível dos transportes (barcos negreiros) e dos engenhos, a inovadora adaptação dos engenhos a novas e mais eficazes energias – engenho hidráulico, iniciada na Ilha da Madeira e já usado na moagem dos cereais, e dos engenhos de alta eficiência, com três cilindros - o verdadeiro "engenho" do Brasil, tomou-se uma importante contribuição à consolidação do açúcar e da escravidão no nordeste brasileiro (Miller:1997).

Porquê escravos africanos. Os colonos brasileiros voltaram-se, inicialmente, para a mão de obra indígena capturada localmente ou comprada aos caçadores de escravos paulistas, os bandeirantes, que se fixaram no sudoeste. Como escravos, os índios eram notoriamente difíceis de controlar e inclinados a desertar para as suas conhecidas florestas que os rodeavam. Embora trabalhassem muito pouco, sofressem cruelmente e morressem devido ao contacto com as doenças europeias<sup>4</sup>, os índios (ameríndios), ofereciam uma vantagem crucial neste período inicial: o fato de serem adquiridos por uma pequena fração dos custos da mão de obra africana. Igualmente relevante para o processo em curso foi o fato de poderem ser trocados por mercadorias, ou simplesmente capturados, em vez de exigirem um dispêndio em moeda, como o exigiam os africanos vendidos pelos comerciantes europeus. O baixo custo dos indígenas, por conseguinte, compensou as severas desvantagens dos escravos africanos. A hipótese de fomentar a imigração não se tornava possível: os imigrantes provenientes da Península Ibérica não existiam em número suficiente, os de Inglaterra e de outras regiões europeias surgiam apenas em momentos de recessão económica. Se se tivesse, porém, optado pela imigração elevado número de migrantes europeus deslocados para os lugares da produção (Américas) diminuía o mercado europeu de consumo de produtos provenientes do Novo Mundo e seriam elevados os custos de pagamentos de salários e outros incentivos aos colonos livres.

A mão de obra africana era então a possível. Os africanos escravizados, como propriedade que eram, adquiriram um valor monetário e, como tal, representavam garantia financeira adicional nas fronteiras da economia atlântica. África não estava incluída no padrão monetário de ouro e prata da Europa e da Ásia. Adaptação dos escravos às novas situações de trabalho e resistência às doenças e epidemias (epidemiologia) constituíam uma vantagem em relação aos ameríndios. Ao contrário dos ameríndios, os negros já estavam adaptados à agricultura e pastorícia. Portugueses e espanhóis consideravam-nos melhores trabalhadores – um africano poderia fazer o trabalho de quatro a oito ameríndios e respondiam melhor aos requisitos sanitários. A Igreja católica tinha também uma proteção militante em relação aos ameríndios (Marques, 2004: 45).

Acresce a estes fatores o facto de muitos dos escravos terem vindo de África cristianizados e se integrarem com suas práticas religiosas e dinâmicas sociais em rituais cristãos – cultos dos santos e de Nossa Senhora do Rosário, integração na procissão do Corpus-Christi, etc. A organização de rituais, como a congada, coroação de reis cria simultaneamente um processo de integração e de identificação. Uma tensão entre os elementos da cultura africana e da cultura europeia e o consequente processo de

---

<sup>4</sup> Segundo alguns autores tratou-se de uma das maiores catástrofes demográficas da história de 70 ou 80 milhões de habitantes existentes no séc. XV, as Américas baixaram para cerca de 8 milhões no século XVII (Marques, 2004:44).

mestiçagem e de práticas religiosas sincréticas. A conversão do rei do congo<sup>5</sup> em finais do século XV e a consequente cristianização do reino, prevalece, não obstante os conflitos internos, na etnia Bantu entre os escravos africanos.

Finalmente após a abolição da escravatura sucedeu-se uma imigração massiva da Europa para as Américas e, mais tarde, são migrantes africanos que procuram aqueles mesmos destinos. Dá-se então o encontro entre os dois grupos. Os descendentes de escravos e os migrantes de origem africana e de origem europeia. O encontro destes grupos é também encontro em torno das sonoridades migrantes e entre sonoridades migrantes que se misturam.

Os cabo-verdianos na Argentina são um exemplo deste encontro. A presença africana na Argentina decorrente de duas vagas – a da escravatura que se verifica a partir do início do século XVIII (música daí decorrente - *candombe*) e a imigração, sobretudo cabo-verdiana, que se inicia em finais do século XIX (*mornas* e outras formas de expressão musical da comunidade cabo-verdiana). A imigração dos cabo-verdianos para a Argentina inicia-se em finais do século XIX. Adquire relevância nos anos 1920 com a presença de pequenos grupos. Os períodos de maior afluência verificam-se entre 1927 e 1933 e depois de 1946. Quase sempre estes períodos coincidem com dois fatores: os períodos de fomes cíclicas em Cabo Verde e as facilidades de aceitação de imigrantes na Argentina (Maffia, 1986). No Censo de 1980 a comunidade cabo-verdiana na República Argentina tem cerca de 8.000 residentes e atualmente estima-se que a população total seja de cerca de 12.000 a 15.000. Destes só cerca de 300 são originários de Cabo Verde. Os restantes nasceram na Argentina. Em Cabo Verde o discurso da criouliização e da influência europeia foi mantido pelas elites culturais e literárias. Após a independência a componente africana ganha relevo, mas tende a perdê-lo após as mudanças políticas de 1989 e 1991. Na diáspora, onde por vezes persistem os símbolos da 1ª fase, o debate entre as duas correntes permanece nas opções políticas e nos discursos locais, mas a componente africana parece dominante. Também na expressão e nas escolhas musicais prevalece a aproximação das duas componentes da cultura cabo-verdiana. No entanto, na *Unión Caboverdeana de Socorros Mútuos de Dock Sud* - Argentina, como noutros espaços migratórios (Portugal, Holanda, EUA), parecem claras as contaminações por uma “africanidade global” (Almeida, 2005) manifestas nas estratégias de adesão dos dirigentes a redes relacionadas com a cultura negra. É sobretudo a negritude, marcas raciais, que são referidas na identificação com outros negros provenientes de outros processos históricos e nas estratégias de relação com os movimentos da globalização da africanidade.

São pois diversos os contextos em que estudo os processos de hibridação cultural no âmbito das sonoridades migrante:

1. Em primeiro lugar no âmbito das sonoridades urbanas. Sonoridades parisienses, pela paixão que sempre nos liga a Paris mas também pela abordagem desta problemática no cinema sistematizada no documentário *Paris Musette* (1993) de Jean-Pierre Beurenaut. Atualmente centramos a investigação nas sonoridades migrantes no Porto e na base de dados sobre *Imagens e sonoridades das migrações*<sup>6</sup> e na

<sup>5</sup> O réu do Congo, mani Congo, foi batizado, tomando o nome do rei de Portugal D. João I e os outros fidalgos, nomes de fidalgos da “Casa d’El-Rei de Portugal”, seguindo na linha analógica predominante desde o começo das relações entre os dois povos (Vainfas e Souza, 2004).

<sup>6</sup> <http://ism.itacaproject.com>

cooperação com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul iniciada no VI Seminário Internacional imagens da Cultura / Cultura das imagens com realização do Workshop *Paisagens sonoras urbanas, sonoridades das migrações, imagens sonoras da cultura* coordenado por Viviane Vedana, BIEV da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil e Migel Alonso, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, Espanha.

2. Da mesma época, desde 1995, a reconstituição de um ritual cabo-verdiano *Colá S. Jon*, na periferia urbana de Lisboa. Hoje largamente representado no cinema: *Onde os tambores se inventam e Colá S. Jon Oh que sabe* (1995) de José da Silva Ribeiro, *Fados* (2007) de Carlos Saura, *Ilha da Cova da Moura*<sup>7</sup> (2010) Rui Simões. Este trabalho teve continuidade em Cabo Verde e na Argentina (Ribeiro e Maffia, 2007).
3. Interculturalidade Afro-Atlântica – Projeto iniciado em 2000 sobre a Cultura Bantu na América Latina (Brasil, Cuba, Argentina e Uruguay). Base de dados – *Interculturalidade afro-atlântica*<sup>8</sup> (Ribeiro, 2008).
4. O fado, a morna e a música brasileira são objeto do nosso interesse e da nossa investigação porque referências incontornáveis de mestiçagem sonora e musical.

### **Hibridação, mestiçagem, crioulização (problematização do conceito)**

São muitos os termos utilizados na abordagem da relação ou interação entre culturas. Termos que revelam as dificuldades dessa abordagem e os múltiplos pontos de vista a partir dos quais podem ser abordados. Peter Burke refere cinco metáforas.

Na metáfora económica refere termos como imitação, apropriação, empréstimo, trocas culturais, transferência, acomodação e negociação. Nos termos, existem múltiplas e distintas dinâmicas culturais uma mais passiva da imitação, empréstimo, transferência, acomodação outra mais ativa, apropriação, acomodação negociação e trocas culturais; uma predominante recetora – apropriação, acomodação, outra emissora – empréstimo, transferência.

A metáfora zoológica ou biológica os termos usados pelo autor são mistura (miscelânea, mixórdia), sincretismo, hibridismo. No discurso da cultura atual, o termo “bricolage” tornou-se equivalente de hibridismo. O híbrido é puro por definição, esclarece Andrés Galera (comunicação pessoal): a combinação pode dar a ideia de impureza, por o híbrido não ser A nem B. Porém o facto de ser AB faz dele um novo tipo, original e puro. É que o hibridismo diz respeito aos fenómenos da reprodução dos seres vivos, o que é muito diferente da infinita reprodução mecânica das imagens de que fala Walter Benjamin. Peter Burke considera o termo hibridismo um termo escorregadio, ambíguo, ao mesmo tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo e consequentemente ele próprio híbrido mas demasiado botânico, isto é, estuda a cultura como se tratasse da natureza. Focaliza um resultado, um produto, um ser autónomo exterior aos seus agentes falta-lhe a dimensão temporal que o distingue da mestiçagem (Laplantine e Nouss, 2002). Sincretismo parece remeter para algo que exclui o agente individual. Mistura (miscelânea, mixórdia) soa a mecânico e por vezes a desprezível ou de pouca importância.

<sup>7</sup> Ilha da Cova da Moura <http://www.youtube.com/watch?v=U58U6mGJOmk>

<sup>8</sup> <http://afro.itacaproject.com>

As metáforas, metalúrgica e a culinária usam os termos de caldeira de culturas, ensopado cultural ou caldo de culturas. Ambas se problematizam em termos de produto – liga metálica ou cozinhado em que sobressai a ideia que as diferenças (biológicas étnicas e culturais) no encontro tendem a esbater-se com o tempo, dando origem, por fusão entre os membros que compõem a população, a uma nova sociedade. O termo mais técnico de aculturação, cunhado pelos antropólogos em finais do séc. XIX baseia-se na ideia que a cultura dominada acaba por adotar os padrões da cultura dominante. Fernando Ortiz desenvolve a ideia de reciprocidade no encontro entre culturas criando o termo transculturação. Assim a influência não é apenas da cultura dominante mas recíproca – a cultura dominada tem um papel importante na interação entre culturas.

A metáfora linguística aponta para os conceitos de tradução cultural e criouliização. Para Peter Burke é a noção mais útil e menos enganosa. O termo, utilizado inicialmente pelos antropólogos - Malinowski e Evans Pritchard e mais tarde por historiadores da cultura e da arte, tem a vantagem de remeter para o trabalho pelo tradutor, isto é, pelos indivíduos ou grupos para a compreensão / apropriação / subjetivação / interiorização do que é estranho, estrangeiro, exterior. O conceito remete para relativismo cultural e para as dificuldades ou impossibilidade da tradução – tradutor-traidor, *traduttore-traditore*. Outro termo no âmbito da metáfora linguística é a criouliização, isto é, quando duas ou mais línguas baseadas nas suas afinidades e convergências uma vez em contacto tendem a convergir e a criar uma terceira que frequentemente adota a maior parte do vocabulário de uma das línguas e por vezes a estrutura ou a sintaxe da outra. O antropólogo sueco Hannerz descreve *culturas crioulas* como aquelas que tiveram tempo de se aproximar de certo grau de coerência e podem juntar as coisas de novas maneiras. Isto pode dar origem a estudos de convergência cultural. Convergência cultural e cultura da convergência nas dinâmicas culturais, nas linguagens (das sonoridades como arte e como linguagem) e nos *media* – convergência de modo em que se tornam imprecisas as fronteiras entre os *media*.

Concluimos que existem muitos termos aplicáveis ao estudo das interações culturais. Para Peter Burke precisamos de todos ou de vários uma vez que uns enfatizam os agentes e ações humanas (apropriação, tradução, etc.) outros, as modificações de que os agentes não têm consciência (hibridação, criouliização, etc.).

Laplantine e Nouss optam por um único termo – mestiçagem, e apresentam-na como algo inerente à condição humana mas raramente pensada como tal, sugerem um amplo programa de pesquisa – pensamento de separação, pensamento analítico de decomposição e identificação dos elementos em presença e pensamento de fusão – pensamento sintético visando a (re)composição a reconciliação dos elementos em presença – no encontro entre culturas e nas linguagens, e o histórico e devir do conceito e dos processos de mestiçagem.

A mestiçagem não deixa porém de ser constatada como condição humana e expressão cultural e artística mas também como receio do impuro, da dissolução das fronteiras e da identidade da perda de fronteiras e marcas bem definidas. “A condição humana (a linguagem, a história, o ser no mundo) é encontro, nascimento de algo diferente que não estava contido nos termos em presença. Não é, pois, necessário reivindicar a miscigenação, fazer a defesa da mestiçagem como se estivéssemos confrontados com uma alternativa, porque ela não é senão o reconhecimento da pluralidade do ser no seu devir”. No entanto paradoxalmente, a mestiçagem raras vezes foi pensada como tal. O pensamento mestiço é um pensamento minoritário. Ele nunca existiu, por assim dizer, nas sociedades não ocidentais e foi sistematicamente ocultado



no Ocidente durante um período bastante longo... Visto a antimestiçagem ser, em geral, a regra (a regra, a lei, a norma, o paradigma), é esta que convém examinar primeiro, nas suas duas vertentes opostas, embora tão fictícias uma quanto outra, e que, paradoxalmente, se encontram no essencial: o pensamento da separação, pensamento analítico da decomposição em elementos, mas também da pureza que vai dar lugar a tantas ficções identitárias; o pensamento da fusão, neste caso um pensamento sintético que visa a reconciliação dos contrários e está também muitas vezes na origem de numerosos totalitarismos” (Laplantine e Nouss, 2002:72).

A primeira dimensão da mestiçagem que ressalta e se torna evidente é visual e espacial como o verificamos na cor da pele dos humanos, na pintura ou na arquitetura ou noutras artes visuais. Esta dimensão é quantificável. Possível identificar seus elementos constituintes e verificar suas fronteiras. Laplantine e Nouss consideram que “para nos libertarmos dessas fronteiras e dar-lhe toda a amplitude conceptual que lhe é devida, é necessário passar do espacial ao temporal, ou seja, ao qualitativo, ao incerto, ao que flui e escapa... A dimensão temporal é o que distingue a mestiçagem das outras formas de união, como o misto ou o híbrido, que podem ser apreendidos estaticamente. Porque não é um estado mas sim uma condição, uma tensão irreduzível, a mestiçagem está sempre em movimento, alternadamente animada pelos seus diferentes componentes. A sua temporalidade é a do devir, constante alteração nunca consumada, uma força que avança, veículo das mudanças incessantes que fazem o homem e a realidade. É por isso que se podemos identificá-la ao longo da História, é-nos impossível erigir monumentos à mestiçagem. O devir não é o terceiro tempo de uma valsa cronológica que, conjugando memória e encontro, se substituiria à tríade passado-presente-futuro. O devir, que os percorre a todos, nunca está fixo nem fixado, é imprevisível e irreversível. Por outro lado, se está virada para o futuro, a mestiçagem não pode contar com ele nem conjecturar resultados: um encontro pode não ter amanhã. O que se assemelha não é forçoso que se reúna e o que se reúne não é necessário que se assemelhe. O devir nunca se adivinha: esta é a dinâmica, vibrante e frágil, da mestiçagem” (Laplantine e Nouss, 2002: 117-119). As sonoridades como artes do tempo e as sonoridades migrantes como resultantes de processo históricos que se dilatam no tempo são pois objeto e situação privilegiada para o estudo da miscigenação ou para o hibridismo, se pretendermos utilizar o termo mais frequentemente utilizado na literatura anglo-americana. A dificuldade da análise decorre precisamente do facto da dissolução das fronteiras, da dificuldade de identificar os elementos constituintes da cultura e da expressão do encontro. Daí o facto de a abordagem desta temática estar frequentemente envolvida em controvérsias científicas como recentemente verificámos em relação ao Fado (Nery, 2010).

### **Sonoridades na América Latina – circularidade cultural**

Os contextos, locais e situações em que abordei estes encontros em que as sonoridades migrantes ganham relevo são muito diversificados. Têm, no entanto, muitas características comuns que permitem estudos comparativos. Uma destas características é o acontecerem sempre em situações de desigualdade económica, social e política: desigualdades entre a situação de migrante e dos autóctones e perante o trabalho, habitação e as instituições do país de acolhimento. Este, o caso de Paris em relação aos migrantes internos mas especialmente em relação aos migrantes estrangeiros (aos italianos em *Paris Musette*) em relação aos migrantes portugueses em muitos dos filmes

apresentados na base de dados *Imagens e sonoridades das migrações*<sup>9</sup>. Não há neste caso um histórico de encontros anteriores ao processo migratório como verificamos nas situações pós-coloniais que abaixo referimos.

Na situação do encontro e das interações culturais na Cova da Moura, no âmbito de realização do ritual *Colá S. Jon* há um histórico colonial que configura este ritual como um encontro entre culturas em Cabo Verde – africana e europeia. A sua realização em Portugal constitui uma espécie de circularidade cultural. O mesmo acontece quando imigrantes brasileiros comemoram no Porto a independência no Brasil com a dança do S. Gonçalo e outras músicas e danças que partiram de Portugal, se reconfiguraram nos novos contextos da cultura brasileira e regressam ao local de origem como novas realizações. Neste processo há ainda outras variantes. As sonoridades migrantes são apresentadas espontaneamente ou controladas, integradas em processos sociais que também lhes imprimem configurações específicas: 1) são integradas em projetos comerciais – animação de bares, discotecas e outros espaços públicos, projetos educativos – reconstituição nas escolas das práticas culturais dos países de origem por agentes externos (animadores, mediadores, etc.), 2) integradas em projetos de animação sociocultural ou mesmo de criação de identidade e imagem institucional das organizações que as promovem – associações culturais, empresas dos mais diversos ramos de atividade económica – restaurantes, bares, agências de viagem, turismo, 3) em processos de criação artística de músicos que compõem a partir das referências locais.

A situação específica dos cabo-verdianos na Argentina caracteriza-se por uma série de fatores específicos. O primeiro é o facto de a imigração se fazer em dois contextos sociopolíticos diferentes: os primeiros imigrantes argentinos partem para a argentina como portugueses e após a descolonização em 1975 como cabo-verdianos; os cabo-verdianos, agora de nacionalidade argentina, permanecem divididos entre os que se afirmam anteriormente portugueses (evocando o cumprimento do serviço militar obrigatório e a fidelidade ao juramento à pátria e à bandeira portuguesa), os que mantendo a fidelidade à nova nação africana afirmando-se cidadãos de Cabo Verde e para além desta fidelidade cabo-verdiana se afirmam por uma “africanidade global” e desenvolvem estratégias de adesão a redes internacionais relacionadas com a cultura negra/africana. Neste caso são sobretudo a negritude e as marcas raciais as referidas na identificação com outros negros provenientes de outros processos históricos e nas estratégias de relação com os movimentos da globalização da africanidade.

No caso específico da Interculturalidade Afro-Atlântica o encontro entre culturas é realizado em situação extrema de desigualdade – relação entre o colono e o escravo, num contexto instável de administração colonial e de transformações profundas no sistema económico. A situação é ainda mais complexa pela introdução do cristianismo neste processo. Com efeito trata-se do estudo realizado de práticas culturais em que se inscreve o culto dos santos e de Nossa Senhora do Rosário – a congada, moçambiques, candombe (refiro apenas as guardas estudadas).

---

<sup>9</sup> <http://ism.itacaproject.com>



**Figura 2.** Candombe do Uruguai 1870

É neste contexto que se inscreve o trecho musical *Senhora Rainha*, recolhido por Katia Teixeira junto de José Geraldo Alves (rei Congo do estado de Minas Gerais) e interpretado pelos dois. Como canção ligada ao congado prevalece o imaginário do marinheiro e Rainha. Talvez a rainha evocada no congado, rainha Congo e mesmo a patrona do congado Nossa Senhora do Rosário. A canção em Portugal tem o título *Oh Laurindinha vem à janela*,<sup>10</sup> inscreve-se no cancioneiro popular e refere uma mulher e um homem que parte para a Guerra, não evoca pois nem o mar, nem a Rainha sempre presente na congada. O contexto social de uso da canção é muito diversificado. Inicialmente remetida para eventuais canções de amor que acompanham as partidas de soldados que partiam para a guerra.

Ó laurindinha  
Vem à janela  
Ver o teu amor  
Ai ai ai que ele vai para a guerra

Se ele vai para a guerra  
Deixai-o ir  
Ele é rapaz novo  
Ai ai ai ele torna a vir

Ele torna a vir  
Se Deus quiser  
Ainda vem a tempo  
Ai ai ai de arranjar mulher

Senhora Rainha  
Venha na janela  
Venha ver marinheiro  
Que la vai para a guerra

O outro contexto ou situação abordada é o das músicas urbanas e mais precisamente o fado, a morna, a música brasileira, o tango. Todas se caracterizam por ser músicas mestiças.

<sup>10</sup> Laurindinha, Dulce Pontes - <http://www.youtube.com/watch?v=71vh8Dr5aUA&feature=related>



**Figura 3.** Morna de Cabo-Verde, Cesária Évora

A administração colonial em Cabo Verde e os intelectuais cabo-verdianos privilegiaram a *morna* mais que outras formas de expressão musical cabo-verdiana. Trata-se do género musical que se aproximava mais da canção portuguesa e brasileira, nomeadamente do fado, e, como tal, justificava melhor uma política multirracial. É consensual que a *morna* é originária da Ilha da Boavista (1780/1850), como afirma o músico e musicólogo Vasco Martins “pelo menos uma espécie de proto-morna, com possíveis influências do «doce lundum chorado», vindo de Portugal e da «modinha» do Brasil”. Passou, depois, às outras ilhas “na Ilha Brava a terra em que os homens casam com o mar, como no poema de Pierre Loti, a dulcíssima estância da saudade, mercê da vida aventureira e trágica do seu povo a morna fixou os olhos no mar e no espaço azul, e adquiriu essa linha sentimental, essa doçura harmoniosa que caracteriza as canções braveses. Elevou-se de riso a pranto, e finou, amorosamente, pelo portuguêsíssimo diapasão da saudade” (Eugénio Tavares). Foi o próprio Eugénio Tavares, como afirma Vasco Martins, um dos primeiros compositores a “catalisar” as heranças da *morna* primordial da Boavista, onde provavelmente nasceu e as influências do ultrarromantismo português e do fado. Eugénio compunha as suas mornas numa guitarra portuguesa, era um apaixonado pela poesia camoniana e da época. A influência do fado é notória, sem evasivas. Mas a sua personalidade de cabo-verdiano e as forças “mestiças” desta pequena civilização fizeram, é claro, que as influências se tornassem num estilo característico de morna. Talvez tenha sido Eugénio Tavares o primeiro compositor a ter um estilo de morna próprio e de continuidade, solidificando a “morna bravesa” que influenciaria todas as ilhas, inclusive a ilha da Boavista. É, no entanto, em S. Vicente (1910/1950) que se tinha tornado um porto cosmopolita com a presença das companhias inglesas e o movimento do porto que a *morna* “evoluiu com os músicos Luís Rendall, Muchim d’Monte, Miguel Patáda, músicos virtuosos da «escola brasileira» (1910/1950). B.Léza, o mais representativo, compôs melodias com o suporte harmónico dos «meios-tons» (acordes de passagem ou modulativos entre acordes principais). As influências diretas da canção brasileira e do tango, então muito na moda, foram decisivas para o amadurecimento estético da Morna” (Martins, 2008). Vasco

Martins descreve outras fases de desenvolvimento da morna, nomeadamente a “*eletrificação* da música de Cabo-Verde, incluindo a Morna” nos anos 1960 e 1970; o nascimento de uma “nova Morna” inspirada na «canção internacional» (bolero, canção americana - Nat King Cole, Frank Sinatra, por exemplo - canção francesa, canção espanhola, etc.) nos anos de 1980 (Dany Mariano, Ney Fernandes, Jorge Humberto, Tito Paris, Betu, Antero Simas e muitos outros) e o advento atual de estilos muito pessoais, específicos de cada artista o que pressupõe a maturidade da Morna.

O fado tem origens comuns às da morna. Nasceu num cenário extremamente complexo que se situa nos confins das culturas africanas e ibérica (o *lundu* bantu e o *fandango* andaluz, (ele próprio originário do flamenco). Legado de heranças múltiplas na Lisboa do século XIX, o fado foi dançado no Rio de Janeiro<sup>11</sup>, é reinventado em Lisboa a partir dos anos de 1830 como fado cantado (Nery, 2004 e 2010). Objeto de apaixonados debates ideológicos e de múltiplas controversas em relação à sua origem, transforma uma vasta constelação de influências afro-brasileiras, vê serem-lhe sucessivamente atribuídas “origens árabe, mourisca, cigana e Occitânia, o que tem o mérito de chamar a nossa atenção para o facto de que se ele não é puramente português, é porque Portugal apenas existe enquanto exterior a si mesmo. Por último, a arte do fado (que significa destino), é a expressão do sentimento da saudade, esse sentimento mestiço que significa sofrer do prazer passado e, ao mesmo tempo, ter prazer no sofrimento de hoje. Uma espécie de *blues* dos povos latinos, o fado é um lamento voluptuoso que / canta a dor entre duas margens, não cessando de ir e vir sobre a terra e o mar, o céu e a terra, o sonho e a realidade, o infinito do amor e a aceitação do desamor que tem por nome destino (gente da minha terra<sup>12</sup>)” (Laplantine e Nouss, 2002:108).



**Figura 4.** Fado, apresentou-se à UNESCO como *símbolo da identidade nacional e a mais popular das canções urbanas portuguesas*

<sup>11</sup> Considerado no diário de Carl Schlichthorst “uma dança de negros tão imoral e no entanto tão encantadora” ou no dizer de Johann-Friedrich Von Weech “uma dança imitada dos africanos no qual os dançarinos cantam”. Rui Nery sintetiza assim os diversos aspetos do fado dançado no Brasil “as melodias cantadas são “muito livres” (Freycinet), e apesar de o carácter da dança ser de “elegância”, “energia” e “ligeireza” o conato pode ser “de carácter verdadeiramente poético” (almeida) (Nery, 2004).

<sup>12</sup> *Gente da minha terra* - [http://www.youtube.com/watch?v=TeOhPR\\_0x8E](http://www.youtube.com/watch?v=TeOhPR_0x8E)



Laplangine e Nouss apontam como processo de mestiçagem na música popular a música brasileira “um exemplo chega-nos quando ouvimos cantar a brasileira Maria Bethânia. O *tempo* sincopado parece decididamente africano, a originalidade instrumental lembra as flautas amazônicas e a melodia recorda-nos o fado português. Os três elementos estão bem presentes, mas metamorfosearam-se completamente ao contactarem uns com os outros” (Laplangine e Nouss, 2002: 107-108). O mesmo me parece em muita da música brasileira ou nas interpretações mestiças que músicas de um e outro lado do atlântico saíam dadas por sonoridades (acento, ritmo, expressão) – *Foi por vontade de Deus*<sup>13</sup> ou música brasileira...

Como afirmámos acima as influências da canção brasileira e o tango foram decisivas para o amadurecimento estético da Morna” (Martins). As marcas da presença africana são relevantes na cultura Argentina – Tango e o Candombe. Não deixam porém de surgir hipóteses, de que os negros contribuíram, sobretudo através do *candombe*, de maneira decisiva para a génese do *tango* (tango: bailar em Congo). O tango, de raízes suburbanas, tem também uma “história negra” que se relaciona com os ritmos afroargentinos, um “segredo” (uma história intencionalmente ignorada) desvelado pelo antropólogo Norberto Pablo Círio. “Apesar de sempre existir esse rumor sobre a presença negra no tango, esse assunto nunca foi bem estudado e compreendido”, explica ele, promotor da exposição “Historia negra del tango”, que recentemente (de 23 de abril a 21 de maio de 2010) se realizou em Buenos Aires no Museo Casa<sup>14</sup> Carlos Gardel.

Pablo Círio afirma “Si hay una piedra en el zapato de la construcción de la identidad argentina es la insoslayable participación de los negros en la génesis de nuestra (hoy) música nacional, el tango. Así, con diversa suerte algunos trabajos científicos y otros no tanto, intentaron obliterar todo aquel lastre. Omitiendo voluntariamente despreciaron la propia voz de los negros, tanto la de su frondosa hemerografía, con 16 periódicos durante el período tratado que aún practican su versión de la historia, llegando así al pálido (valga el adjetivo) dictamen de que tangos de negros” (p. 4). También se advierte el uso sesgado y, por ende, tendencioso, de la bibliografía. Por ejemplo, al dar cuenta del proceso gestacional de la milonga citan al clásico libro de Lynch, pero prescinden de su afirmación de que las consecuentes con tal objetivo, validaron todo aquello que podría limitar su plan, como la de los afrodescendientes música y poseen “No hay mucho que decir de lo mismo fue creada por los compadritos porteños “como una burla á los bailes que dan los negros en sus sitios. Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los candombes”. También hubieran ahorrado lamentaciones respecto a la escasez de fuentes sobre la antigua coreografía del tango de haber citado el conocido artículo del diario Crítica publicado en 1913, “El tango, su evolución y su historia”, que alguien firmó con el seudónimo Viejo tanguero. Entre otros aspectos, contiene una minuciosa descripción de cómo los negros bailaban el tango antes de que comenzara a ser de pareja enlazada” (Círio, 2007: 151-152).

<sup>13</sup> Estanha forma de vida, Amália - <http://www.youtube.com/watch?v=uFgctURyGp4>; Estanha forma de vida, Caetano Veloso - <http://www.youtube.com/watch?v=q-w2jfW4PeQ>.

<sup>14</sup> Museo Casa Carlos Gardel - <http://www.museocasacarlosgardel.buenosaires.gob.ar/>.



**Figura 5.** *Tango Argentino* de Pedro Alvarez

Parece pois certo que o Tango, elevado recentemente a património imaterial da humanidade, é resultado de encontro entre culturas que se verificou na argentina, periferia de Buenos Aires, nos finais do século XIX, deriva de formas musicais de imigrantes italianos e espanhóis, dos crioulos descendentes dos conquistadores espanhóis que já habitavam os pampas e do "Candombe" africano. Há indícios de influência da "Habanera" cubana e do "Tango Andaluz". O Tango nasceu como expressão das populações pobres, oriundas de todas aquelas origens, que se misturavam nos subúrbios da crescente Buenos Aires.

Também o Candombe do Uruguai, recentemente tornado património imaterial da humanidade como prática comunitária - *O candombe e seu espaço sociocultural: uma prática comunitária*<sup>15</sup>, é uma prática mestiça. Embora considerado como sobrevivência do acervo ancestral africano da raiz Bantú, trazido pelos negros chegados ao Rio de la Plata e remetendo genericamente para todos os bailes de negros é sinónimo de dança negra, e evocação do ritual da raça negra. O espírito musical conta dos lamentos dos escravos desafortunados, que contra a própria vontade foram levados para a América do Sul, para serem vendidos e submetidos a humilhações e duras tarefas. Eram almas sofridas, sob inconsolável nostalgia da terra natal. Na época da colónia, os africanos recém-chegados chamavam seus tambores de tangó, e também usavam tangó para denominar o lugar onde realizavam suas danças candomberas. Com a palavra tangó designava-se o lugar, o instrumento e a dança dos negros. O Candombe tem configurações específicas em Montevideo em que se tornou uma prática comunitária

<sup>15</sup> El candombe y su espacio sociocultural: una práctica comunitária - [http://www.youtube.com/watch?v=0BPks0\\_IztU](http://www.youtube.com/watch?v=0BPks0_IztU) e <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?RL=00182>.

com afinidades com o Carnaval e a festa de Reis como em Cuba, na Argentina em que se torna prática musical fechada Shimmy Club, na Casa Suíza, ou no Brasil, Candombe na Comunidade do Açude ou noutras Comunidades (grupos ou famílias) em Minas Gerais, em que é caracterizado como prática mais ancestral que outras Guardas (Congados, Moçambiques, Caboclinhos, Catopês, Marujada, Vilão e Cavallhada) mas também ele integrado em práticas atuais do culto do Rosário e dos processos de adivinhação e cura que lhe estão frequentemente associados.

## Conclusão

A mestiçagem, melhor que hibridação, reflete o processo e o devir de incessantes mudanças resultantes do encontro entre culturas e entre pessoas. A sua dimensão primordial é mais temporal que estática, mais das artes do tempo que do espaço, mais da ordem da história ou da narrativa que da descrição, mais sonora ou musical que visual, embora esta se nos revele de imediato como colagem ou montagem. O estudo da mestiçagem envolve três componentes fundamentais – a desconstrução, separação ou análise dos elementos em presença, a síntese, construção e produção, junção, combinação ou reconfiguração dos elementos que remete para uma prática criativa e as dinâmicas do devir, “o terceiro tempo de uma valsa cronológica que, conjugando memória e encontro, se substituem à tríade passado-presente-futuro” e por isso “o devir nunca se adivinha: esta é a dinâmica, vibrante e frágil da mestiçagem” (Laplatine e Nouss, 2002: 118-119).

Na América Latina, o processo de mestiçagem ou de hibridação cultural, segundo Canclini, decorre da inexistência de uma política reguladora ancorada nos princípios da modernidade e se caracteriza como o processo sociocultural em que estruturas ou práticas, que existiam em formas separadas, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Esse hibridismo, desencadeador de combinatórias e sínteses imprevistas, marcou o século XX nas mais diferentes áreas, possibilitando desdobramentos, produtividade e poder criativo distintos das mesclas interculturais já existentes na América Latina. Embora as elites intelectuais e artísticas tivessem condicionado de modo muito diversificado a difusão da cultura indígena e colonial junto da população, a mestiçagem interclassista decorrente desses inter-relacionamentos teria, segundo Canclini, gerado formações híbridas em todos os estratos sociais latino-americanos (1995: 70-71) e em todos os modos de expressão. Não serão estas também as dinâmicas culturais das periferias urbanas em que se juntam os migrantes provenientes de múltiplos lugares à procura de oportunidades numa sociedade pós-colonial?

## Bibliografia

- ALMEIDA, M. V. (2005) "Crioulização e Fantasmagoria", *Anuário Antropológico*, 33-49.
- AUBERT, L. (2005) *Musiques Migrantes*. Genève. Musée d'Ethnographie de Genève.
- AUGÉ, M. (2007) *Por una antropologia de la movilidad*. Barcelona, Gedisa
- BENJAMIN, W. (1992) “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” em *Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio d'Água.



- BHABHA, H. K. (1998) *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, UFMG.
- BURKE, P. (2003) *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, Editora Unisinos.
- CANCLINI, N. G. (1995) *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Sudamericana.
- CIRIO, N. P. (2007) “La música afroargentina a través de la documentación iconográfica”, *Revista Ensayos*, 13 *Historia y teoría del arte*, 127-155.
- FINNEGAN, R. (2002) “Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”, *Revista Transcultural de Música*, 6.
- HANNERZ, U. (1998) “Transnacional Research” em BERNARD, H. R. (ed.), *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, 235-256.
- KIEFFER, A. M. (2004) *Cancioneiro da Imigração*, Sonopress-Rimo e Com Fonográfica, Lda.
- LAPLANTINE, F., NOUSS, A. (2002) *A Mestiçagem*. Lisboa, Instituto Piaget.
- LORTAT-JACOB, B., OLSEN, M. R. (2004) “Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire”, *Musique et anthropologie. L’Homme*, 171-172.
- MAFFIA, M. M. (1986) “La inmigración caboverdeana hacia la Argentina. Análisis de una alternativa”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Vol 25. Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Porto, Portugal, 191-207.
- MARQUES, J. P. (2004) *Portugal e a Escravatura dos Africanos*. Lisboa, ICS.
- MARTINS, V. (2008) A Morna - a evolução (breves apontamentos). Disponível em: <http://sintoniacaboverdiiana.blogspot.com/>. Acesso em 21 de dezembro de 2011.
- MILLER, J. C. (1997) “O atlântico escravista açúcar, escravos e engenhos”, *Afro-Asia*, 19/20: 9-36.
- NERY, R. V. (2004) “Para uma História do fado”, *100 Anos de Fado*, CD1, Lisboa: Público.
- NERY, R. V. (2010) “Fado Maior e Menor”, *JL*, 2 de agosto.
- ONFRAY, M. (2009) *Teoria da Viagem*. Porto Alegre, L&PM Editores.
- ORTIZ, F. (1951) *Los Bailes y o Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba*. La Habana, Editorial de Letras Cubanas.
- PAIS, J. M., BRITO, J. P. et al (2004) *Sonoridades Luso-afro-brasileiras*. Lisboa, ICS.
- RIBEIRO, J. da S. (2007) “Palo Monte, um rito Congo em Cuba”, *I/C, Revista Científica de Información y Comunicación* (ISSN: 1696-2508), Nº 4, 2007, 48-59.
- RIBEIRO, José da Silva, 2008, “Culturalidade Afro-Atlântica na coroação de reis congo”, em SIEBER, Cornélia et al., *Diferencia mi notitaria en latiniamérica*. Hildesheim, OLMS.
- RIBEIRO, J. da S. (2009) “Música e Sonoridades Migrantes na América Latina” em ROCHA-TRINDADE, M. B., *Migrações, permanências e diversidades*. Porto, Edições Afrontamento, 321-346.
- RIBEIRO, J. da S. e MAFFIA, M. (2007) “Entre o candombe e a morna, identidade e conflito dos migrantes cabo-verdianos na Argentina”, em *Atas e comunicação*

*apresentada à VII Reunião de Antropologia do Mercosul*. Porto Alegre - Rio Grande do Sul – Brasil 23 a 26 de julho.

SARDINHA, J. A. (2010) “Triste Fado”, *JL*, 21 de agosto.

SARDINHA, J. A. (2010) *A Origem do Fado*. Vila Verde, Tradisom.

VAINFAS, R., SOUZA, M. de M. (2004) “Catolização e poder no tempo do tráfico: o reino do Congo da conversão coroada ao movimento antoniano, séculos XV-XVIII” em *Tempo* (Universidade Federal Fluminense), vol 3 nº 6, 1998. Disponível em [www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/art6-7.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/art6-7.pdf). Acesso em 21 de dezembro de 2011.

WEBER, M. (1995) *Os Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo, EDUSP.

La historia negra del tango, Del 20 de mayo al 5 de junio 2010, Museu de Buenos Aires, Disponível em:

[http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/museos/dg\\_museos/pdf/gardel/historianagera.pdf](http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/museos/dg_museos/pdf/gardel/historianagera.pdf). Acesso em 21 de dezembro de 2011.

## Filmografia

*Paris Musette* (1993) Documentário. Dir. Jean-Pierre Beaurenaut.

*Colá S. Jon oh que Sabe* (1995) Documentário. Dir. José da Silva Ribeiro.

*Onde os tambores se inventam* (1995) Documentário. Dir. José da Silva Ribeiro.

*Fados* (2007) Documentário. Dir. Carlos Saura.

*Ilha da Cova da Moura* (2010) Documentário. Dir. Rui Simões.

## Anexo

### Decisão da Unesco acerca do Candombe - Decision 4.COM 13.74

The Committee (...) decides that [this element\] satisfies the criteria for inscription on the Urgent Safeguarding List, as follows:

- R1: The candombe is a source of pride and a symbol of the identity of communities of African descent in Montevideo, embraced by younger generations and favouring group cohesion, while expressing the communities' needs and feelings with regard to their ancestors;
- R2: Inscription of the element on the Representative List would provide an important impetus to the visibility of intangible cultural heritage, creativity and dialogue between the diverse communities concerned, while strengthening its resistance to certain negative tendencies;
- R3: Both the State and the communities have elaborated safeguarding measures and are committed to strengthening the candombe's viability through inventory making, education and intergenerational transmission, as well as awareness-raising activities;

- R4: The element has been nominated with the involvement, throughout the entire process, of the relevant communities, including organizations, transmitting bodies and individuals, and they have given their free, prior and informed consent in writing;
- R5: The element is inscribed in the inventory of traditional feast days in Uruguay, maintained by the Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación.

#### **Decisão da Unesco acerca do Tango (Decision 4.COM 13.01)**

The Committee (...) decides that [this element\] satisfies the criteria for inscription on the Urgent Safeguarding List, as follows:

- R1: The Tango is a musical genre that includes dance, music, poetry and singing, and is considered one of the main manifestations of identity for the inhabitants of the Río de la Plata region;
- R2: Inscription of the element on the Representative List would contribute to visibility of intangible cultural heritage and a deeper understanding of the Tango as a regional expression resulting from the fusion of several cultures;
- R3: The two nominating States have presented a number of joint and individual safeguarding measures for the element by which the communities and the authorities commit to the creation of specialized training and documentation centres, as well as the establishment of an orchestra, museums and preservation trusts;
- R4: The nomination of the element benefitted from the continuous participation of the Uruguayan and Argentinian communities through meetings, seminars, interviews and workshops, and community representatives have signed documents to mark their free, prior and informed consent;
- R5: The element is included in the inventories of intangible cultural heritage that are being elaborated in Uruguay and Argentina.

#### **Fado, urban popular song of Portugal**

Fado is a performance genre incorporating music and poetry widely practised by various communities in Lisbon. It represents a Portuguese multicultural synthesis of Afro-Brazilian sung dances, local traditional genres of song and dance, musical traditions from rural areas of the country brought by successive waves of internal immigration, and the cosmopolitan urban song patterns of the early nineteenth century. Fado songs are usually performed by a solo singer, male or female, traditionally accompanied by a wire-strung acoustic guitar and the Portuguese *guitarra* – a pear-shaped cittern with twelve wire strings, unique to Portugal, which also has an extensive solo repertoire. The past few decades have witnessed this instrumental accompaniment expanded to two Portuguese guitars, a guitar and a bass guitar. Fado is performed professionally on the concert circuit and in small ‘Fado houses’, and by amateurs in numerous grass-root associations located throughout older neighbourhoods of Lisbon. Informal tuition by older, respected exponents takes place in traditional performance spaces and often over successive generations within the same families. The dissemination of Fado through emigration and the world music circuit has reinforced its image as a symbol of Portuguese identity, leading to a process of cross-cultural exchange involving other musical traditions.

### Decision 6.COM 13.39

The Committee (...) decides that [this element] satisfies the [criteria for inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity](#), as follows:

- R.1: A musical and lyrical expression of great versatility, Fado strengthens the feeling of belonging and identity within the community of Lisbon, and its leading practitioners continue to transmit the repertory and practices to younger performers;
- R.2: Inscription of Fado on the Representative List could contribute to further interaction with other musical genres, both at the national and international levels, thus ensuring visibility and awareness of the intangible cultural heritage and encouraging intercultural dialogue;
- R.3: Safeguarding measures reflect the combined efforts and commitment of the bearers, local communities, the Museum of Fado, the Ministry of Culture, as well as other local and national authorities and aim at long-term safeguarding through educational programmes, research, publications, performances, seminars and workshops;
- R.4: Fado musicians, singers, poets, historians, luthiers, collectors, researchers, the Museum of Fado and other institutions participated in the nomination process, and their free, prior and informed consent is demonstrated;
- R.5: Fado is included in the catalogue of the Museu do Fado which was expanded in 2005 into a general inventory including also the collections of a wide range of public and private museums and archives.

**Inscribes Fado, urban popular song of Portugal** on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity.

### Sound hybrid cultures

*Although there are many possible objects of the cultural hybridization or mestizaje or “creolization” process, I stood as the object of cultural hybridization, in this work, the migrant sonorities. For the proposal reflection I will try to define the concepts that spin around the meeting of cultures, the hybridization subjects and the situations, context and locations where this happens. Perhaps I should use the concept of mestizaje in spite of hybridism or hybridization. I agree with the authors who consider that the temporal dimension is what distinguishes the mestizaje form other forms of junction as the hybridism, the blend, or the mixture, that can be seized statically. The mestizaje is more sound than visual, more musical than pictorial, more narrative than descriptive. In this context, it seems to me required a revision of the terms and concepts as well as the theoretical reflection and its application within the subject and situations discussed in this communication.*

Key words: Hybridization, Hybridism, Mestizaje, Creolization, Migrant Sonorities.

## **Deambulações em torno do projeto da antropologia visual contemporânea: entre as *imagens da cultura* e a *cultura das imagens***

Ricardo Marnoto de Oliveira Campos\*, *CEMRI - Laboratório de Antropologia Visual Universidade Aberta*

O presente artigo pretende apresentar uma reflexão em torno do projeto atual da Antropologia Visual, tendo em consideração os desafios epistemológicos e os novos objetos empíricos com que esta subdisciplina se confronta. Para tal, faz-se uma análise retrospectiva dos percursos desta disciplina e bem como da sua articulação com outras áreas de conhecimento científico como sejam, os Estudos Visuais e a Cultura Visual. Argumenta-se que esta subdisciplina foi forjada no âmbito de um paradigma epistemológico que salientava a importância das *imagens da cultura*. Atualmente, um olhar menos dependente do exótico e do longínquo, mais vocacionado para os contextos interiores obriga-nos a ter maior consciência dos horizontes sociais e culturais de uma *cultura de imagens* que se abre à inventariação da antropologia.

---

\* Licenciado e mestre em Sociologia, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Universidade Nova de Lisboa) e Doutorado em Antropologia Visual pela Universidade Aberta. Foi bolseiro de mestrado, de doutoramento e de pós-doutoramento da FCT. Foi investigador do CEOS (FCSH) e do CRIA - Centro em Rede de Investigação em Antropologia (ISCTE-IUL). Actualmente é investigador do Laboratório de Antropologia Visual do CEMRI – Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais, da Universidade Aberta. É igualmente um dos editores da revista *Cadernos de Arte & Antropologia* e membro do grupo de pesquisa internacional *On Walls*.

O presente artigo resulta de uma revisão e ampliação de uma comunicação apresentada no V Seminário Internacional *Imagens da Cultura-Cultura das imagens*, ocorrido em 2008 na cidade do Porto. Este evento científico anual entrava, a meu ver, numa fase de relativa maturidade, tendo servido ao longo dos anos para sedimentar projetos coletivos e individuais de diferentes parceiros científicos, em torno de problemáticas partilhadas. Justificava-se, por isso, uma ponderação sobre os sentidos do evento e sobre o debate teórico e epistemológico que se encontrava nas fundações deste programa comum. Consequentemente, impunha-se um exame retrospectivo, reavaliando o significado desta articulação que serve de título ao seminário e que sugere um duplo movimento, entre as Imagens que caminham para a Cultura e a Cultura que se dirige para as Imagens. Onde e como se cruzam estes sentidos, que significados detêm?

As considerações que se seguem devem ser entendidas inscritas nos debates acerca da relação particular que a antropologia estabelece com as imagens e a visualidade no mundo contemporâneo. Como sabemos a intimidade entre esta disciplina académica e a imagem é longa, simultaneamente conflituosa e proveitosa, tendo influenciado decisivamente a forma como muitos antropólogos se dedicaram ao estudo e interpretação dos fenómenos culturais. Já muitos o disseram. Esta é uma proximidade histórica, pois o cinema e a antropologia nascem no mesmo período histórico. Mas é igualmente uma contiguidade de projetos, pois ambos procuram, inicialmente, novas rotas de exploração e conhecimento da humanidade. Na verdade, o visual sempre esteve presente na antropologia, sob as mais diversas facetas e perspetivas. Porém, raras vezes a antropologia soube o que fazer verdadeiramente com estes recursos (MacDougall 1997; Simonis 1992). As questões que esta matéria suscita atualmente à antropologia e, particularmente, à antropologia visual, são distintas daquelas que animaram debates e propostas epistemológicas há algumas décadas. Os fortes entraves à introdução da imagem e das tecnologias visuais no reduto académico estão, em grande medida, ultrapassadas, apesar das reticências que ainda suscitam. As incertezas que afinal persistem relativamente à competência heurística da imagem devem-se, por um lado, ao logocentrismo da academia e, por outro, à inexistência de modelos relativamente estruturados e historicamente legitimados de articulação entre a imagem e o aparelho epistemológico tradicional das ciências sociais. No entanto, novos desafios e oportunidades surgem no horizonte, despoletados por objetos emergentes e fórmulas renovadas de fazer antropologia (Ribeiro 2005a, 2005b; Campos 2011, 2007; Pink 2006).

Contra uma tradição sustentada largamente pelo filme etnográfico foram surgindo, nas últimas décadas, propostas mais consentâneas com uma antropologia visual menos periférica e tecnologicamente dependente, mais atenta à necessidade de percorrer teórica e epistemologicamente outros caminhos e objetos empíricos (Morphy e Banks 1997). Esta derivação, que não implica obviamente uma obliteração do filme etnográfico, explica-se por uma grande variedade de circunstâncias não apenas de índole académica mas, igualmente, de natureza sociocultural. Escusado será identificar aqui este conjunto de fatores. No entanto, não evitarei uma reflexão em torno de algumas das dinâmicas que, a meu ver, induzem uma reorientação da antropologia visual e que sugerem, inclusive, uma robustez que é reiterada pelo crescimento e maior visibilidade alcançados por este campo disciplinar (Banks 2001; Pink 2001, 2006; Ginsburg 1999; Pault 1999).

Argumento que esta renovação de perspectivas e procedimentos está fortemente associada a uma cultura científica que se regenera em função de um contexto sociocultural fortemente impregnado pelo audiovisual e pela tecnologia que tende a debilitar as tradicionais resistências ao uso da imagem (Campos, 2011). Novos cientistas e acadêmicos, nascidos numa era intensamente visual, aceitam a tecnologia e a imagem como recursos e extensões fundamentais da vida em sociedade, empregando-as como auxiliares científicos. A antropologia visual, desde sempre fascinada pela cultura projetada em imagens (*imagens da cultura*) tende a incorporar uma condição contemporânea que muitos ajuízam ser ocularcêntrica, caracterizada por uma crescente *visualização da existência* (uma *cultura das imagens*). Daí que entenda que se justifica, cada vez mais, uma aproximação entre a antropologia visual e uma área de pesquisa emergente, a Cultura Visual. Esta última congrega em seu torno diferentes óticas disciplinares e aparatos teórico-metodológicos com um intuito comum: perscrutar o papel da visualidade e da imagem no mundo contemporâneo. Retornarei a este encontro, após algumas deambulações entre as *imagens da cultura* e a *cultura das imagens*.

## As imagens da cultura

*Imagem e cultura.* Duas palavras tão ambíguas quanto fundamentais na história do pensamento das ciências sociais e humanas. Ambas prometem revelar dimensões fundadoras daquilo que somos enquanto humanos. Não interessa, aqui, detalhar o sentido conceptual e operativo de cada um destes termos. Esse é outro debate e existe uma extensa literatura sobre a matéria. Proponho, isso sim, decifrar o significado do enunciado composto pela conjunção destas duas noções. Coloquei como mote para esta reflexão uma questão relativa ao sentido de cada um dos pólos deste enunciado, bem como à articulação que se pode estabelecer entre eles. Começemos pela primeira composição - *Imagens da Cultura* -, procurando decifrar o significado desta particular junção de conceitos. O termo *imagens da cultura* pressupõe, em primeiro lugar, uma conexão que sugere que as imagens procedem da cultura. Imagens *subordinadas* à cultura. Ou seja, esta conjugação admite uma assunção de natureza teórica e empírica que reivindica as imagens enquanto indícios culturais, vestígios da atividade de uma determinada comunidade. Assim sendo, podemos certamente afirmar que a cultura *produz* imagens, a cultura *expressa-se* por imagens. Nada de novo nesta interpretação, pois desde que o homem contemplou o seu semelhante aprendeu a decodificar os sinais evidentes à superfície. Esta é uma condição, diríamos, universal. Todas as comunidades humanas inventam o seu ambiente físico em consonância com uma determinada cosmovisão e *praxis* coletiva, sendo este ambiente construído um reflexo inevitável de estruturas culturais. Os antropólogos, tal como outros cientistas sociais, cedo se aperceberam que na realidade tangível, manufaturada pelo homem, se depositavam as matérias mais profundas da sua história, das suas práticas e crenças.

Todas as comunidades aprendem, portanto, os modos de confeccionar e entender os seus *objetos visíveis*. Os símbolos pictóricos e icónicos, com o seu idioma próprio, fruto de convenções comunicacionais e estilísticas, de certas técnicas e tecnologias, pertencem ao património da humanidade, são, desde longa data, elementos de recriação do mundo e de comunicação entre entidades diferenciadas. Em tempos e geografias

descoincidentes detetamos formas peculiares de dialogar por imagens e modelos particulares de modelar o visível. Ver é estabelecer um lugar no mundo. Fabricar paisagens visíveis é fundar coordenadas para uma orientação na realidade.

Pictogramas, pinturas, desenhos e tatuagens corporais são linguagens ancestrais, às quais se juntam a fotografia e o cinema, a banda desenhada, os videojogos e a realidade virtual como novos protagonistas do nosso ecossistema comunicacional. Também os objetos perceptíveis pelo olhar, com os seus contornos e texturas, carregam uma vocação utilitária e um simbolismo, informam-nos sobre os seus produtores e utilizadores. As edificações, os ornamentos e vestuário, utensílios domésticos ou bélicos, entre tantos outros produtos da atividade humana, podem ser tocados e registados pelo olhar clínico que busca significados culturais. Indícios de cultura que se oferecem ao olhar com infintas promessas de segredos que estão para lá do observável. Filiações tribais e religiosas, cosmovisões, relações de poder, representações e práticas sociais, abrigam-se nestas imagens fabricadas (ou em objetos que posam para as lentes, exigindo novas representações densas de significado). Constatação que justifica um empreendimento no sentido da exploração das imagens e dos sistemas visuais enquanto repositórios culturais, indicadores de vivências gregárias.

A antropologia cedo se apercebeu da importância do olhar na perscrutação do mundo, para mais quando esse mundo se impunha como visualmente estranho. É através do olhar que os primeiros contactos se esboçam, perante a barreira linguística e cultural. A alteridade materializava-se perante a vista, a superfície manifesta dos corpos e dos ambientes exóticos tornava concreta a ideia da *diferença*. *Observar* era *conhecer*. Essa atração pela diferença, simultaneamente motivo de estranheza, repulsa e fascínio, encontra no olhar o primeiro mecanismo de reconhecimento e inventariação. Ao dar os primeiros passos como ciência da humanidade exótica a antropologia é auxiliada pelas ferramentas visuais na captação e catalogação da alteridade manifesta. Marc Henri-Piault (1995a) faz a seguinte observação a propósito da intimidade entre a etnografia e o cinema:

Compreende-se que a etnografia (...) tenha sido, desse modo, um instrumento desta coleção e deste novo olhar. O uso de uma observação dinâmica e totalizante, a passagem *pelo campo* e assim, a experimentação, faziam do cinema e da etnografia os filhos gémeos de um empreendimento comum de descoberta, de identificação, de apropriação e, talvez, de uma verdadeira devoração do mundo e da sua história (...) a fome ocidental projetando no outro o seu próprio desejo de consumo! O registo absorve a distância material do *outro* e o reduz a imagem, alimentando o olhar (Piault 1995a: 27).

Cartografar o visível através de instrumentos precisos tornou-se princípio regulador de uma ciência que obedecia, em finais do século XIX e inícios do século XX, ao rigor do positivismo reinante. Recuando no tempo, descobrimos as primeiras incursões da imagem no terreno neste período. As grandes expedições como as que foram lideradas por Alfred Haddon ou por Baldwin Spencer e Frank Gillen, revelavam a importância que as tecnologias visuais poderiam assumir no estudo da humanidade longínqua. Também os pais fundadores da antropologia moderna Franz Boas, junto dos índios



Kwakiutl e Malinowski junto dos nativos da Melanésia, utilizam a câmara fotográfica como instrumento de recolha de dados no trabalho de campo etnográfico (Samain, 1995). Outros nomes proeminentes como Robert Flaherty, Margaret Mead e Gregory Bateson, Jean Rouch, MacDougall, Marshall ou Gardner, seguiram-se-lhes, atestando este forte impulso que visa a captação das *imagens da cultura* enquanto mecanismo de conhecimento do *Outro*. Não é de estranhar, portanto, que David MacDougall (1997) sustente que a imagem representa uma metáfora para a antropologia, uma metáfora da cultura do *Outro*. Não apenas na fabricação das imagens se nota a importância deste olhar depositado sobre a alteridade. As exposições e os museus etnográficos que ao longo do século XIX e XX tornaram acessíveis coleções de objetos retirados do seu contexto original, ofereceram-se ao olhar curioso do Ocidental (Mitchell 2002; Smith 2002). Os artefactos furtados ao seu ambiente e expostos em vitrinas e pedestais, pretendiam simular sinais de uma autenticidade estranha. Olhar estes artefactos era vislumbrar o estrangeiro, o longínquo, o obscuro, o indecifrável. A *visibilidade da diferença* (Dias 1996) resulta de uma operação de objetivação do *Outro*, convertido em facto científico pronto a ser exibido em museus e exposições, celebrando a doutrina civilizacional que lhe dá origem.

As imagens constituem, portanto, uma forma privilegiada de acesso à cultura de uma comunidade, o que nos conduz a uma segunda aceção das *imagens da cultura*, o observador enquanto *criador de imagens*. O pressuposto que leva o etnógrafo a dedicar especial atenção ao olhar enquanto mecanismo de percepção e análise da realidade cultural serve de fundação epistemológica a um programa de prospeção visual da cultura que converte o observador em agente com capacidade para dar vida a imagens. Ou seja, o etnógrafo no terreno adquire um novo papel, *mediador* de sentido cultural é, simultaneamente, *fabricante* de sentido cultural, concebe através do olho-máquina novas representações. Os debates em torno do papel da antropologia, dos fundamentos políticos e epistemológicos da sua atuação no mundo contemporâneo, que nas últimas décadas animaram esta disciplina, acarretaram uma revisão dos paradigmas e uma penetrante crítica interna<sup>1</sup>. Particularmente questionada foi a natureza do processo de representação do Outro, cada vez mais entendido com um exercício que sendo científico é igualmente político. Neste contexto, o gesto científico é concebido como um ato que longe de dissipar as subjetividades dos agentes e o *fardo* estrutural da história e ideologia que carrega, reflete movimentos que têm tanto de idiossincrasia individual como de modelo estruturalmente determinado. Ou seja, o ato de representar a sociedade e cultura do Outro é, sempre, uma *construção*. As figurações visuais são, por conseguinte, uma criação, toleram distintas leituras, pois nelas residem múltiplas representações. Diz-nos John Berger o seguinte a propósito das imagens geradas pelo homem:

---

<sup>1</sup> A obra coletiva *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, organizada por James Clifford e George Marcus (1986) é geralmente visada como a pioneira deste movimento de rutura com os modos tradicionais de fazer e representar antropologia, uma vez que introduziu questões fundamentais que obrigaram a um profundo equacionar da disciplina, conduzindo àquilo que é comumente entendido como a *crise de representações* em Antropologia.

Uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência ou conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada – por alguns momentos ou por uns séculos. Todas as imagens corporizam um modo de ver (...) O modo de ver do fotógrafo reflete-se na sua escolha do tema. O modo de ver do pintor reconstitui-se através das marcas que deixa na tela ou no papel (Berger 1999: 13-14).

*Imagens da cultura* são, neste enquadramento, imagens fotográficas, videográficas ou cinematográficas que procuram retratar uma cultura através da visão especializada do etnógrafo que lhes outorga legitimidade científica. Representações visuais do mundo que ambicionam documentá-lo, tornando inteligível, a partir do olhar, o património cultural de um povo, de uma comunidade ou grupo social. Imagens da alteridade que muito nos dizem sobre a nossa cultura, de tal modo estão impregnadas de uma ideologia, de representações e olhares forjados no âmbito da nossa história cultural (Ardèvol e Muntañola, 2004). Este é, por conseguinte, um segundo patamar de leitura semiológica das imagens construídas pelo etnógrafo, um sentido que apesar de aparentemente ausente, obliterado pela fé na objetividade e neutralidade da máquina, persiste em manifestar-se perante um escrutínio mais crítico e reflexivo. Ou seja, ao olharmos as imagens dos outros estamos também a olhar-nos. Poderemos falar, então, de várias camadas semiológicas que são transportadas pela imagem e que remetem para a sua tão temida polissemia. Os sentidos que daí podem emergir estão inevitavelmente ancorados em diferentes contextos, distintas narrativas<sup>2</sup>.

E que representações visuais são estas que constituem o nosso acervo visual do Outro? Sabemos até que ponto as representações do longínquo, incluindo homens e lugares, foram tecidas através das narrativas que nos foram contadas e reveladas em imagem. As câmaras, multiplicaram os olhares e os públicos do espetáculo do exótico. O distanciamento histórico e a revisão crítica ao património da disciplina antropológica conduzem-nos a buscar para além da legitimidade científica depositada nos aparelhos, o prazer e o poder que se escondem por detrás dos gestos do observador. Sob a aparente inocuidade das máquinas esconde-se esta pulsão por observar, por detalhar com o olhar aquilo que é estranho ou proibido, uma espécie de *voyeurismo* contido sob o aparato científico. Como sugere Caiuby Novaes, há algo de mágico na imagem, que “a afasta da racionalidade que tanto tem marcado as nossas ciências sociais” (Caiuby Novaes 2008: 455). Imagens que invocam memórias e projeções, despertam desejos e terrores, que estimulam as emoções e a imaginação e que serviram, ao longo do último século, para alimentar as múltiplas arenas do espetáculo visual, patrocinando a pulsão escópica da sociedade. Há, por isso, algo de lúbrico nesta coleção de visões do Outro. O vislumbre colonial tantas vezes marcado pela erotização dos corpos exóticos, como por exemplo no escrutínio dos corpos femininos, relatado por Clara Carvalho (2008: 172): “o controlo colonial confunde-se com o *male gaze*, o olhar e interpretação masculinos”. O desejo impregnado de poder. No cerne de toda uma epistemologia do olhar estão as relações assimétricas que se celebram entre os *sujeitos* e os *objetos* de inquirição.

---

<sup>2</sup> Marcus Banks (2001) fala de uma *narrativa interna* (a estória que a imagem conta) e a *narrativa externa* (o contexto sociocultural que dá origem e acolhe a produção da imagem). A leitura da imagem obriga a uma articulação entre estes dois horizontes narrativos.

O terreiro colonial perdeu-se. Suspeito, contudo, que o paradigma visual e os alicerces deste regime escópico se perpetuaram. Apesar das propostas inovadoras e experimentais que procuraram devolver dignidade política e protagonismo ao Outro<sup>3</sup>, o campo permanece profundamente contaminado por uma epistemologia do olhar legitimada e reforçada pelo poder dos aparatos simbólicos, económicos e tecnológicos do observador. Atualmente tendem a reforçar-se os apelos a uma antropologia visual em rutura com os formatos naturalistas, inspirados pelo positivismo<sup>4</sup>. As imagens da cultura são, por isso, imagens injetadas de conteúdo científico mas que, ao nosso olhar de hoje, desvelam uma poderosa conotação simbólica. Um regime visual, incorporando assimetrias de poder e estatuto, que se reforça através deste potente instrumento de domínio que é a tecnologia. Pinney refletindo sobre a história da fotografia, faz alusão aos mecanismos de violência, vigilância e poder<sup>5</sup> associados a esta tecnologia: «na fotografia, assim como na *disciplina*, o fotógrafo está invisível atrás da câmara, enquanto o que ele vê torna-se completamente visível» (Pinney 1996: 31). Daí que tenhamos de considerar a tecnologia inserta num determinado *campo de visibilidade*, pois como sugere Andrea Brighenti (2007: 338), «as assimetrias na visibilidade são assimetrias de poder».

A antropologia visual situar-se-ia neste movimento. Contemplar o visível detetando o invisível cultural e simbólico. Vislumbrar o visível e capturá-lo. Produzir outro visível, denso de significados, que não sendo um reflexo imediato do real observado aspira a ser matéria heurística despoletadora de pensamento crítico. Imagens da cultura duais. *Imagens da cultura visível do observado* que se materializam nos corpos, nos objetos, no espaço físico, na encenação da vida. *Imagens da cultura do observador*, que injeta nos seus registos as particularidades culturais que o movem e determinam diferentes modos de olhar, de decodificar e retratar o real. Deste modo, o acervo imagético constituído pelas ciências sociais pode ser entendido como um objeto de análise por si, condensando o espírito de uma época, com as suas representações sociais, paradigmas científicos, convenções discursivas e aparatos tecnológicos<sup>6</sup>. São imagens na convergência de dois horizontes culturais, o do *retratado* e o do *retratista*. Podem, portanto, ser investigadas nesta dupla vertente, desvelando a complexidade semiótica dos objetos visuais produzidos pelo etnógrafo. Cabe por isso, também, à antropologia visual questionar-se sobre o seu aparato e as suas produções imagéticas, interrogando-as do ponto de vista do pesquisador que se debruça sobre indícios culturais. Verificamos, então, que o olhar inocente amparado pelos aparelhos mágicos que fascinaram os

---

<sup>3</sup> Caso do vídeo-participativo e media-indígena, das propostas de antropologia e cinema colaborativo, partilhado ou reflexivo, que a partir dos anos 60 ganham algum relevo.

<sup>4</sup> Autores como Sarah Pink (2001, 2006) e Jay Ruby (2005) salientam a necessidade de desenvolver propostas de antropologia colaborativa e reflexiva, concebendo a produção de imagens numa lógica distinta da mera reiteração objetiva do real.

<sup>5</sup> Esta é uma perspetiva que está presente, de acordo com Pinney (1996) em autores como Sontag e Virilio, uma posição que pode facilmente encontrar um paralelo nos sistemas de vigilância e disciplina de Foucault. Synnott (1992), destaca a versão cética e negativa atribuída por determinados autores à visão e aos instrumentos do olhar que remetem igualmente, para a sua relação com a autoridade e disciplina, destacando exemplos como Sartre ou Foucault.

<sup>6</sup> Este é, aliás, um programa desenvolvido por vários autores que fazem uma revisão crítica do legado desta subdisciplina (Edwards, 1996; Piault, 1995a, 1995b; Pinney, 1996).

curiosos do século XIX tende a ser gradualmente questionado por uma perspectiva crítica que se enquadra no âmbito de uma série de debates contemporâneos que nos conduzem, precisamente, a ponderar o sentido atribuído a uma *cultura de imagens*.

## Uma cultura de imagens

A convicção de que as imagens transportam cultura e que, conseqüentemente, o sentido histórico, social e simbólico de uma comunidade se manifesta no horizonte do visível não é, como vimos, uma ideia nova. Imagens da cultura conferem sustentação epistemológica a programas de pesquisa em diferentes arenas disciplinares. Todavia, se invertermos os termos da equação, encarando a existência de uma *Cultura das Imagens*, invocamos outro espaço de reflexão e outros considerandos de natureza teórica e empírica. Cultura das Imagens remete para outra ideia, suporta uma noção de sistema cultural fundado e suportado por imagens, supõe que estas estão no âmago de uma vivência coletiva e de um sentido comunitário. Uma cultura subordinada às imagens ou, se quisermos, as imagens enquanto elementos primordiais para a fundação de significado. Isto é algo novo. Sabemos que o homem em comunidade sempre expressou sentido cultural através de símbolos pictóricos e artefactos mundanos. A cultura descobre-se, assim, na aparência manipulada do mundo. Todavia, é totalmente diferente, argumentar que um determinado sistema cultural está particularmente *dependente* das imagens e, como tal, que existe uma cultura essencialmente *visualista*. Esta é, porém, uma ideia que está em voga.

Há quem afirme que habitamos uma sociedade *ocularcêntrica* (Jenks 1995). Este é um argumento razoavelmente difundido que tem como base de sustentação a grande importância que a visão foi contraindo na cultura ocidental com o início da modernidade, sendo no presente tomada como a esfera mais útil e nobre da nossa sensorialidade (Synnott 1992; Classen 1997). Esta condição contemporânea é, simultaneamente, causa e efeito da opulência tecnológica de natureza ótica e visual (Mirzoeff 1999; Messaris 2001; Jenks 1995). Os horizontes do visível dilataram-se, oferecendo ao homem novas imagens que assomam de territórios nunca antes entrevistos. A *visualização da existência*, para empregar a expressão de Mirzoeff (1999), atravessa a nossa vida e diferentes esferas do agir coletivo. Esta é, segundo o autor, uma aptidão desenvolvida no contexto recente de uma vivência fortemente inscrita nos domínios da visualidade, produtora e recetora de crescentes estímulos visuais. Nas suas palavras: “a vida moderna desenrola-se no ecrã (...) A experiência humana é atualmente mais visual e visualizada do que alguma vez antes, desde a imagem de satélite às imagens médicas do interior do corpo humano” (Mirzoeff 1999:1). Para além da importância das tecnologias constatamos que se ampliaram grandemente as gramáticas visuais e audiovisuais que servem à comunicação (fotografia, cinema, vídeo, televisão, banda desenhada, graffiti, imagem virtual, etc.), transportando convenções e códigos peculiares.

Em diferentes domínios da vida em sociedade testemunhamos o fortalecimento desta condição. A ciência e a imagem foram instituindo uma convivência cada vez mais próxima como demonstrou Sicard (2006), sendo que presentemente é impossível pensar em determinadas disciplinas científicas sem o recurso a potentes aparelhos visuais que servem não apenas para escrutinar visualmente a realidade mas, igualmente, para

conceber universos de simulacros e simulações em imagem. A função epistémica da imagem parece, assim, sair reforçada desta relação, acentuando a dependência existente entre o conhecimento e a visão. A vigilância e a disciplina também são fortalecidas pelas inovações que aperfeiçoam os dispositivos de registo, fiscalização e manipulação visual do mundo para uso policial ou militar (Robins 1996). O prazer e o lazer parecem, também, encontrar um refúgio privilegiado em exercícios individuais e coletivos que endereçam grandemente para a visualidade, para o uso, consumo ou produção de imagens (Featherstone 1991). A televisão, o cinema, os videojogos, os vídeos e fotografias digitais (produzidos por câmaras ou telemóveis) são instrumentos de gozo e comunicação, têm servido para situar identidades e construir representações do mundo. Em síntese, o quotidiano parece intensamente marcado por uma *pulsão escópica* que tudo parece envolver.

A ascendente relevância que a imagem foi conquistando ao longo do século XX é acompanhada, igualmente, por uma intensa crítica e constante reavaliação do seu papel. Certos redutos intelectuais e científicos têm sido particularmente acutilantes na crítica à imagem massificada, concorrendo grandemente para a gradual fragilização da integridade da imagem. Se a imagem mecanicamente produzida era inicialmente concebida como garante de fidelidade, uma espécie de emanação analógica do mundo, a imagem ficcional que se vai tornando hegemónica contribui para uma maior descredibilização da mesma.

A imagem parece, então, encarnar esta duplicidade ontológica. Ora representa o indício mais fidedigno de verdade sobre o mundo, dado o seu carácter testemunhal e objetivo<sup>7</sup> ora se transforma em perigosa matéria de enganos, manipulações e fantasias. Esta confrangedora duplicidade, aliada à sua indiscutível sedução e poder de persuasão, têm motivado desconfianças e receios. Esta questão é particularmente relevante quando constatamos que a imagem e o reino do audiovisual assumiram um protagonismo sem precedentes ao longo do último século devido à expansão dos media e das indústrias culturais. É precisamente neste contexto que o uso que se faz da imagem é em muitas circunstâncias ambivalente, oscilando perigosamente entre o real e a ficção. A hegemonia do audiovisual, vinculada ao poder global das corporações mediáticas, tem servido para alimentar a veia crítica de intelectuais e académicos, que veem neste ascendente um forte atentado à cultura literária e ao legado cultural da nossa civilização. Daí a persistente menorização da cultura de massas e os recorrentes temores despoletados pelas novas tecnologias audiovisuais e pelas práticas que estas ajudam a fundar.

O interesse que a noção de Cultura Visual tem suscitado recentemente parece derivar, então, desta ideia em voga que atribui à visão, ao olhar e às tecnologias visuais, uma significativa preponderância na forma como se compõem as dinâmicas culturais contemporâneas. De facto as imagens parecem inundar o quotidiano, tal a profusão de artefactos pictóricos e narrativas imagéticas que em acelerada mutação nos oferecem, diariamente, novos símbolos e mensagens visuais. Esta espiral produtiva e voragem consumista assentam, obviamente, em circuitos e instrumentos privilegiados, como os *media* e as novas tecnologias, que se têm tornado progressivamente companheiros

---

<sup>7</sup> Daí a importância que a imagem pode deter nos processos judiciais, servindo de prova poderosa de acontecimentos passados.

familiares do cidadão global (Morley e Robins 2002; Lull 2000; Thompson 1998). Hoje já não falamos apenas da televisão, metaforicamente entendida como uma *janela para o mundo*, há décadas atrás. As janelas multiplicaram-se e, curiosamente, o *Windows* domina o mundo. As variadíssimas máquinas digitais parecem ser, hoje, sustentáculos desta *visualização da existência*.

Partindo desta condição civilizacional, argumenta-se que uma análise suportada dos sistemas visuais e das imagens, em diferentes esferas da vida coletiva, pode fazer emergir perspectivas refrescadas de compreensão da contemporaneidade amparadas por vias teóricas e epistemológicas nunca antes devidamente exploradas. Desta forma, a visualidade sendo uma entrada privilegiada na cultura revela-se como a via mais capaz para captar as particularidades de uma *cultura visualista*. Daí a crescente vaga de interesse pelas diferentes expressões da iconosfera e da visualidade no mundo contemporâneo, tocando objetos tão diferenciados como a moda, o consumo, a estética, as artes plásticas, a publicidade, a propaganda, os *mass media*, etc., (em áreas disciplinares diferentes que abrangem as ciências sociais e humanas, as artes, a arquitetura e *design*, entre muitas outras)<sup>8</sup>.

Entendo que uma exploração da cultura visual contemporânea deve ter em consideração dois elementos que considero fundamentais na estruturação do nosso sistema visual: a *tecnologização* e a *globalização*. Em primeiro lugar, de acordo com uma tese comum, a evolução tecnológica ocupa um lugar fulcral na configuração da cultura visual. O progresso dos engenhos óticos e visuais parece dar resposta às ansiedades e ambições de um modelo sensorial que tende a privilegiar a visão. A pretensão de domínio visual do mundo está presente nas inúmeras ferramentas (como o telescópio, o microscópio, o cronofotógrafo, os raios-x, a máquina de filmar, o aparelho de televisão, as máquinas digitais ou o computador) que são protagonistas relevantes da nossa crónica civilizacional. Esta é uma ligação antiga. Datam de inícios do século XVII as invenções do microscópio e do telescópio, dois aparelhos óticos fundamentais para a formatação de um modelo de visualidade (e como sabemos para a biografia da ciência ocidental), assegurando a indispensabilidade do olhar e das suas extensões na exploração do mundo. Realidades até ao momento invisíveis tornam-se lentamente acessíveis ao olhar, inaugurando uma era de crescente *visualização da existência*. A visão tecnologicamente mediada, desenvolvida no período moderno, acompanha a racionalização do olhar. Teríamos de aguardar cerca de dois séculos para assistir a uma das invenções mais marcantes da história recente da humanidade e das suas imagens. O processo que se viria a conhecer como fotografia foi iniciado na segunda década do século XIX, por Nicephore Niépce, sendo aperfeiçoado por Louis Daguerre que inventa, em 1837 o Daguerreótipo, transformando por completo a forma como o homem passa a aceder à aparência do mundo. O Cronofotógrafo, criado por Étienne-Jules Marey (em 1887) e o Cinematógrafo dos irmãos Lumière<sup>9</sup> (em 1895), sucedem à fotografia. Será escusado esmiuçarmos a relevância da fotografia e do cinema na cultura contemporânea que, como sabemos, é tremenda. Estas contribuíram decisivamente para a forma como hoje imaginamos e interpretamos o planeta, criaram novas práticas sociais e alteraram

---

<sup>8</sup> A inexistência de um suporte disciplinar tradicional deu ainda origem a um campo académico de natureza híbrida e multidisciplinar que muitos denominam de *estudos visuais*, que se dedica precisamente a estudar uma multiplicidade de objetos, sob diferentes perspectivas e orientações.

<sup>9</sup> Um aperfeiçoamento do Cinetoscópio de Thomas Edison.

outras, entraram no nosso quotidiano convertendo-se em parceiros fiéis de fábulas e reminiscências.

O século XX é fértil em criações científicas e tecnológicas, muitas das quais estão mais ou menos diretamente ligadas ao campo da visão e da visualidade. Destacaria a televisão, comercializada em grande escala a partir de meados do século passado, que pela magnitude do seu impacto em termos globais, pode, certamente, ser equiparada ao cinema e à fotografia. Mais recentemente as tecnologias digitais destacam-se como agentes de novas dinâmicas sociais e culturais que marcam incontestavelmente os contornos da visualidade contemporânea. O uso alargado das máquinas digitais tem incentivado a produção pessoal de bens de natureza visual e audiovisual a uma escala até aqui desconhecida. Estas ferramentas facilitam a exploração visual do mundo através da captação e manipulação de imagens, sendo cada vez mais acessíveis em termos de disponibilidade e de preço. Este ímpeto produtivo é acompanhado por um maior trânsito de imagens. Diferentes utensílios digitais permitem uma migração de informação entre suportes com uma enorme capacidade de acumulação de dados de natureza diversa (discos rígidos, cartões de memória, CDROMs, DVDs, etc.). A velocidade de circulação e renovação de imagens, torna-as rapidamente obsoletas, gera uma espiral de produção e consumo, engendra um sistema ávido de novos bens visuais.

Em segundo lugar, considero que existe uma forte articulação entre os processos de globalização e a nossa cultura visual, num contexto em que as imagens assumem elevado protagonismo enquanto bens culturais de propagação planetária (Campos 2008). Defendo mesmo, que este é um eixo central, na medida em que permite dar conta, por um lado, da expansão mundial das tecnologias e linguagens visuais (e audiovisuais) e, por outro lado, da preponderância da imagem enquanto signo primordial no contacto intercultural, como revela um breve inventário dos ícones planetários. O antropólogo Arjun Appadurai (2004) recorre ao termo *mediapaisagens* (*mediascape*) para descrever a importância dos fluxos mediáticos num contexto de globalização cultural:

O aspeto mais importante destas *mediapaisagens* é que fornecem (especialmente sob a sua forma de televisão, cinema e cassete) vastos e complexos reportórios de imagens, narrativas e etnopaisagens a espectadores em todo o mundo, e nelas estão profundamente misturados o mundo das notícias e da política (...) tendem a ser explicações centradas na imagem, com base narrativa, de pedaços da realidade, e o que oferecem aos que as vivem e as transformam é uma série de elementos (como personagens, enredos e formas textuais) a partir dos quais podem formar vidas imaginadas, as deles próprios e as daqueles que vivem noutros lugares (Appadurai 2004: 53, 54)

Atualmente vivemos num ambiente saturado de imagens e imaginários que dificilmente encontram uma ligação embrionária a um espaço-tempo circunscrito, tal é a mobilidade que afeta os artefactos simbólicos com que lidamos. Os meios de comunicação de massas e as novas tecnologias permitiram suplantarem largamente os constrangimentos espaço-temporais, que marcaram a história da humanidade ao longo

de séculos de penúria tecnológica e que foram determinantes na criação dos figurinos culturais que conhecemos. Hoje as configurações simbólicas alimentam-se de vastos reportórios sem domicílio estável. Parece-me evidente que esta globalização cultural é movida, em grande medida, pelas imagens e maquinarias visuais. Um breve exercício de apelo à nossa memória visual certamente estará pejado de figuras universalizadas, de ícones transversais a países, culturas e gerações. Uma amálgama multiforme de seres e panoramas imaginados, compõe um património alicerçado nos *media* em benefício de uma narrativa cultural de pendor universalizante.

Esta condição contemporânea tem implicações profundas para a antropologia e, particularmente, para a antropologia visual que assiste a uma intensa mutação dos usos e representações da imagem quer no quotidiano, quer na academia. Nunca como agora se fabricaram tantos artefactos e figurações de natureza visual. Os recentes desenvolvimentos tecnológicos permitiram uma proliferação das mais diversas máquinas, democratizando o acesso ao circuito de criação e difusão de imagens. Através de telemóveis, câmaras digitais, computadores, todos temos ao nosso dispor recursos de aplicação relativamente simples (não especializados) para a geração de imagens. Há, por isso, maior intimidade e familiaridade com as imagens, estas foram de alguma forma *desmistificadas* a partir do momento em que deixaram de ser pertences de entidades poderosas com larga capacidade de produção e propagação de bens simbólicos de ordem visual.

Daí que surjam novos terrenos de pesquisa, motivados por novos contextos e protagonistas exigindo uma exploração mais atenta às vivências, sensações, práticas e representações que remetem para a forma como as imagens são manufaturadas, comunicadas e consumidas; para o significado social da tecnologia e iconologia contemporânea; para a construção social da visualidade e visibilidade. A *era digital* tem implicações profundas em termos sociais e culturais. Novas realidades transportam interrogações renovadas, objetos emergentes no campo da visualidade e da imagem suscitam um olhar atento da antropologia visual. A *cultura visual digital*, as *comunidades virtuais* e a *cibercultura*, para usar termos relativamente comuns, oferecem-se como territórios de averiguação ao etnógrafo contemporâneo (Ruby 2005; Campos 2007; Ribeiro 2005).

Em termos académicos teremos de considerar a contaminação do próprio campo por uma cultura *visualista*. Ou seja, as novas gerações de académicos e cientistas cresceram num contexto de familiarização com a imagem e a tecnologia, incorporando-as como matérias banais do quotidiano. Daí a popularidade crescente que as disciplinas mais especializadas na área da imagem, como a antropologia visual, têm registado nos últimos anos, com uma maior oferta de formação de nível superior nesse campo (Banks 2001; Pink 2001, 2006; Ginsburg 1999; Piault 1999). A imagem, anteriormente fruto de disputa ideológica e de ruturas entre discursos, tende a ser mais consensual, penetrando mais profundamente nos expedientes científicos. A antropologia visual vê-se, por conseguinte, espoliada da sua voz singularizante, vendo novos protagonistas concorrerem para o uso do audiovisual e da imagem enquanto objetos de trabalho científico. Aquilo que era um procedimento periférico e fraturante tende, cada vez mais, a convergir para o centro do debate. Mas não são apenas os académicos os agentes desta viragem. Existe uma forte pressão suscitada pela multiplicação das vozes situadas nos mais diversos horizontes socioculturais que adquirem revigoradas capacidades de



edificação de discursos visuais sobre si e sobre o mundo, obrigando as ciências sociais a acompanharem estas tendências.

Neste contexto a antropologia visual deverá, a meu ver, deslocar o seu horizonte de pesquisa de uma mera competência tecnológica orientada para a criação de narrativas visuais e imagens antropológicas, para uma maior focalização sobre as questões que atualmente têm sido desenvolvidas no âmbito dos estudos visuais ou da cultura visual. Isto implica um encontro entre um património científico solidificado e os novos debates sobre a imagem e a visualidade no mundo contemporâneo. A antropologia visual poderá ter um papel importante a desempenhar na averiguação dos usos sociais dos aparatos tecnológicos, no estudo dos circuitos de produção, disseminação, utilização e consumo das novas imagens e gramáticas visuais.

A perda da inocência que derivou das críticas dirigidas ao olhar e discurso antropológicos tem implicações, naturalmente, no olhar e na voz da antropologia visual. Não basta gerar imagens sobre o mundo. Estas estão saturadas de ideologia, poder e simbolismo, convidando-nos a dissecar os mecanismos de representação, a estética e a política presentes em qualquer ato de criação e de comunicação. Isto não obsta, obviamente, a que as mesmas sejam geradas com intuítos heurísticos. Implica, contudo, que a afirmação da disciplina caminhe também noutros sentidos, teórica e conceptualmente mais profícuos, desbravando no campo antropológico novas vias para a compreensão daquilo que é o ser humano em comunidade nos dias de hoje. Esse é o principal legado da antropologia visual que antecipou muitas das questões que no presente são debatidas pela corrente dominante da antropologia. A banalização da imagem e da tecnologia audiovisual exigem uma redefinição dos percursos para a antropologia visual.

## Notas finais

Acredito que a distinção entre as duas equações articulando os conceitos de *cultura* e *imagem* que expus brevemente, represente distintos horizontes históricos e paradigmas científicos confinando diferentes representações do mundo e do conhecimento antropológico. *Imagens da cultura* foram basicamente fundadas sobre o olhar depositado no *Outro*, quando a *Cultura das imagens* parece advir de um despertar interior, de um olhar para dentro. A visibilidade do Outro impôs a imagem como espelho da diferença cultural, conferindo-lhe alcance heurístico. Foi o contraste de mundos visíveis que tornou a visão numa ferramenta imprescindível ao trabalho de campo. O curso da história conduziu a uma paulatina inversão dos terrenos antropológicos, atualmente mais virados para dentro, menos dependentes dos espaços e tempos longínquos. O olhar interior, examinando uma sociedade supostamente visualista e imersa em redes tecnológicas, leva-nos a ter em consideração não apenas as *imagens da cultura* mas, igualmente, a força da imagem para produzir cultura, a imagem enquanto centro do mundo social, resumindo: a *Cultura das imagens*. Estes breves considerandos deixam no ar uma série de interrogações que, a meu ver, justificam um exame mais aprofundado e que servem para rematar esta reflexão. Será que vivemos mesmo numa cultura visualista? Assim sendo, será que esta cultura visualista é apanágio da sociedade Ocidental ou tende a estender-se ao resto do mundo? Como se estabelecem e que impacto têm as redes de comunicação e os conteúdos imagéticos nas

diferentes latitudes e redutos culturais que compõem o nosso mundo globalizado? Aquilo que proponho é, por conseguinte, um encontro entre, por um lado, as *imagens da cultura*, enquanto pressuposto epistemológico de um olhar científico dirigido à superfície visível do mundo humano e, por outro lado, a *cultura das imagens*, tida como uma condição cultural *sui generis*, alicerçada no olhar, na visualidade e nas imagens.

## Bibliografia

ADAM, H. C. (2004) *Edward Curtis*. Colónia, Londres, Los Angeles, Madrid, Paris, Tóquio, Tashen.

APPADURAI, A. (2004) *Dimensões culturais da globalização. A modernidade sem peias*. Lisboa, Teorema.

ARDÈVOL, e MUNTAÑOLA, N. (2004) “Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen” em ARDÈVOL, E. e Muntañola, N. (Coord.) *Representation y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona, Editorial UOC: 17-46.

BANKS, M. (2001) *Visual methods in social research*. Londres, Sage Publications.

BATESON, G. e MEAD M. (1942) *Balinese Character: a photographic analysis*. Nova Iorque, The New York Academy of Sciences, Howard Ed.

BERGER, J. (1999) *Modos de ver*. Lisboa, Edições 70.

BRIGARD, E. (1995), “The history of ethnographic film”, em HOCKINGS, P. (Ed.), *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, Nova Iorque, Mouton de Gruyter:13-44

BRIGHENTI, A. (2007) “Visibility: a category for the social sciences”, *Current Sociology*, 55 (3): 323-342

CAIUBY NOVAES, S. (2008) “Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico”, *Mana*, 14 (2): 455-475

CAMPOS, R. (2007) “Uma aproximação ao uso do hipermedia na construção de representações antropológica” em RIBEIRO, J. e Bairon, S. (Org.) *Antropologia Visual e Hipermedia*. Porto, Afrontamento: 139-158.

CAMPOS, R. (2008) “Onde é que eu já vi isto? - Imagens e imaginários num planeta familiar” em CARMO, R., Blanes, R., e Melo, D. (Org.), *A Globalização no divã*. Lisboa, Tinta da China: 109-126.

CAMPOS, R. (2011) “Imagem e tecnologias visuais em pesquisa social”, *Análise Social*, 199, Vol. XLVI: 237-259.

CARVALHO, C. (2008) “Raça”, género e imagem colonial: representações das mulheres nos arquivos fotográficos”, em PAIS, J. M., Carvalho, C., e Gusmão, N., (Org.), *O Visual e o Quotidiano*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais. 145-173.

CLASSEN, C. (1997) “Fundamentos de una antropología de los sentidos”, em *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, n.º 153, Disponível em: [www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html](http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html). Acesso em 20 de maio de 2003.

CLIFFORD, J. e MARCUS, G. (1986) *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography*. Berkeley, University of California Press.

DIAS, N. (1996) “O corpo e a visibilidade da diferença” em VALE DE ALMEIDA, M. (Org), *Corpo presente. Treze reflexões antropológicas sobre o corpo*. Oeiras, Celta Editora: 23-44.

EDWARDS, E. (1996) “Antropologia e Fotografia”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº2: 11-28

FEATHERSTONE, M. (1991) *Consumer culture and postmodernism*. Londres, Newbury Park, Nova Deli, Sage Publications.

GINSBURG, F. (1999) “Não necessariamente o filme etnográfico: traçando um futuro para a antropologia visual”, em ECKERT, C. e Monte-Mor, P. (org), *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre, Universidade Federal de Rio Grande do Sul: 31-54.

JENKS, C. (1995) “The centrality of the eye in western culture: an introduction”, em JENKS, C. (Ed.), *Visual Culture*. Londres & Nova Iorque, Routledge: 1-25.

JORDAN, P. (1995) “Primeiros contatos, primeiros olhares”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº1: 11-22.

LULL, J. (2000) *Media, communication, culture – a global approach*. Cambridge, Polity Press.

MACDOUGALL, D. (1997) “The visual in anthropology”, em BANKS, M., Morphy H., (Ed.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven & Londres, Yale University Press: 276-295.

MESSARIS, P. (2001) “Visual Culture”, em LULL, J. (Ed.), *Culture in the communication age*. Londres and Nova Iorque, Routledge: 179-192.

MIRZOEFF, N. (1999) *An introduction to visual culture*. Londres e Nova Iorque, Routledge.

MITCHELL, T. (2002) “Orientalism and the exhibitionary order”, em MIRZOEFF, N. *The Visual Culture Reader*. Londres e Nova Iorque, Routledge: 495-505.

MITCHELL, W.J.T (2002) “Showing seeing: a critique of visual culture”, *Journal of Visual Culture*, Vol 1(2): 165-181.

MORLEY, D., ROBINS, K. (2002) *Spaces of identity. Global media, electronic landscapes and cultural boundaries*. Londres e Nova Iorque, Routledge.

MORPHY, H., BANKS, M. (1997) “Introduction: rethinking visual anthropology”, em BANKS, M., MORPHY, H. (Ed.) *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven e Londres, Yale University Press: 1-35.

PIAULT, M.H. (1995a) “A antropologia e a sua passagem à imagem”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº1: 23-29.

PIAULT, M.H. (1995b) “L'exotisme et le cinema ethnographique: la rupture de la croisière coloniale”, *Horizontes Antropológicos*, Ano 1, Nº 2 : 11-18.

PIAULT, M.H. (1999) “Espaço para uma antropologia audiovisual”, em ECKERT, C. e Monte-Mor, P. (org), *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*, Porto Alegre, Universidade Federal de Rio Grande do Sul: 13-30.

- PINNEY, C. (1996) “História paralela da antropologia e da fotografia”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº2: 29-52.
- PINK, S. (2001) *Doing Visual Ethnography – Images, Media and Representation in Research*. Londres, Thousand Oaks, Nova Deli, Sage Publications.
- PINK, S. (2006) *The future of Visual Anthropology – Engaging the senses*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- POSTER, M. (2002) “Visual studies as media studies”, *Journal of Visual Culture*, Vol 1 (1): 67-70.
- RIBEIRO, J. (2005a) “As palavras e as imagens na investigação em Antropologia, práticas iniciáticas e novos desafios”, em ROCHA-TRINDADE, M. e Campos, M. (Orgs). *História, memória e imagens nas migrações*. Lisboa, Celta Editora:189-211.
- RIBEIRO, J. (2005b) “Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação”, *Revista de Antropologia*. Vol. 48, Nº2: 613-647.
- ROBINS, K. (1996) *Into the image*. Londres e Nova Iorque, Routledge.
- RUBY, J. (2005) “The last 20 years visual anthropology”, *RBSE*. V4 nº.12: 217-218. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/educacao/RBSE/>. Acesso em 3 de junho de 2006.
- SAMAIN, E. (1995) “Ver e dizer na tradição etnográfica: Bronislaw Malinonowski e a fotografia”, *Horizontes Antropológicos*. Ano 1, nº. 2:19-48.
- SICARD, M. (2006) *A fábrica do olhar. Imagens de Ciência e aparelhos de visão (Século XV-XX)*. Lisboa, Edições 70.
- SIMONIS, Y. (1992) “Présentation. Pouvoirs de l’image”, *Anthropologie et Sociétés*. Vol. 16, nº1.: 7-19.
- SYNNOTT, A. (1992) “The eye and I: a sociology of sight”, *International Journal of Politics, Culture and Society*, Vol 5, nº 4. : 617-636.
- SMITH, T. (2002) “Visual regimes of colonization: aboriginal seeing and European vision in Australia”, em MIRZOEFF, N., *The Visual Culture Reader*. Londres e Nova Iorque, Routledge: 483-494.
- THOMPSON, J. (1998) *Ideologia e cultura moderna - teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, Editora Vozes.

**Wandering around the project of contemporary visual anthropology:  
between *images of culture* and a *culture of images***

Palavras-chave: antropologia visual, cultura visual, imagem, tecnologia.

*In this article we propose a brief reflection on the future of visual anthropology, taking in consideration the new empirical objects and epistemological challenges facing this subdiscipline. We believe that this anthropological subdiscipline is facing new challenges derived, first from major shifts in the way we represent and produce scientific knowledge and, second, from an increasingly visual society. Therefore we suspect that the future of this subdiscipline and its capacity to deal theoretically and conceptually with these new social realities will depend greatly in its capacity to dialogue with Visual Studies and Visual Culture disciplines.*

Key words: visual anthropology, visual culture, image, technology.

## A «Viagem» de Sucesso de Tsou Poe Tsing

Maria Fátima NUNES\*, *CELCC Instituto Superior da Maia*

Pretendo refletir sobre a viagem da China para Portugal empreendida por Tsou Poe Tsing, um dos imigrantes pioneiros de origem chinesa que chegou ao Porto, nos anos 1920. Contudo, como a viagem foi apenas o início da mudança de vida de Tsing, que constituiu um exemplo para a pequeníssima comunidade chinesa em Portugal, proponho-me narrar a sua história de vida, desde a viagem, à inserção na sociedade de acolhimento, à mobilidade social. Basear-me-ei em palavras e imagens da memória de um dos seus filhos, Fernando Tsou, fixadas no documentário *Pioneiros, palavras e imagens da memória*, e ainda em outras vozes de pessoas que o conheceram, outros textos, outras imagens que serão um contraponto à informação recolhida no trabalho de campo.

Palavras chave: imigração chinesa, culturas e identidade, redes, *guanxi*, mobilidade social, cinema

---

\* Doutora em Antropologia, Antropologia Visual. Professora de Semiótica da Imagem Dinâmica e de Projecto Intermédia II (Estudos Fílmicos) no Curso de Artes e Multimédia, no Instituto Superior da Maia. Investigadora do Centro de Estudos de Língua Comunicação e Cultura (CELCC-CEL - ISMAI) e investigadora colaboradora do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (CEMRI – Universidade Aberta).

Desde há cinco séculos, a China e Portugal encontraram-se, estabeleceram relações comerciais, confrontaram-se, ignoraram-se. Contudo, independentemente da época, os Homens destes dois países viveram e vivem, ainda hoje, uma ligação entre si.

As viagens existiram e existem em ambos os sentidos. As ligações entre estas duas sociedades são reatualizadas. No início do século XVI, foram os Portugueses que viajaram rumo ao Oriente e instituíram relações comerciais. Hoje, são os Chineses que se dirigem para a Europa do Sul, nomeadamente para Portugal.

É sobre a viagem da China para Portugal de Tsou Poe Tsing, um dos imigrantes pioneiros de origem chinesa que chegou ao Porto, nos anos 1920, que vou refletir neste texto. No entanto, a viagem, possível devido à existência de uma rede social e de parentesco, foi apenas o início da mudança de vida de Tsing. Depois da sua instalação no Porto, a sua vida foi um exemplo a seguir pela pequeníssima comunidade chinesa em Portugal. Por isso, proponho-me narrar a história de vida deste pioneiro, desde a viagem, à inserção na sociedade de acolhimento, à mobilidade social.



**Figura 1.** Tsou Poe Tsing

Tecerei o texto a partir de palavras e imagens da memória do único dos filhos que com ele trabalhou até à idade adulta, no armazém de confecção e de revenda de gravatas, Fernando Tsou, fixadas no documentário *Pioneiros, palavras e imagens da memória*, e ainda a partir de outras vozes de pessoas que conheceram Tsou Poe Tsing, outros textos, outras imagens, ou seja, um olhar exterior que complementará e, por vezes, será um contraponto à informação recolhida no trabalho de campo.

### **O início da «viagem» de Tsou Poe Tsing**

No início da década de 20, do século XX, Tsou Poe Tsing fez uma primeira tentativa de emigrar rumo ao Japão, “atraído pela construção civil” [palavras ditas por FT, cf. documentário, 00:16:08], pelo desenvolvimento deste país e provavelmente também para não ter de se alistar na armada do Kuomintang, à semelhança de outros seus

contrerrâneos desta época<sup>1</sup>. “Só que o trabalho no Japão era um trabalho muito escravo, era muito degradante [...], então fugiu. Houve um grande terramoto no Japão” [FT, 26/11/2005], em Tóquio, em 1923. “Nele morreram mais de 100 000 pessoas, tendo sido muito maior o número de feridos. Mais de 3 milhões de pessoas perderam a sua casa, a maioria das quais em fogos que se seguiram, e não devido ao próprio terramoto” (Henshall 2004: 153).

Antes deste desastre natural, o Japão vivia uma situação económica de recessão. A reconstrução após o terramoto de Tóquio em 1923 propiciou um pequeno impulso, que provavelmente absorveu alguma mão de obra estrangeira, oriunda da China, para a realização de trabalhos na construção civil. Segundo Ma Mung (2000: 39), nas décadas de 1920 e 1930, havia o registo de algumas centenas de chineses, oriundos de Qingtian e arredores, no Japão.

A situação de trabalho semiescravo referida por Fernando Tsou parece ter sido determinante para o retorno de seu pai à China, à pequena aldeia<sup>2</sup> situada na província de Zhejiang<sup>3</sup>. Aldeia pobre cuja população vivia da agricultura.

Tsou Poe Tsing era um dos cinco filhos [3 rapazes e 2 raparigas] de uma família de agricultores, que “vinha trazer os produtos agrícolas de Haidu para Qingtian, que era a cidade mais próxima e que levava à volta de meio-dia a chegar da aldeia à cidade” [FT, 09/11/2005, cf. *Pioneiros*, 00:13:39]. A emigração era uma alternativa ao trabalho da terra (Pan 2000: 75).

As décadas de 20 e 30, do século XX, foram marcadas por uma grande mobilidade da povoação chinesa a nível interno e internacional. Provavelmente em 1924, Tsou Poe Tsing, com a idade de 28 anos [nasceu a 5 de agosto de 1896], embarcou num dos principais portos de embarcação, Shantou, situado na província de Guangdong [Cantão] para Singapura. Os outros portos de embarcação eram Amoy e Hong Kong (*idem*).

Neste tempo em que as dificuldades de transporte e de comunicação constituíam um obstáculo para os movimentos de pessoas, no momento de emigrar era muito importante estar inserido numa rede social, que proporcionasse recursos e apoios necessários durante a viagem e no momento da instalação no país de acolhimento.

Nessa época havia muitos camponeses pobres de Qingtian que carregados com esculturas de pedra [...] iam para o estrangeiro ganhar a vida. Sendo um jovem com muita força decidiu ir experimentar fortuna. Em 1926, fui a França (Feng, 1983) (Antolín 2003: 94 - tradução minha).

Assim como este pioneiro de Qingtian que partiu para França, Tsou Poe Tsing trouxe alguns objetos étnicos (“dois serviços de chá de porcelana muito fininha e outros objetos [FT, 18/11/2005, cf. *Pioneiros*, 00:18:03]), alguns dos quais terá provavelmente vendido durante o percurso para fazer face aos custos da viagem.

---

<sup>1</sup> Cf. Artigo de Véronique Poisson (2006), onde a investigadora apresenta a biografia de Hu Xinzhen, que considera ilustrar a figura do emigrante da época. Segundo um jornal local sobre a história dos chineses do Ultramar, em 1925, Hu Xinzhen partiu para o Japão para não se alistar na armada do Kuomintang.

<sup>2</sup> O nome da aldeia, de onde Tsou Poe Tsing era oriundo, é difícil de determinar, pois na autorização de residência em França a indicação que surge é “Ai Ou”, na autorização de residência emitida em Antuérpia um ano mais tarde, 1925, “Tsin Dien”, na província de Chekiang (Zhejiang), Fernando Tsou refere-se a Haidu.

<sup>3</sup> Zhejiang é uma das províncias mais pequenas e mais povoadas, situada no sudeste da China.



Fernando Tsou lembra que, numa das conversas com um primo, residente em França, foi focada a questão de a família do pai não ser pobre, “porque se fosse pobre ele não podia emigrar, tinham que ter algum dinheiro, tinha que ser uma família abastada para poder mandar os filhos para o estrangeiro ou para lhes dar a possibilidade de eles poderem emigrar, portanto não eram pobres” [FT, 09/11/2005, cf. *Pioneiros*, 00:13:14].

Encontram-se vários relatos de imigrantes desta época que contam a forma que encontraram para angariar dinheiro para a viagem.

Para recolher o dinheiro da viagem recorria-se a todos os meios e pedia-se emprestado a toda a gente. Hipotecavam-se ou empenhavam-se as propriedades da família [...]. Os usurários ficavam com as propriedades hipotecadas, o juro aumentava todos os anos (Jin, 1983) (Antolín 2003: 96).

Hu Xicun foi para França em 1933, para consegui-lo teve de vender por três vezes as propriedades da sua família. A primeira, porque o roubaram no barco que o levava a Shanghai. A segunda, porque o dinheiro que levava para os gastos da viagem não era suficiente e teve de regressar. Finalmente, para reunir os 300 dólares, acabou por vender todas as suas propriedades: vinte áreas de terra de regadio e três mil canas de bambu. Além disso foi visitar o irmão que vivia em Ri’na e os seus familiares em Tangxian – Qingtian –, cada um emprestou-lhe 100 dólares e por fim utilizou o preço da noiva ao casar a sua filha, o que lhe proporcionou 64 dólares (Jin, 1983)» (*idem* 2003: 96-97).

Para muitos camponeses, não era tarefa fácil reunir dinheiro para a viagem, que constituía o início de um novo percurso de vida. Recorriam sempre que possível ao crédito de familiares, pois as condições de pagamento eram mais fáceis, mais alargadas no tempo, os juros inferiores aos praticados pelos bancos<sup>4</sup>, a devolução podia não ser em dinheiro mas em informações, contactos sociais, favores, presentes, apoios, ... (*idem*, 2003). A hipoteca de propriedades também era outro dos recursos possíveis para angariar dinheiro. A dívida, mais do que uma questão de dinheiro, é uma relação de poder entre o usurário e o devedor, que fica sempre numa posição subalterna.

Tsou Poe Tsing pagou uma parte da viagem “num navio cargueiro, onde trabalhou, fazendo provavelmente limpezas” e enviou dinheiro, durante muito tempo, para os pais para acabar de pagar a viagem. Fernando Tsou tem na sua posse algumas das cartas que o pai recebeu, vindas da China, com vales comprovativos do envio de dinheiro [FT, 09/10/2007].

---

<sup>4</sup> Os bancos especializados em emigrantes tinham a sede em Shanghai, alguns dos quais pertenciam a pessoas de Qingtian (Antolín 2003).



**Figura 2.** Autorização de residência de Tsou Poe Tsing em França

Na época em que Tsou Poe Tsing emigrou (1924), era necessário passaporte<sup>5</sup> para viajar para países da Europa. Quando coloquei essa questão a Fernando Tsou, confirmou que o pai tinha saído da China com passaporte, embora o primeiro documento que comprova a entrada de Tsing na Europa, tenha sido emitido em França, pelo prefeito da Polícia em Paris, em 6 de maio de 1924.

Segundo Antolín (2003), só em 1927 abriu em Shanghai o primeiro Escritório de Segurança para emitir passaportes para enviados do Governo em missão ao estrangeiro e estudantes. Para um cidadão normal, era extremamente difícil a obtenção do passaporte, daí o recurso ao mercado negro. Em Shanghai, operava uma espécie de «agência de viagens internacional», que facultava “o passaporte, o bilhete, acompanhava os emigrantes ao barco e inclusivamente tinha contactos com emigrantes nos países de destino que iam recebê-los ao porto oferecendo-lhes residência e trabalho” (Antolín 2003: 98). Uma rede social de apoio à emigração constituída por emigrantes retornados de Qingtian, Wenzhou e Shanghai, que funcionavam como intermediários que tinham muitos contactos e *guanxi*<sup>6</sup> importantes para o apoio à emigração.

Entre os futuros candidatos à emigração e estas organizações tecem-se laços débeis (Granovetter 1973), ou seja, com uma duração curta, impessoais, esporádicos que em troca de dinheiro prestam um serviço. No entanto, por vezes, devido ao conhecimento de alguém que já tinha usufruído destes serviços, houve um tratamento especial, devido a esses laços baseados na *guanxi*

Shi Xiang foi a Shanghai a casa de um parente que vivia ali que o acompanhou para conseguir o passaporte. Ao viver muitos anos em Shanghai, falava a língua local e graças a ele conseguiu um preço mais barato do que o habitual (Chen, 1986) (*idem* 2003: 99).

<sup>5</sup> Até à Primeira Guerra Mundial, o passaporte não era um requisito obrigatório para viajar.

<sup>6</sup> “A *guanxi* baseia-se numa identidade que pode ser associada, como por exemplo «ser do mesmo povo», ou resultar de escolhas individuais voluntárias como a amizade” (Beltrán Antolín 2003: 136).

Ainda que Tsou Poe Tsing tenha saído da China antes de 1927<sup>7</sup> [data apontada por Antolín de abertura do primeiro escritório de emissão de passaportes], na sua autorização de residência, em França, na rubrica respeitante às “Referências no estrangeiro” surge o nome de Dang Tang Cai, residente em Shanghai. Fernando Tsou desconhece a quem se refere este nome. Talvez o da pessoa pertencente à empresa que lhe emitiu o passaporte em Shanghai?

Figure 3 shows a French passport application form for Tsou Poe Tsing. The form is filled with handwritten information in French. On the left, there is a small portrait of a man. The form includes fields for name, date of birth, place of birth, parents' names, profession, nationality, and marital status. On the right, there is a section for children and a section for the spouse. The form is dated 1925.

**Figura 3.** Dados pessoais de Tsou Poe Tsing

Durante a viagem que Tsou Poe Tsing e muitos outros imigrantes desta época fizeram, a bordo de um navio de passageiros ou de um cargueiro, surgiam e teciam-se novas relações. Todos os «viajantes» se encontravam em condições semelhantes e viviam uma experiência comum de viagem em condições desumanas, em busca de encontrar melhores oportunidades de vida.

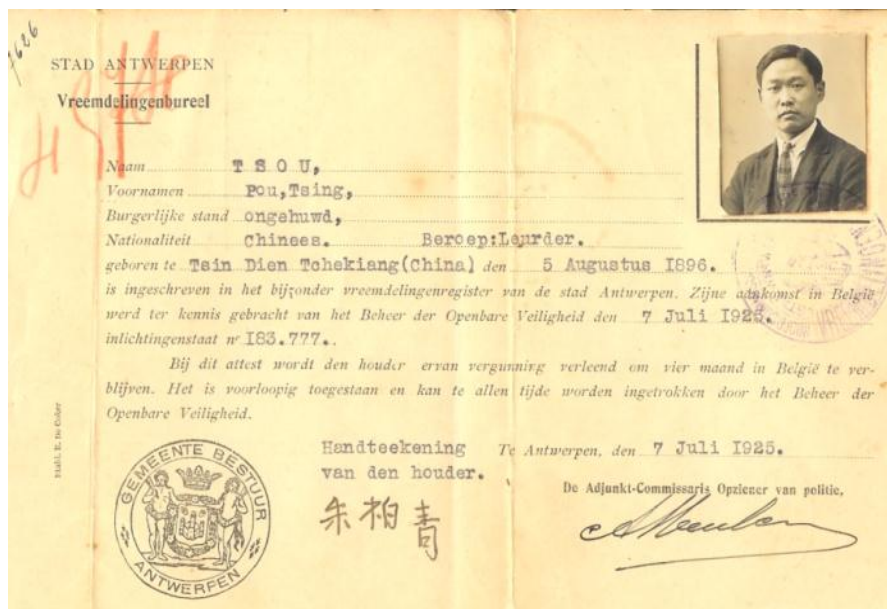
Na história do cinema, ainda que o tema da imigração seja bastante abordado em muitos filmes, poucos exploraram o tema da viagem dos imigrantes e a sua chegada à terra de destino.

No filme *O Imigrante* (1917) de Chaplin, as imagens da viagem dos imigrantes rumo à Terra da Liberdade, a bordo de um navio, em 3ª classe, mostram, embora de forma exagerada e burlesca, as condições inumanas em que viajam no convés. Um lugar sem condições, onde a agitação do mar se fazia sentir de forma muito violenta, provocando enjoo e vômitos. Viajavam aninhados, rolando uns em cima dos outros, assemelhando-se mais a objetos ou animais do que a seres humanos.

No filme *America, America*, Elia Kazan [ele próprio imigrante, como se define no princípio do filme «O meu nome é Elia Kazan. Grego de sangue, Turco de nascimento, Americano porque o meu tio fez uma viagem»] sublinha a ideia de uma viagem muito longa, em condições difíceis, penosas para os futuros candidatos à imigração, que viajam em terceira classe, sem condições, expostos à intempérie.

<sup>7</sup> Segundo os dados do passaporte emitido em França, em 1925, é provável que Tsou Poe Tsing tenha saído da China nesse ano, ou seja, com a idade de 29 anos.

Também a viagem da China para a Europa, na época de Tsou Poe Tsing, era muito longa (segundo o testemunho de Fernando Tsou, demorava um mês e meio), com várias paragens. Singapura foi um lugar de passagem, onde Tsou Poe Tsing (como muitos outros emigrantes rumo à Europa) fez escala antes de seguir viagem. Segundo Pan (2000), este era um lugar onde normalmente, nesta época, os emigrantes permaneciam cerca de dois dias. Marselha, outra terra onde Tsou desembarcou. Não se sabe quanto tempo aí demorou até ir para Paris. Como o referi anteriormente, a primeira data oficial da sua presença neste país é a que consta na autorização de residência, concedida no dia 6 de maio de 1924. Decorrido pouco mais de um ano, no dia 7 de julho de 1925, Tsou já residia na Holanda, conforme se pode confirmar pela sua autorização de residência em Antuérpia, que Fernando Tsou refere, por lapso, como sendo a Alemanha [cf. filme 00:17:17].



**Figura 4.** Autorização de residência de Tsou Poe Tsing em Antuérpia

Talvez uma carta do Ministro do Interior de França, escrita em 21 de março de 1931, na qual testemunha os movimentos de um grupo de migrantes Chineses da província de Zhejiang, por vários países da Europa, nos ajude a compreender um pouco melhor o percurso de Poe Tsing até chegar a Portugal.

Estes estrangeiros tinham chegado a Marselha, no dia 21 de janeiro de 1931, a bordo do navio *Angers* com visas de trânsito para a França para irem para Portugal ou para a Suíça. Em vez de ir para esses países, dirigiram-se para Paris para aí exercer o comércio de bibelôs exóticos. [...].

Os seus passaportes estavam munidos de visas de entrada e de saída da Alemanha, obtidos por intermédio de Chineses em Ravensbourg, em Estugarda, em Passau e pela embaixada alemã em Copenhaga»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Esta carta foi retirada do artigo «Des réseaux transnationaux: le cas des Chinois du Zhejiang», de Véronique Poisson (tradução minha).





**Figura 5.** Passaporte de Tsou Poe Tsing [1937]

Tsing chegou ao Porto provavelmente no final dos anos 1920<sup>9</sup>. Contudo, a data que consta num documento emitido pela Embaixada da China em Portugal a certificar a sua situação legal no nosso país, é 5 de fevereiro de 1937. No entanto, não foi nesse ano que chegou à cidade do Porto, mas alguns anos antes, como vamos ver mais adiante.

Após ter passado pelo Funchal, para onde embarcou acompanhado de um amigo, Fun Ha, apercebeu-se de que a Madeira era demasiado pequena para dois chineses que estavam interessados em dedicar-se à mesma atividade económica, a venda ambulante. Regressou ao Continente e decidiu experimentar a sua sorte na cidade do Porto, por esta ser uma cidade mais pequena e menos cosmopolita do que Lisboa e porque “o comércio e a indústria fervilhavam de atividade” [FT, 18/11/2005]. Durante algum tempo, foi vendedor ambulante nas feiras. No entanto, esse início foi muito curto. Depressa descobriu o filão das gravatas. Começou por comprar a seda à Lionesa<sup>10</sup>, entre outros fornecedores, e a confeccionar as gravatas que ele próprio vendia nas feiras a preços bastante económicos [cf. *Pioneiros*, 00:25:39].

Tsou Poe Tsing revela ter espírito de oportunidade e de empreendedorismo, na medida em que tendo-se apercebido de que, nesta época, a gravata fazia parte do vestuário da maior parte dos portugueses das cidades, mesmo dos mais pobres, não só confeccionou gravatas, como ainda se apropriou de uma matéria-prima de origem étnica (a seda) e a utilizou, com sucesso, no fabrico de um produto que adaptou à moda do país de acolhimento.

## Do «pauzinho das gravatas» ao primeiro armazém chinês

Tsou Poe Tsing andou alguns anos com uma banca improvisada sobre os ombros a vender gravatas nos cafés da cidade e nas feiras. O «pauzinho das gravatas», um pedaço de madeira com cerca de um metro de comprimento, onde eram colocadas duas dúzias

<sup>9</sup> Nesta época chegaram a Portugal 200 emigrantes dos arredores de Qingtian.

<sup>10</sup> A Lionesa foi uma importante Fábrica de Tecidos, situada em Matosinhos que faliu em 1996.

de gravatas. As pontas do pau estavam ligadas por uma pega de couro, de forma a poder ser transportado a tiracolo.

Entretanto, multiplicou-se o número de vendedores ambulantes de gravatas. O senhor José, um portuense residente na Freguesia da Vitória, lembra-se de ver e ouvir os gravateiros pela cidade [Praça da Batalha, os cafés: a Brasileira, o Majestic, o Guarani] a vender e a fazer “publicidade” às gravatas, gritando o pregão “Gravatas... personalidade do homem” [cf. *Pioneiros* 00:24:04]. Recorda ainda que, “onde havia um engraxador, aparecia um gravateiro”.

Devia correr o ano de 1932 quando Tsou Poe Tsing alugou o primeiro andar do número 24 da Rua Porta do Sol, junto à Praça da Batalha, e aí estabeleceu o seu armazém e a residência. Segundo Fernando Tsou, o primeiro armazém chinês em Portugal. Começou por confeccionar gravatas. “A Lionesa forneceu muito tecido de seda para nós fazermos as gravatas” [FT, cf. *Pioneiros* 00:25:42].

Eles cortavam o tecido e um sem número de pessoas que trabalhavam em casa, que eram as gravateiras que se radicavam numa zona de Ermesinde, fora do Porto, Ermesinde, Gondomar, que levavam os panos cortados 60 por 40 e por cada pano desses faziam 2 gravatas. [...] Todos os dias as gravateiras chegavam ao armazém do meu pai com 6 dúzias, 10 dúzias de gravatas feitas e o meu pai pagava-lhes o feitio. Esse foi o primeiro negócio dos chineses cá em Portugal porque não podiam importar nada, não havia grandes comunicações entre Portugal e a China, nessa altura quando o meu pai se estabeleceu aqui, a China que imperava era a China nacionalista (Fernando Tsou [09/11/2005]).



**Figura 6.** Família Tsou no armazém, na rua Porta do Sol



**Figura 7.** Casa demolida deu lugar a edifício novo do Teatro Nacional de S. João, rua da Porta do Sol [fotografias cedidas por Fernando Tsou]

A empresa de Tsing não era uma empresa familiar, embora nela trabalhassem também a esposa e o filho. A mão de obra era constituída, em grande parte, por empregadas portuguesas, muitas delas a trabalhar à peça, no seu domicílio. Era uma empresa que confeccionava gravatas de seda com matéria-prima portuguesa e não importada da China, país da seda, porque nessa altura, no Império do Meio, vivia-se um período de grande instabilidade política, social, económica.

Passado uns anos, os chineses que estavam cá radicados todos estavam a produzir gravatas, todos estavam a fazer gravatas e a gravata vendia-se e começou-se a vender mais. (Fernando Tsou [09/11/2005]).

A arte da imitação entre os chineses continua hoje ainda tanto na China, como entre os chineses da diáspora. “Existem imensos plagiadores. Por exemplo, se um vizinho abre uma fábrica de brinquedos, logo outros o fazem também. Se alguém consegue lucrar com a venda de móveis, logo centenas de empreendedores abrem lojas de móveis ao lado” (Gu 2005: 66).

A confeção e a venda das gravatas ao público e aos revendedores marcaram o início da atividade de Tsou Poe Tsing, na Rua Porta do Sol. No entanto, não se ficou por aí. O seu espírito empreendedor e muito atento às necessidades do mercado levou-o a adaptar-se e a passar a produzir outros produtos para satisfazer os desejos dos clientes. Começou então a fabricar malas de senhora, cintos, porta-moedas, brincos...

As malas de senhora foram sem dúvida nenhuma uma das grandes apostas do meu pai, uma vantagem económica muito boa. A seguir, vieram as bijutarias que nós também comprávamos aqui em Gondomar, aquelas casas que faziam as filigranas, as caravelas, mais tarde, começaram a fazer brincos, importavam pérolas e faziam coisas muito engraçadas em bijutaria, esse negócio das bijutarias também foi muito bom. (Fernando Tsou [09/11/2005]).

## Casamento exogâmico



**Figura 8.** Fotografia do casamento de Tsou Poe Tsing com Maria Adelaide

Com a vida estabilizada e com 39 anos, Tsou Poe Tsing não podia continuar solteiro. “O celibato era considerado [na China] um pecado contra a piedade filial. A principal função do matrimónio é ter filhos para que a linhagem familiar, determinada pela família do varão, não se extinga” (Antolín 2003: 81).

Na China, o casamento era decidido pela família dos futuros noivos. Normalmente era a mãe do noivo ou da noiva que se ocupava de procurar a sua futura nora ou genro entre alguém conhecido ou recorrendo à sua rede de relações, através de uma intermediária especializada. Contudo, em ambos os casos, era a intermediária que fazia o primeiro contacto com a outra família, pois não era muito correto fazê-lo diretamente. Era no primeiro encontro que ambas as partes decidiam se era possível chegar a um acordo, onde entravam em jogo tanto os interesses económicos como o prestígio. O passo seguinte consistia no encontro entre os pais dos noivos, que negociavam o «preço da noiva» e o valor do dote.

O casamento era, portanto, um contrato económico e ao mesmo tempo uma forma de “recrutar novos membros para o grupo. A mulher traz a sua força de trabalho e a sua capacidade reprodutiva. Fica submetida dentro da estrutura das relações hierárquicas domésticas como aponta a seguinte máxima popular: “uma mulher quando é criança obedece aos seus pais, quando se casa ao marido e quando é mãe a seus filhos varões” (idem 2003: 83).

Esta conceção de casamento começou a ser posta em causa. Em 1931<sup>11</sup>, foi promulgado o Código Civil, que fomentou uma mudança de atitudes relativamente à família e ao casamento, à piedade filial e ao papel da mulher na sociedade, sobretudo nas cidades, onde se observaram algumas mudanças relativamente ao comportamento tradicional: 1. Os pais acertam o casamento e pedem a aprovação dos filhos; 2. Os filhos

<sup>11</sup> Esta data não é consensual. Cartier (1986: 223) aponta o ano de 1934.



[rapazes e raparigas] escolhem os seus parceiros e pedem o consentimento dos pais; 3. Os filhos casam sem pedir o consentimento paterno. As duas primeiras mudanças continuam a ser um compromisso com o passado, a última revela um corte com os valores confucianos, com a piedade filial.

Nos espaços rurais, esta legislação não teve efeitos práticos, “tendo em conta a situação de guerra e caos que se viveu até finais de 1949. Continuaram as relações de obediência e submissão, o poder paternal inquestionável, o casamento arranjado e a concubinação” (Pires 1998: 117)

Em 1950, foi promulgada a Primeira Lei do Casamento que defendia a libertação das mulheres chinesas do sistema matrimonial feudal (Xinxin 2001: 15). Esta lei reafirma o “princípio da união por consentimento mútuo, a obrigação da monogamia, a igualdade no seio do casal e o direito ao divórcio da iniciativa de um ou de outro dos esposos. Concretamente, instaura um registo oficial, recusa a intervenção dos intermediários e denega qualquer valor obrigatório para pagamento dos presentes de noivado. A idade mínima continua fixada para 18 anos para as jovens e 20 anos para os rapazes” (Cartier 1986: 226). Contudo é recomendado que as jovens não se casem antes dos 25 anos e os rapazes antes dos 30 anos para diminuir a taxa de natalidade, manter o jovem adulto o mais tempo possível fora da célula familiar antiga e mais próximo das organizações políticas formadoras.

Tsou Poe Tsing assim como outros contrerrâneos foi, de certa forma, “forçado” a contrair matrimónio fora do seu grupo. Talvez por isso, esse ato da sua vida tenha sido tão tardio, contrariamente ao que acontecia na China. Também não teve intermediários para procurar a noiva, por viver num país estrangeiro, onde quase não havia mulheres chinesas.

Conheceu Maria Adelaide Machado, uma adolescente, sua vizinha que morava nas traseiras da Rua da Porta do Sol. Em 1935, casaram. “Foi o primeiro casamento em Portugal entre um chinês e uma portuguesa, do qual nasceram cinco filhos [Fernando Tsou, cf. *Pioneiros* 00:21:45].

A natureza exogâmica destes matrimónios explica-se pelo facto de a imigração chinesa em Portugal ser em número muito reduzido e constituída essencialmente por homens. Quando celebrou o matrimónio, Poe Tsing não era já um vendedor ambulante, mas um empresário. Só quando atingiu um estatuto social elevado, pensou em casar e formar família.

## **A mobilidade social de Tsou Poe Tsing e dos filhos**

A mobilidade social de Tsou não foi fruto do acaso, mas da conjugação de uma série de fatores pessoais, familiares e sociais. A sua trajetória profissional foi ascendente: na China, era um agricultor, embora no seu passaporte aparecesse a profissão de comerciante (cf. Fig. 3); em Portugal, começou como vendedor ambulante, depois devido ao seu empreendedorismo, ao sentido de oportunidade, ao seu espírito pragmático, tornou-se empresário. A escolha do Porto para se instalar também foi uma decisão importante que contribuiu para a sua ascensão social. O itinerário residencial na cidade foi mudando. Viveu na rua da Porta do Sol, nº 24, perto da Praça da Batalha, numa casa alugada [espaço onde funcionava o armazém, no rés do chão, e no primeiro andar, a residência] e, mais tarde, comprou uma casa na Travessa da Lomba, uma transversal da rua do Heroísmo, em Campanhã, quando Fernando Tsou tinha 19, 20 anos [cf. *Pioneiros* 00:30:24]. Esta mobilidade residencial teve lugar num perímetro

geográfico limitado, não representando uma mudança radical em termos de ambiente espacial e social.

Fernando Tsou ignorou o(s) espaço(s) onde o pai viveu até alugar o armazém na rua da Porta do Sol. Este silêncio pode dever-se ao facto de o pai nunca lhe ter contado esse momento da sua vida, difícil e dura como a de outros trabalhadores imigrantes não qualificados, cujo primeiro passo consistia na procura de trabalho, sendo a habitação deixada para segundo plano. Normalmente, nos primeiros tempos, os imigrantes viviam em condições deploráveis, alugando, muitas vezes, camas em quartos partilhados com outros homens ou mulheres, ou quartos em barracas sem nenhuma condições de salubridade. Essa situação, silenciada pelos atores que a viveram, não foi ignorada, nem esquecida pelo cinema. Imagens desses espaços insalubres, degradantes foram registadas pelos cineastas.

Em 1970, Robert Bozzi capta a imagem dos imigrantes que viviam nas barracas (*bidonville*) em Saint-Denis, a norte de Paris. “Fixei a sua imagem mas nada sei deles, nem mesmo os nomes”, são as palavras de Bozzi, ditas 25 anos mais tarde, no início do seu filme *Gens des Baraques*. Depois desse plano a cores, um negro irrompe na tela para fazer a passagem para as imagens de arquivo do bairro de lata em Saint-Denis. Sobre essas imagens do exterior e do interior das barracas, ouve-se a voz off de Bozzi “3 500 000, 600 000 de Itália, 700 000 de Espanha, 400 000 de Portugal atravessaram o mar para chegar 600 000 da Argélia, 60 000 da Tunísia, 100 000 de Marrocos, um total de 60 nacionalidades. Em França, mais de 4 000 000 de alojamentos estão já sobrelotados. A chegada dos imigrantes leva-os obrigatoriamente às barracas, às caves, aos bairros de pau e lata”.

Tal como os emigrantes portugueses, Tsing também pretendeu que os cinco filhos [três rapazes e duas raparigas] ascendessem socialmente através do acesso à educação. Todos estudaram, tendo concluído um curso superior, exceto Fernando Tsou que estudou apenas até ao antigo 7º Ano (o atual 11º Ano), porque ficou a ajudar o pai no armazém, onde permaneceu até 1972, momento em que, como queria formar família e ganhar mais dinheiro, foi trabalhar para uma Companhia de Seguros. Ainda que vivessem entre duas culturas, duas línguas, duas formas de pensamento: o oriental e o ocidental, o modelo que se impôs foi o da sociedade onde nasceram, nunca aprenderam a língua do pai e da China apenas ouviram as histórias que o pai lhes contava. Só um dos cinco filhos [Fernando Tsou] teve curiosidade em conhecer a aldeia do pai, os outros nunca manifestaram nem interesse, nem curiosidade. As primeiras imagens, que viram da China rural onde o pai vivia antes da longa aventura que empreendeu, foram as que lhes mostrei no momento da devolução do filme *Pioneiros, palavras e imagens da memória* a Fernando Tsou que, por sua iniciativa, convidou os irmãos e sobrinhos a assistirem à sua projeção.

O estatuto social elevado, que Poe Tsing conseguiu alcançar na sociedade portuguesa e consequentemente junto dos seus conterrâneos e a mobilidade social que proporcionou aos cinco filhos pela educação e formação que lhes possibilitou, assim como a sua idade foram, no meu entender, determinantes para a atribuição simbólica do papel de conselheiro dos seus conterrâneos pelo seu próprio grupo de pertença.

O meu pai sempre foi, primeiro, era o mais velho, um dos mais velhos da pequeníssima comunidade chinesa que existia cá no Porto e poucos havia mais velhos do que ele mesmo na comunidade nacional. Em Lisboa, havia uma, duas, três pessoas mais velhas do que ele, portanto mesmo em termos de aconselhamento, muitos vinham de Lisboa ao Porto falar com o meu pai, os do

Porto já cá estavam, falavam com ele todos os dias, mas de uma maneira geral o meu pai era muito requisitado em termos de aconselhamento. Foi o primeiro chinês que teve um filho médico, foi o primeiro chinês a ter um automóvel, portanto é muito natural que todos aqueles que depois se lhe seguiram ou todos aqueles que tinham a possibilidade, ou porque tinham uma portuguesa que queria casar com eles e eles queriam casar com elas, eles aconselhavam-se junto do meu pai, até porque o meu pai foi o primeiro chinês a casar com uma portuguesa em Portugal (Fernando Tsou [09/11/2005, cf. *Pioneiros*, 00:32:33]).

Este papel de “conselheiro” é atualmente desempenhado pelo filho, embora com algumas diferenças. Enquanto o seu pai desempenhava este papel junto dos seus conterrâneos, informalmente, em sua casa, Fernando Tsou aconselha os imigrantes chineses, tendo um estatuto diferente (não há uma relação de pares como acontecia no caso do pai, pois não viveu a experiência da imigração. Nasceu e viveu sempre no Porto) e num espaço institucional, a «Han<sup>12</sup>», empresa criada para a prestação de serviços à “comunidade chinesa” [cf. *Pioneiros*, 00:35:20].

### **Um sucesso em termos de integração...**

Até à década de 60 do século XX, os países de imigração desenvolveram, no quadro das políticas de imigração, o modelo da assimilação com vista à incorporação dos imigrantes nas sociedades de acolhimento. Em Portugal, na época de Tsou Poe Tsing, assim como a de outros pioneiros da imigração chinesa, o nosso país contava com a presença de poucos imigrantes. Era essencialmente um país de emigração. Um país sem políticas que tivessem em conta a incorporação dos imigrantes na sociedade de acolhimento, até porque dos poucos migrantes que havia, alguns deles naturalizaram-se portugueses após o casamento com mulheres portuguesas, passando a ter os mesmos direitos sociais dos autóctones. Só a partir da década de 70, Portugal começou a desenvolver políticas e estratégias de imigração.

As relações interpessoais que Tsou Poe Tsing construiu com os autóctones, o seu matrimónio exogâmico, a educação dos filhos entre dois sistemas de conhecimento – o oriental e o ocidental<sup>13</sup>, entre duas culturas – a cultura chinesa que eles conheciam apenas das narrativas que lhe ouviam contar (embora não se exprimisse muito bem em língua portuguesa) e posteriormente dos livros que leram e a cultura portuguesa, no seio da qual nasceram e vivem, o facto de os filhos estudarem na escola portuguesa e terem amigos portugueses que frequentavam a sua casa; a sua participação em cerimónias religiosas do culto cristão (todos os anos, no dia 13 de maio participava nas cerimónias religiosas em Fátima) contribuíram certamente para a sua integração social em Portugal.

Tsou Poe Tsing integrou-se na sociedade de acolhimento, mantendo contudo a sua cultura e a língua de origem (segundo o testemunho de Fernando Tsou, o domínio da língua portuguesa nunca se verificou totalmente, havendo muitas vezes dificuldades de

<sup>12</sup> Han é o nome da principal etnia chinesa. Das 56 etnias, a Han representa cerca de 92% da população total. A escolha do nome para este espaço permite, de certa forma, situar esta empresa do lado da maioria. Opção não tomada por acaso, na medida em que os imigrantes chineses em Portugal pertencem à etnia Han.

<sup>13</sup> “No oriente o conhecimento impregna o sujeito, que como um recetáculo vazio está simplesmente ali, como uma semente à espera da chuva para se tornar árvore. No ocidente, pelo contrário, o sujeito cognoscente busca as conexões, interroga a realidade” (Lima, Sarró 2006: 29);

comunicação entre ele e a família), facto que não se observou em outros seus conterrâneos, que apenas se inseriram economicamente.

Ainda no sentido de melhor se integrar na sociedade portuguesa, Tsou Poe Tsing como outros chineses, que estejam quer na sua terra natal quer no estrangeiro, construiu laços, relações interpessoais e de amizade com pessoas portuguesas influentes, com fornecedores e até com alguns clientes, assentes na *guanxi* e que é, muitas vezes, categorizada como “suborno” por todos aqueles que desconhecem a cultura chinesa.

Eu lembro-me que, na altura, o meu pai tinha 2 grandes amigos no seio da família: Vasco Batista, o chefe das Finanças, quando as Finanças eram ainda no edifício em frente ao Aljube (as prisões, ali na Praça D. Amélia) e havia outro que era um comerciante do Porto, o Jerónimo, e esses dois amigos tratavam de lhe resolver uma ou outra dificuldade que ele tivesse em termos da sua integração, porque como comerciante ele tinha, durante muitos anos, problemas a resolver, os problemas eram resolvidos por quem sabia e quem sabia era esse Sr. Vasco e esse Sr. Jerónimo. Claro, depois aparecia também fornecedores, que apareciam como fornecedores e transformaram-se em amigos e nisso o chinês é muito carente de boas amizade, um indivíduo que auxilia um chinês, é um indivíduo a quem eles ficam com uma gratidão muito grande (Fernando Tsou [18/11/2005]).

Tsing cria uma relação de amizade com dois elementos [o chefe das Finanças e um comerciante] estranhos ao círculo familiar, na medida em que sabe como é importante poder contar com a ajuda de ambos, pertencentes a áreas diferentes, para a resolução de problemas burocráticos, ou seja, para viver em segurança, numa sociedade onde as sanções sociais existem.

Nas relações baseadas na *guanxi*, entram em jogo a proximidade ou o afastamento, a componente afetiva, a reciprocidade. A *guanxi* é próxima quando há uma troca de favores, presentes, ajuda, dinheiro, etc. Uma das estratégias para tornar a *guanxi* próxima é, por exemplo, fazer um convite para tomar uma refeição. Fernando Tsou foca precisamente esse aspeto: “O meu pai fazia dos fornecedores amigos, dos clientes amigos, havia um núcleo de pessoas que procuravam conviver e ajudar, porque o chinês reconhece essa ajuda e retribui. A retribuição era sempre uma retribuição de convites, muitas vezes, de alguns amigos portugueses para jantar. [...] O meu pai era muito dado a fazer as suas confraternizações com os poucos chineses que havia e com os portugueses amigos que eram da família” [FT, 18/11/2005, cf. *Pioneiros*, 00:33:10].

Poe Tsing era um imigrante muito trabalhador, empreendedor, lutador, que tendo vivido a maior parte da sua vida, em Portugal, durante o Estado Novo, ainda assistiu à Revolução de abril de 1974, que pôs fim à ditadura e ao reatar das relações com a República Popular da China. No seu país natal, nessa época vivia-se no denominado período da Revolução Cultural Proletária (1966-1976), época de violentas lutas sob o poder dos Guardas Vermelhos, espalhados por todo o território chinês para descobrir e atacar os latifundiários, os camponeses ricos, os criminosos, os indivíduos de direita, os contrarrevolucionários, os capitalistas e os emigrantes (*huaqiao*<sup>14</sup>).

Durante a revolução cultural os *huaqiao* eram considerados perigosos e o seu contacto, contaminante. Isto pressupôs um regresso à imagem do emigrante

---

<sup>14</sup> Para mais informações sobre a utilização desta terminologia consulte-se Bourbeau 2002: 26, 27.

própria da dinastia Qing quando foram etiquetados como traidores e espiões porque entre eles havia opositores à dinastia manchú e colaboracionistas com as potências ocidentais (Beltrán Antolín 2003: 64).

Em Portugal, Tsou Poe Tsing gozou até ao fim da sua vida [1978] de uma boa imagem junto dos portugueses que com ele conviviam.

O chinês é um tipo afável, é um tipo de pessoa com um comportamento muito alegre e um comportamento que transpira muita honestidade, muita gratidão e insere-se também, o engraçado da questão, é que o chinês insere-se numa ânsia que nós, portugueses temos de falar com alguém de uma terra tão longínqua, nós gostamos também muito de conhecer o que é que se passa do outro lado e se não podemos lá ir, e na altura, era muito difícil ir lá, se tínhamos um indivíduo cá que nos contasse o que se passava, pois tanto melhor, o português também é curioso nessas situações, portanto é muito natural que houvesse uma proximidade muito grande entre a comunidade portuguesa que ladeava esses chineses e o chinês e portanto havia um intercâmbio muito bom de «deixa-me ir falar ali com o chinês lá do sítio» e as pessoas viam-no e falavam e viam que o indivíduo era um indivíduo muito tratável (Fernando Tsou, [18/11/2005]).

Ao perguntar a Jorge Lima, um português casado com a filha de um dos vizinhos da rua da Porta do Sol, como representa Tsou Poe Tsing, foram estas as suas palavras: “uma pessoa excelente”, “ele era um tipo baixinho, forte... o primeiro chinês que conheci foi ele, era uma simpatia de pessoa” [03/02/2006]. O senhor José, amigo de Jorge Lima que encontramos, por acaso, num café numa das ruas da Freguesia da Vitória, [espaço que escolheu para conversar sobre os “gravateiros” na cidade do Porto], acrescentou às palavras do amigo que “Deus deu-lhes [aos chineses] os olhos pequenos mas uma inteligência muito grande” [José, 03/02/2006].

O carácter exótico, distante, que cria a curiosidade, o desejo de ouvir contar histórias sobre o país longínquo, remete-nos, ainda que de forma inversa (aqui quem viajou, trouxe histórias, hábitos e costumes do seu país foi o indivíduo oriundo do Oriente) para as narrativas que os viajantes, os missionários e os primeiros etnólogos de terreno construíram sobre o outro, distante, longínquo.

A retórica da monografia de terreno tem verdadeiramente o poder de transfigurar o outro. De lhe inventar a silhueta «nobre» ou «feroz», «pacífica» ou «guerreira», «amável» ou «antipática». O antropólogo fabrica depois põe em circulação imagens sobre as culturas e os povos que se tornam, com o tempo, partes integrantes da cultura do Ocidente médio e lugares comuns da curiosidade [...] (Kilani 2000: 70).

## Referências bibliográficas

- AMARO, A. M. (1998) *O Mundo Chinês, um diálogo entre culturas*. Vol. II. Lisboa, ISCSP.
- BELTRÁN ANTOLÍN, Joaquín, 2003, *Los Ocho Inmortales Cruzan el Mar*. Barcelona, Edicions Bellaterra.
- BOURBEAU, P. (2002) *La Chine et la Diaspora Chinoise*. Paris, L'Harmattan.

- CARTIER, M. (1986) “La longue marche de la famille chinoise”, em BURGUIERE, André *et al*, *Histoire de la Famille en Chine. Le choc des modernités*. Paris, Armand Colin, 211-235.
- GU, Z. (2005) *Made in China. O maior palco da globalização no século XXI*. Famalicão, Centro Atlântico.
- HENSHALL, K. (2004) *História do Japão*. Lisboa, Edições 70.
- KILANI, M. (2000) *L’Invention de l’Autre, essais sur le discours anthropologique*. Paris, Editions Payot Lausanne.
- LIMA, A. P., SARRÓ, R. (2006) *Terrenos Metropolitanos, Ensaio sobre produção etnográfica*. Viseu, ICS.
- MA MUNG, E. (2000) *La Diaspora Chinoise, géographie d’une migration*. Paris, Éditions Ophrys.
- MORBEY, J. (1990) *Macau 1999: O desafio da transição*. Lisboa, Edição do Autor.
- NUNES, M. F. (2008) *Imagens das Migrações. Chineses na Área Metropolitana do Porto. Do ciclo da seda à era digital*. Tese de doutoramento. Universidade Aberta.
- PAN, L. (org.) (2000) *Encyclopédie de la Diáspora Chinoise*. Paris, Les Éditions du Pacifique.
- PIRES, A. P. (1998), “Do casamento tradicional ao casamento contemporâneo”, em AMARO A. M., JUSTINO, C., *Estudos sobre a China I*. Lisboa, Instituto de Ciências Sociais e Políticas, 95-130.
- POISSON, V. (2006) “Des réseaux transnationaux : le cas des Chinois du Zhejiang”, *Outre-Terre*, nº 17, 421-430.
- XINXIN, C. (2001) “La nueva Ley del Matrimonio: un reflejo de los cambios sociales”, Disponível em <http://www.chinatoday.com.cn/hoy/2k1/hoy-3/hyf.htm7-33>. Acesso em 22 de maio de 2006.

## Referências Filmográficas

- America, America*, 1964. Dir. Elia Kazan. Wild Side Video.
- Les Gens des Baraques*, 1995. Dir. Robert Bozzi. França.
- O Imigrante*, 1917. Dir. Charlie Chaplin. JRB.
- Pioneiros, palavras e imagens da memória*, 2007. Dir. Maria Fátima Nunes. Portugal.

### **The Successful «Journey» Of Tsou Poe Tsing**

*I intent to reflect about the journey from China to Portugal undertaken by Tsou Tsing Poe, one of the pioneers Chinese immigrants who arrived in Porto, in the 1920s. However, as the journey was only the beginning of life-changing of Tsing, which was an example for such a small Chinese community in Portugal, I propose to narrate her life story, from the journey, the insertion into the host society to the social mobility. I will base myself in words and memory pictures of one of his sons, Fernando Tsou, set in the documentary *Pioneers, words and images of memory*<sup>1</sup>, and still other people voices who knew him, other texts, other images that will be a counterpoint to the field collected information.*

Key words: Chinese immigration, culture and identity, networks, guanxi, social mobility, movie

**Jean Rouch**

**Un antropólogo de las fronteras\***

Roger CANALS\*, Universitat de Barcelona

Jean Rouch (1917-2004) es una referencia ineludible en la historia del cine etnográfico. Especialista en los rituales de posesión en África del oeste y claramente influenciado por el cine de Flaherty y de Vertov, Rouch desarrolló un método y una teoría cinematográfica que se oponían frontalmente a los principios del positivismo científico así como a las teorías objetivistas del cine etnográfico. Más concretamente, Rouch puso en práctica durante su trabajo de campo una “antropología compartida”, basada en una concepción no jerarquizada de las relaciones entre el antropólogo y la comunidad estudiada, y situó la idea de “reflexividad” como eje principal del conocimiento científico y del cine etnográfico. Crítico con la clásica distinción entre arte y ciencia, el director francés siempre reivindicó la creatividad, la experimentación y la libertad de estilo como puntos esenciales de la investigación etnográfica.

Palabras clave: antropología visual, cine etnográfico, Jean Rouch, reflexividad, África Occidental.

---

\* Canals i Vilageliu, Roger (2008) “Jean Rouch. Un antropòleg de les fronteres”, en (Con)textos. Revista d'antropologia i investigació social, Número 1, pp. 91-106. ISSN:2013-0864. Primera edición en castellano para México: Revista Bricolage, 2010 (18). Traducción al español: Dzilam Méndez Villagrán.

\* Roger Canals (Barcelona, 1980) es doctor en Antropología Social y Cultural, con especialidad en Antropología Visual por la *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* de París y la Universidad de Barcelona. Ha publicado diversos artículos sobre antropología visual y religiones afro-americanas en catalán, español, inglés y francés, así como el libro *L'image nomade* (Éditions Universitaires Européennes, 2010). Ha realizado también varios filmes etnográficos, entre los cuales *Rostros de una divinidad venezolana* (2007), que explora el culto de María Lionza en Venezuela y que ha recibido reconocimientos y premios en varios festivales de cine etnográfico. En la actualidad trabaja en la Universidad de Barcelona como profesor e investigador postdoctoral en el Departamento de Antropología Social y Cultural. Es también coordinador del Master en Antropología Visual de esta misma Universidad.



*Este artículo fue escrito primeramente en catalán el verano de 2003. El hecho que motivó su redacción fue una visita de Jean Rouch a Barcelona a raíz de un ciclo-homenaje de su filmografía que se organizó en el Instituto Francés de la capital catalana. Rouch era ya por aquel entonces un hombre mayor. Conservaba sin embargo todo el ingenio, la vitalidad y la generosidad que le hicieron célebre, lo que permitió que pudiéramos hablar largo y tendido sobre su dilatada trayectoria como antropólogo y cineasta.*

*Una vez terminada la redacción, este texto no pudo ver la luz, y sufrió varios retoques, hasta que en 2008 se publicó por vez primera en su idioma original en el primer número de la revista Con-Textos, una publicación asociada al Departamento de Antropología Cultural e Historia de América y África de la Universidad de Barcelona. En 2010, el texto fue publicado en español en la revista Bricolage (nº 18), una publicación estudiantil de la Universidad Autónoma Metropolitana de México (UAM).*

*Mucho se ha escrito y discutido sobre Rouch desde que nos dejó un 18 de febrero de 2004. La ciudad de París, por ejemplo, celebró del 14 al 20 de noviembre de 2009 un congreso internacional enteramente dedicado a su obra (ver <http://www.comite-film-ethno.net>). Entre las publicaciones sobre el director francés, cabe subrayar el compendio de sus textos y artículos editado por el antropólogo y cineasta Jean-Paul Colleyn (Jean Rouch. *Cinéma et anthropologie*. 2009. Paris: Cahiers du cinéma-INA) o el magnífico ensayo de Paul Henley, un nombre de referencia en la antropología visual (*The adventure of the real. Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. 2009. Chicago: Chicago University Press).*

*Pese a todas estas aportaciones tan recientes, pienso que el artículo que aquí se ofrece es plenamente vigente, y espero que sea de interés para el lector que desee iniciarse en la obra de Rouch o profundizar en ella. He introducido algunos cambios en relación a la versión que se publicó en 2010 que sin embargo no alteran en modo alguno el contenido esencial del texto.*

*Debo decir para terminar que representa para mí una gran satisfacción publicar finalmente este texto en español en una revista europea como es *Imagens da Cultura / Cultura das Imagens*. Considero un honor formar parte del primer número de este proyecto y agradezco profundamente a José S. Ribeiro que haya pensado en mi trabajo para el volumen inaugural.*

*Roger Canals  
Barcelona, diciembre 2011*

*“Je est un autre” (Yo es otro)*

*Rimbaud*

Jean Rouch nació en París en el año de 1927 y murió en Níger en el año 2004, durante una investigación etnográfica que terminaría con una nueva película *post mortem*. Antropólogo y cineasta, especialista en los rituales de posesión en África Occidental, Rouch es considerado como uno de los grandes maestros del cine etnográfico, un género que revolucionó completamente y para el cual siempre reclamó una consideración científica y un reconocimiento universitario.

Escribir sobre Jean Rouch es una tarea apasionante y difícil a la vez. Apasionante por que su cine y su vida son explícitamente un grito a la libertad y a la apertura al imprevisto. En la biografía y en la obra de Rouch encontramos un vitalismo frenético, un constante deseo de descubrimiento, una necesidad inacabable de poner en cuestión los cánones sociales, epistemológicos y estéticos de la época en que vivió. Las películas y los textos de Jean Rouch transmiten rápidamente este elogio de la vida, este interés hacia lo desconocido, este deseo de sobrepasar las fronteras geográficas y culturales para encontrar nuevas vías de conocimiento y de expresión. Hacer un artículo sobre el cine de Jean Rouch implica participar, aunque sea de manera indirecta, en este movimiento transgresor e inconformista que apostó por la creación de un método etnográfico que se alejara del paradigma objetivista clásico, así como un lenguaje cinematográfico nuevo, capaz de reunir la libertad de estilo, el rigor de la investigación y la apertura a la alteridad cultural.

Ahora bien, la experimentación constante, la abundante filmografía y la falta de unidad en el cine de Jean Rouch dificultan enormemente la redacción de un texto sobre su obra. Resulta casi imposible sintetizar en unas cuantas páginas la complejidad de una producción tan vasta, tan heterogénea y de tan difícil acceso. Pero, sobre todo, el principal obstáculo al momento de escribir sobre Rouch es llegar al expresar, por escrito, el carácter móvil y rompedor de su proyecto cinematográfico, la naturaleza dinámica y experimental de su obra. Rouch adoraba el cine porque lo consideraba un medio privilegiado para captar el movimiento de la vida, el paso del tiempo, los cambios que experimentan las culturas cuando entran en contacto las unas con las otras. Y es que toda la vida y el cine de Rouch se definen sobre todo por ser un movimiento perpetuo, una búsqueda inacabada e inacabable, un constante replanteamiento de los propios principios teóricos y estéticos.

Rouch decía que las películas etnográficas no deberían tener final, ya que representan un cine de la vida, y la vida es, esencialmente, un viaje continuo e inestable, hecho de proyectos inconexos, de contradicciones, de cambios de sentido. Ahora bien, el director francés subrayaba igualmente que la imposibilidad de captar la totalidad de este movimiento no debía conducir al abandono de la investigación sino, todo lo contrario, a la búsqueda y a la investigación, a la experimentación y al riesgo. Así mismo, la imposibilidad de conseguir analizar en un artículo toda la filmografía y el pensamiento de Jean Rouch no debe impedir escribir sobre su cine y plantearse una vez más el sentido y la importancia de su proyecto etnográfico.

## El encuentro con África, el encuentro con el cine

La vida de Jean Rouch estuvo llena de giros imprevisibles. Durante la Segunda Guerra Mundial, alternó sus estudios en la escuela politécnica de París con la participación activa en la defensa de la capital francesa. El año de 1941, una vez licenciado en ingeniería de puentes y caminos, solicitó una plaza para ir a trabajar a África, consciente de que esta era una de las pocas posibilidades que le quedaban para abandonar una Francia parcialmente ocupada por el ejército alemán. Su demanda fue aceptada y, al cabo de pocos meses, fue enviado a Níger para supervisar la construcción de la carretera Niamey-Gao. Fue durante el ejercicio de su trabajo, y a causa de un hecho totalmente azaroso, que Rouch comenzó a sentir interés por la antropología y, más concretamente, por el cine etnográfico. Resulta que un día un grupo de trabajadores nativos de una obra próxima a donde trabajaba Rouch murieron fulminados por un rayo. Frente a los cuerpos sin vida de los operadores se organizó de forma espontánea un ritual de posesión que fascinó al joven Rouch. Sorprendido por la gestualidad, la simbología y la intensidad dramática de los rituales de posesión, resolvió realizar, en un viaje posterior, un documento cinematográfico que permitiera dejar constancia del aquellas ceremonias religiosas y mostrarlas “directamente” al público occidental.

Dicho y hecho: en el año de 1946 Jean Rouch bajó de nuevo el río Níger para estudiar y filmar los rituales de posesión de algunos grupos de la llamada África Negra. Tres objetos lo acompañaban en su travesía: una cámara de 16 milímetros Bell Howell comprada poco antes en el *Marché aux Pouces* du Paris<sup>1</sup>, una grabadora portátil y una edición de bolsillo de *Iluminaciones* de Rimbaud. Estos datos biográficos resultan muy reveladores ya que sintetizan a la perfección los tres ejes principales e inseparables de la obra del director y antropólogo francés: el interés por la etnografía, la realización cinematográfica y la pasión por la poesía, especialmente por el movimiento surrealista. Ese mismo año Rouch realizó su primer cortometraje: *Au pays des mages noirs* (1946, 13 min.), donde se mostraba la caza del hipopótamo que realizaban los integrantes de la tribu Sorko. A esta película le siguieron títulos tan destacados como *Les magiciens de Wanzarbé* (1948, 32 min.), *Initiation à la danse des possédés* (1949, 16min.), o *Les maîtres fous* (1954, 36 min.) la cual provocó una gran polémica en su estreno y que hoy en día es considerada una obra de culto dentro el ámbito del cine etnográfico.

Muy pronto Rouch comenzó a realizar un tipo de películas que él mismo las denominó como etnoficciones y que consisten básicamente en la improvisación de escenas, de historias y de situaciones con algunos de sus amigos africanos. Las películas de esta etapa destacan por el hecho de oscilar entre el estudio etnográfico y la fabulación, y por ser tanto un impecable retrato de las transformaciones del África Negra como una crítica severa de ciertos temas occidentales sobre esta zona, así como de los efectos del colonialismo europeo. En estas películas, Rouch innovó en una cantidad considerable de recursos

---

<sup>1</sup> “Mercado de las Pulgas” de París. Se trata del mercadillo de objetos de segunda mano más célebre de la capital francesa.

cinematográficos que, como reconoció el propio Jean-Luc Godard, ejercieron una gran influencia en la *Novelle Vague* francesa. Especialmente interesantes son algunas de las realizaciones que realizó con sus amigos Lam, Damouré y Tallou como por ejemplo *Jaguar* (1954-1967), *Moi, un Noir* (1958), *Cocorico Monsieur Poulet* (1974) o la última obra del realizador, *Le rêve est plus fort que la mort* (2002). También cabe mencionar de manera especial la película *Chronique d'un été* (1961), realizada en París durante el verano de 1960 en colaboración con el filósofo y sociólogo Edgar Morin. Esta película, calificada como el manifiesto fundador del cinema-vérité (movimiento cinematográfico francés similar al *Direct Cinema* de los Estados Unidos, al *Candid Eye* de Canadá o al *Free Cinema* de Inglaterra) se proponía un doble objetivo: por un lado, estudiar la complejidad social de París de los años sesenta y, por otro lado, poner en cuestión el mismo medio cinematográfico como un instrumento de investigación sociológica. Esto con la intención de dar a conocer el cine etnográfico y de quitarle la etiqueta de género “minoritario y académico”, Rouch, junto con André Leroi-Gourham y con la colaboración del Museo del Hombre de París, fundó en 1952 el Comité de Filme Etnográfico (*Le Comité du Film Ethnographique*) e impulsó en 1980 la creación de un festival cinematográfico en la capital francesa que se ha convertido en un encuentro de referencia para antropólogos y cineastas y que recientemente ha cumplido sus treinta años de existencia.

## Los orígenes del cine etnográfico

Para entender la singularidad del proyecto de Rouch, debemos situar su obra en el contexto de la evolución del cine etnográfico. La historia del cine etnográfico es tan antigua como la del cine mismo. En el momento de la aparición del cinematógrafo a finales del siglo XIX, los científicos e investigadores europeos (tanto los relacionados con el estudio de la naturaleza como los enfocados al estudio de las tradiciones y prácticas sociales humanas) vieron en este nuevo medio una herramienta inigualable para explorar, captar y coleccionar las peculiaridades del mundo. Este proyecto cinematográfico estaba claramente inspirado en la filosofía positivista, la cual postulaba la existencia de una verdad intrínseca al mundo exterior e independiente de la mirada del investigador. La tarea de éste último era desde esta perspectiva, descifrar la verdad objetiva mediante la puesta en práctica del método científico. En este contexto la imagen cinematográfica era vista como un instrumento que posibilitaba obtener una reproducción fiel y verdadera del mundo exterior. Gracias al cinematógrafo debía realizarse el viejo sueño positivista de la creación de un archivo universal de la geografía humana y natural del planeta. Desde un punto de vista formal, este primer cine etnográfico mostraba las costumbres de los pueblos no occidentales a través de un estilo objetivista, distante y observacional, que se definía por la aparente no intervención del realizador sobre el comportamiento de los individuos filmados. A partir de la irrupción del sonido, el cine etnográfico incorporó una voz en off de carácter expositivo, neutral e impersonal, que tenía como fin explicar –es decir, interpretar– el contenido de las imágenes, haciéndolas así más comprensibles al público occidental. En conclusión, en el contexto de la filosofía positivista, se consideraba que solo se podría realizar una película “científica” y etnográficamente rigurosa a través de un estilo expositivo y (presuntamente)

objetivo. Los principios teóricos y metodológicos de este cine etnográfico marcaron la historia del género, a tal punto que, incluso hoy en día, el formato “estándar” de documental científico se caracteriza por un estilo algo neutro, alejado y contemplativo, en el que no se percibe la interacción entre el realizador y los participantes en el filme y que incorpora una voz en off impersonal (a menudo masculina) que pretende explicitar y analizar conceptualmente lo que las imágenes, en principio, muestran.

El proyecto cinematográfico y antropológico de Jean Rouch se reivindica como una crítica a este cine presuntamente “científico”. Desde un punto de vista ético, Rouch afirmaba que esta corriente positivista tenía un carácter marcadamente etnocéntrico y colonialista, de clara inspiración evolucionista, pues el indígena aparecía en las películas como un salvaje (primitivismo), como un infante (paternalismo), o bien como un ser extraño, misterioso y potencialmente peligroso (exotismo). En los tres casos el otro se consideraba en función de unos estereotipos que le negaban su condición histórica y humana. Ante esto Rouch optó por situarse en un plano de igualdad respecto a la figura del otro y por mostrar las características culturales a través de una mirada libre de prejuicios. Cabe señalar que la noción de “alteridad cultural” no sólo es válida en relación con las culturas geográficamente o simbólicamente alejadas de la del antropólogo. Éste término expresa sobre todo la actitud con la que el investigador se sitúa respecto al colectivo humano objeto de su investigación: una actitud de proximidad y de distancia, que debe permitirle, por un lado, penetrar en un nuevo ámbito cultural y, al mismo tiempo, permanecer suficientemente distanciado para poder hacer una interpretación crítica del mismo. Esta toma de decisión a nivel ético es inseparable de un replanteamiento profundo de los recursos estéticos y metodológicos del cine etnográfico. Con el fin de entender este vuelco estilístico hay que volver la mirada hacia la historia del cine, específicamente hacia dos de los grandes maestros y referentes de Jean Rouch: Dziga Vertov (Bialystok 1895-Moscú 1954) y Robert Flaherty (Michigan 1884-Dummerston 1951).

## Los padres del *cinéma-vérité*

Según Rouch, las importancia de Vertov y Flaherty consiste en su concepción no positivista de la investigación etnológica y social, así como en las innovaciones técnicas y metodológicas que incorporaron en la realización cinematográfica. Del cineasta ruso, Rouch valoró especialmente la idea de un “cine ojo” (Kino Oki) capaz de desplazarse por todo tipo de lugares captando “la vida de improviso”<sup>2</sup>. También destacaba la concepción del montaje, mediante el cual Vertov conseguía integrar las diferentes escenas en una visión total de las contradicciones sociales y de la complejidad de la realidad de la época – evientemente, desde una determinada óptica política y con una evidente actitud revolucionaria. Finalmente, Rouch subrayaba el carácter reflexivo del cine de Vertov, que

<sup>2</sup> Subtítulo de la película Кино Глаз (Cine-Ojo, 1924) y que se rotula como la primera película de no ficción, sin guión, sin actores y sin escenarios montados.

Ver: <http://www.veoh.com/browse/videos/category/educational/watch/v11996229S9TrDhFt>

no pretendía ser una copia objetiva de la realidad sino de exponernos una interpretación personal y cinematográfica, es decir, no dejar un “simple” registro sino elaborar un discurso. Para poner en manifiesto la distancia que había entre el cine y la realidad, así como el carácter marcadamente subjetivo del discurso cinematográfico, Vertov construía un montaje que se alejaba expresamente de la percepción natural o incluía a menudo planos donde se le veía filmando.

Respecto a Flaherty, Rouch destacó su preocupación por conocer a fondo las personas y establecer un lazo afectivo antes de iniciar el rodaje. En el trabajo de Flaherty ya habría, por lo tanto, una primera muestra de “observación participante”, es decir, de una antropología donde la relación entre estudiosos y estudiados se basaba en un mutuo interés de conocimiento y cooperación. Esta proximidad con los personajes de la película permitía a Flaherty penetrar en su realidad social y personal, ofreciendo un documento de gran intensidad dramática. Si bien es cierto que el realizador norteamericano nunca se desprendió de una cierta mirada naif de la vieja concepción del nativo como “el buen salvaje”, Rouch veía en el hecho que Flaherty mostrara la película a aquellos que habían intervenido antes de hacerlo al público un ejemplo de honradez por parte del realizador. En uno de sus escritos, el director francés proponía llegar a una “síntesis” entre el cine de Flaherty y el de Vertov, gracias al cual se podía transmitir la humanidad que destilaban las películas del primero sin renunciar a la libertad de la mirada y a la representación móvil y dinámica de la realidad propia del cineasta ruso.

### **Hacia una “antropología compartida” (*anthropologie partagée*)**

Y, de hecho, el cine de Rouch es ya una buena medida de esta síntesis. Siguiendo los pasos de Flaherty, Rouch siempre destacó la importancia del trabajo de campo como fase previa para la realización del cine etnográfico. La investigación *in situ* sería indispensable pues permitiría conocer las características del ámbito cultural en el que el antropólogo o antropóloga se encuentra y, paralelamente, porque el investigador podría establecer una relación de complicidad con los participantes con el fin de crear lo que Rouch llamaba un “cine de proximidad” o “cine-contacto”. En este proceso de acercamiento a un contexto ajeno, el antropólogo aprende de los representantes de la otra cultura, quienes a su vez, adquieren nuevas experiencias a través de la relación con el antropólogo, con quien comparten un mismo proyecto cinematográfico. Este procedimiento corresponde a una “antropología compartida” y dialógica, basada en una concepción no jerarquizada de las relaciones humanas y en la idea de que la realización de una película es un juego de interacciones en donde todos dan y reciben al mismo tiempo. La idea de Rouch no consistía, por lo tanto, en considerar a los colectivos con los que trabajaba como meros objetos de estudio, sin reconocerlos como sujetos autónomos, haciéndolos participar activamente en la realización del filme.

En consecuencia, Rouch no pretendía que su cine fuera el reflejo de una verdad exterior en sí, sino el resultado de una mirada personal hacia el mundo y, más

concretamente, hacia la alteridad cultural. Este giro subjetivista, claramente inspirado en Vertov, es evidente en diversos aspectos del cine de Rouch, como por ejemplo en su método de filmación, muy libre y expresivo, donde destacaba la ausencia del trípode y los constantes movimientos de cámara. Para potenciar el componente subjetivo del cine, Rouch introdujo cada vez más la primera persona en la voz en off, un hecho en aquel tiempo insólito. Otro aspecto en que confluían los proyectos de Vertov y de Rouch era la voluntad de captar el imprevisto, de registrar “la vida por sorpresa”. A diferencia de Flaherty, que trabajaba sobre una estructura argumental preconcebida, Rouch siempre defendió el cine como un descubrimiento, como una investigación en el curso del cual la película se iba construyendo a medida que la investigación avanzaba. En efecto, Rouch no utilizaba durante el rodaje ningún tipo de guión técnico, sino que partía únicamente de unas ideas previas muy generales que dibujaban el marco estético y teórico de la obra a realizar. Por otro lado, el antropólogo francés no se mostraba partidario del trabajo con equipos técnicos numerosos –de hecho, él contaba solamente con la compañía de un técnico de sonido– ni del uso del zoom o las cámaras ocultas, dos técnicas que él consideraba cercanas al voyeurismo. Asimismo, Rouch, que siempre fue partidario del color respecto al blanco y negro, consideraba que si decidía hacer alguna reconstrucción o plantear alguna escena por adelantado –como lo haría el mismo en las etno-ficciones– había que dar por buena la primera toma, ya que según él, era siempre la más significativa. Este criterio respondía a una cierta concepción fenomenológica del cine y de la verdad misma, que partía de la base que es en el imprevisto y lo espontáneo, en aquello que se hace sin un método estricto y riguroso, donde aparecía lo más valioso y revelador, donde es posible captar algún “vestigio de verdad”. En cuanto a la utilización de la música, cabe hacer una distinción entre los filmes más etnológicos de Rouch, donde no se incluía nada que no se hubiera registrado durante la escena, y el caso de algunas etno-ficciones, en las cuales la música adquiere un protagonismo independiente y es el espectador que debe de buscar los nexos entre el registro sonoro y las imágenes. Pero el aspecto más novedoso del cine de Rouch es sin duda la idea de la “cámara participante”. Este término evoca el carácter activo y performativo que tenía el rodaje para el director francés. Rouch no pretendía que los hechos se desarrollaran “naturalmente” frente a él, sino que intentaba incidir en la realidad y “provocar” situaciones antropológicamente significativas, es decir, situaciones donde se revelaran los rasgos característicos de la cultura o colectivo de personas objeto de su investigación.

## **África, el surrealismo y la *Nouvelle Vague***

Flaherty y Vertov fueron los dos referentes cinematográficos de Jean Rouch. Ahora bien, su cine está fuertemente marcado por otras influencias, de las cuales cabe resaltar el movimiento surrealista, el pensamiento religioso del África occidental y la *nouvelle vague* francesa. Del movimiento surrealista Rouch extrajo la idea de que el arte y la vida en general son un trabajo de improvisación, un ensayo constante donde el azar y el imprevisto juegan un rol decisivo. Rouch tomaba el tono del cuento y la fábula popular para hacer lo

que él llamaba “poesía improvisada”: imágenes, leyendas, música y reflexiones del propio autor; todos los elementos se mezclaban con la intención de hacer un cine experimental y antropológicamente riguroso, que rompiera con los moldes estéticos y fuera capaz al mismo tiempo de cuestionar los prejuicios raciales y las concepciones más conservadoras sobre la sociedad contemporánea a través de una nueva mirada hacia la alteridad cultural. Por otro lado, la relación entre el surrealismo y el África Negra ha hecho objeto de numerosos estudios. El surrealismo, que siempre se ha interesado por lo que se encuentra oculto a la evidencia y por aquello que sobrepasa los límites de la racionalidad, encontró en el continente africano un modelo de pensamiento que se situaba fuera de la lógica occidental, así como unos paradigmas de representación que no se enmarcaban en los cánones de la imagen representativa. Además del interés por el África Negra, la huella del surrealismo en Rouch se puede ver en otros aspectos como, por ejemplo, en la voluntad del autor por captar el mundo de los sueños y del imaginario (de aquí la insistencia del director francés en el tema de lo sagrado, de las divinidades y de los rituales de posesión) o en la importancia que le otorga al azar, la improvisación y la necesidad de romper los esquemas habituales de percepción y de salir de la lógica de la coherencia narrativa. La fascinación del director francés por África y su interés por estudiarla estaban acompañadas por una actitud singularmente crítica. Al mostrar la especificidad del continente africano, Rouch quería descolonizar el pensamiento occidental remarcando el hecho de que no se podía disponer del privilegio de la verdad absoluta.

Por otro lado, en el año 1957 Jean Rouch sorprendió a los jóvenes de la *Nouvelle Vague* con el premontaje de la obra *Moi, un noir*. Dicho de una manera muy general, la *Nouvelle Vague* fue un movimiento que apostó por la libertad de estilo y por sobrepasar los cánones formales e ideológicos del cine industrial convencional. Desde esta perspectiva las películas de Rouch participaban totalmente en esta corriente: en todas las obras del antropólogo francés, pero sobre todo en las etno-ficciones, Rouch mostraba un lenguaje inusualmente fresco, novedoso y espontáneo, nacido de la experimentación y del conocimiento autodidacta, sin guión previo ni puesta en escena y libre de imposiciones comerciales. La estructura gramática convencional construida, de acuerdo al canon clásico, sobre la base de un planteamiento un nudo y un desenlace, fue sustituida por una narrativa fragmentada, inconexa y sin argumento preciso. Por ende, los filmes de Rouch estaban llenos de falsos *raccords*<sup>3</sup>, de saltos espacio temporales y de asincronías entre imagen y sonido. En cuanto a la “interpretación”, el cineasta francés sorprendió haciendo que los personajes explicitaran su participación en el filme por medio de miradas directamente a cámara y de comentarios dirigidos a Jean Rouch y al mismo espectador, algo que desafiaba directamente los estándares cinematográficos establecidos e introducía en el cine etnográfico una dimensión reflexiva hoy en día considerada indispensable.

---

<sup>3</sup> Continuidad cinematográfica o *raccord* hace referencia a la relación que existe entre los diferentes planos de una filmación a fin de que no rompan en el receptor o espectador la ilusión de secuencia. Cada plano ha de tener relación con el anterior y servir de base para el siguiente.



### Un cine “en tránsito” (*en transe*)

Rouch observó que la posibilidad de fijar y reproducir la realidad en movimiento otorgaba al cine un cierto aspecto mágico. Esta tesis aparece magistralmente expuesta en un artículo escrito en 1971 y titulado “*Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe*”. El objetivo de este artículo es estudiar las alteraciones que experimenta el médium, el mago, el brujo y el cineasta durante la filmación de las ceremonias de la etnia de los Shongay-Zarma de Níger. El hecho que Rouch incluya en este análisis la figura del antropólogo-cineasta pone en evidencia el “giro subjetivista” del director francés, que no piensa al antropólogo como una figura externa a los acontecimientos observados, sino como alguien que desarrolla un rol activo durante el trabajo de campo: con Rouch la presencia del cineasta es problematizada y se convierte en objeto de estudio antropológico.

El artículo comienza con una presentación de la religión de los Shongay-Zarma. Esta religión se basa en la creencia que todo individuo tiene un doble (*bia*) que habita en un mundo paralelo, que es en sí mismo un doble del mundo terrestre. Este mundo paralelo e invisible, poblado por dobles y fuerzas divinas, no se sitúa en un más allá inaccesible (como es el caso de la religión cristiana) sino en un plano de estricta inmanencia. La posesión, el chamanismo o la brujería son los mecanismos idóneos para establecer puentes entre estos dos mundos. Todo proceso de chamanismo brujería o posesión consiste en un viaje de un doble hacia el encuentro con otro doble: el doble del chamán contra el doble del paciente, el doble del brujo contra el doble de la víctima o el doble del dios contra el doble del médium. Rouch observó que, desde el punto de vista de los Shongay-Zarma, el cineasta etnógrafo experimenta durante la filmación de las ceremonias religiosas una serie de cambios comparables a los del médium poseído, del mago o del brujo. En efecto, durante el rodaje del ritual, el cineasta se encontraría inmerso en un estado excepcional que, de forma análoga al poseído, le llevaría a realizar movimientos inusuales y le dotaría, gracias al uso de la cámara y del equipo de sonido, de unas capacidades sensitivas extraordinarias. Es precisamente este carácter excepcional de la filmación el que permitía al realizador integrarse al ritual: la cámara se reivindica así ya no como un obstáculo para el análisis del ritual sino como una estrategia privilegiada para tal fin.

Por lo que se ha dicho hasta aquí, ya se puede ver que el cine ofrecía a Rouch potencialidades muy valiosas para la antropología. Rouch coincidía en cierto sentido con la corriente objetivista del cine próxima a las tesis de André Bazin, quien subrayaba el carácter mimético de la imagen cinematográfica que la dotaría de un valor “huella” o de “rastros” del mundo exterior. Así, Rouch reconoce que la cámara permite obtener un documento etnográfico de una riqueza que no puede ser comparado con la descripción escrita de las observaciones realizadas durante el trabajo de campo. Para ilustrar esta diferencia, Rouch ponía a menudo el ejemplo de los rituales de posesión: un antropólogo podría esforzarse en narrar todo tipo de detalles durante el desarrollo de una de estas ceremonias. Ahora bien, por muy precisa que fuera esta descripción, la percepción que el lector tendría del ritual a través de la lectura sería menos viva que la que lograría asistiendo

a la proyección cinematográfica del ritual, gracias a la cual es posible ver “directamente” el movimiento de los cuerpos, los rostros de las personas o los colores de las vestimentas, y podría escuchar con su propio oído el canto de los creyentes y el ritmo del tambor. Es así que el documento cinematográfico tiene un carácter inmediato que hace posible que el espectador tenga una percepción sensitiva de la escena filmada, no mediada por el lenguaje conceptual. Por esta razón, Rouch veía en el cine una manera para transmitir no solamente un saber antropológico (como lo haría el texto), sino sobre todo, una experiencia etnográfica.

Por otro lado Rouch entendía que, por su propia naturaleza, el cine es una manera especialmente indicada de comunicación entre diferentes culturas. Contraria a la opinión mayoritaria, que consideraba que la cámara era un problema añadido en el proceso de integración en un contexto ajeno, Rouch opinaba que su presencia ayudaba al cineasta-etnógrafo a penetrar en una comunidad diferente. En este sentido, el director destacaba que el cine, por el hecho de no ser un lenguaje discursivo, posibilita un uso inmediato del material registrado que permite crear puentes entre colectivos culturalmente o geográficamente muy distantes. Esta difusión potencialmente universal del cine etnográfico representa una ventaja en relación a la antropología textual, que se dirige únicamente a aquellos lectores que puedan entender el idioma en que se ha escrito o traducido la obra.

## La vida como ficción

A Jean Rouch se le conoce sobre todo como un realizador de cine documental. El término “documental” es sin embargo problemático, sobre todo aplicado al cine de Rouch. Esto es debido a diversas razones. El origen de las discusiones y de los equívocos que suscita hoy en día la noción de “cine documental” radica precisamente en la concepción objetivista de la ciencia y, particularmente del cine etnográfico, expuesto en la primera parte de este artículo. “Documental” es un concepto derivado del término “documento”. Según la concepción objetivista de la ciencia, un “documento” sería un dato o un testimonio de la realidad no modificado por aquel que lo ha obtenido. Así, desde esta perspectiva, se suele decir, refiriéndose al cine, que una película tiene un valor de documento cuando muestra un evento social de manera “directa”, “neutra” y “objetiva”. En consecuencia un film se le atribuye más contenido “documental” cuando menor parece la intervención del realizador sobre la realidad filmada, tanto en el momento del rodaje, como en el del montaje. Paralelamente se interpreta al cine de “ficción” como opuesto al cine “documental”. La “ficción” sería así una creación libre, subjetiva y personal, desvinculada completamente de la realidad y sin ninguna voluntad de ser un dato objetivamente contrastable. Rouch siempre se opuso a esta distinción radical entre documental y ficción basada en una visión positivista de la ciencia y, a su vez, en una concepción romántica de la creación artística. El director francés parte de la base que toda filmación de carácter “documental” es esencialmente un acto de creación, un ensayo, una investigación, es decir, un acto de afirmación personal. Por añadidura, Rouch consideraba que todo rodaje de una película implica una cierta intervención o alteración sobre la realidad filmada, es decir, que el acto

de filmar conlleva un cierto grado de “ficcionalización” de la realidad. De hecho, para el director francés, la “ficcionalización”, entendida como la capacidad de fabular, de inventar situaciones que sobrepasaban el ámbito de la vida cotidiana y, en último término, de inventarse a sí mismo, es un aspecto inherente a la propia existencia humana. Según Rouch, a lo largo de nuestras vidas redefinimos una y otra vez nuestra identidad y creamos constantemente, a través de la interacción con otros, situaciones que se desplazan entre el imaginario y la realidad. Rouch se obstinó en captar esta capacidad de fabulación, estas ficciones que configuran la vida propia a través de las etno-ficciones. El término “etno-ficción” es claramente contradictorio si se analiza desde la perspectiva del cine objetivista, que define la ficción como un ámbito completamente desligado del mundo real y que reduce la etnografía al estudio de una realidad supuestamente objetiva que contendría una verdad en sí.

En consecuencia, Rouch rechazaba la idea de que se podían filmar los hechos “en bruto”, que se desarrollasen autónomamente, al margen de la presencia del realizador, como si la cámara no estuviera presente en el momento del rodaje. Según el cineasta francés, la cámara participa de la realidad que filma, alterándola, modificándola y provocando situaciones que pueden ser antropológicamente significativas. Por otro lado, él era plenamente consciente del hecho que el momento del rodaje y posteriormente, en el montaje, el cineasta toma de manera más o menos consciente una posición ética respecto el tema de su película: un documental es esencialmente una interpretación del mundo históricamente y culturalmente condicionada. Hay que abandonar pues la creencia ingenua en la objetividad pura del cine y entender que las imágenes que los “documentales” nos muestran no son la realidad en sí sino la huella de la mirada del realizador sobre un determinado acontecimiento social.

El hecho de que toda producción “documental” contenga un acto de creación personal, es decir, que no pueda haber un cine científico neutro, no implica que no se puedan realizar películas etnográficamente valiosas, o que den a conocer algunos aspectos de otra realidad cultural de manera fundamentada y rigurosa. Dicho de otra manera, el componente necesariamente subjetivo del cine no imposibilita la producción de un cine etnográfico – como se ha defendido desde ciertas corrientes de la antropología– sino todo lo contrario: es su misma condición de posibilidad. El cine puede captar lo real gracias a su componente mimético, pero esta captación del mundo exterior tan sólo es posible mediante una mirada, es decir, mediante una iniciativa personal, un acto de creación. Es más, en total coherencia con los principios de los movimientos vanguardistas, Rouch defendía que el cine etnográfico tenía que ser necesariamente experimental, quebrantador y radical. En efecto, según el director francés, la única vía para dar a conocer aspectos inéditos de otra cultura, fin de la antropología y, por extensión, del cine etnográfico, es observarla de manera radicalmente diferente, ofreciéndonos una lectura inédita, analizada a través de un nuevo paradigma interpretativo. Evidentemente, toda interpretación sobre un determinado hecho social debe estar sólidamente justificada, por esta razón antes de dar por terminado cualquier proyecto cinematográfico, es necesario haber estudiado con profundidad el tema de estudio, conocer bien el contexto, dominar la lengua del grupo humano sobre el que se

trabaja y, finalmente, familiarizarse con las costumbres del ámbito cultural en donde el antropólogo realiza su investigación. Solo así, después de un largo trabajo de inserción en el terreno y de un estudio riguroso del contexto de estudio, se puede dar, según Rouch, alguna información reveladora y antropológicamente valiosa: todo documental ha de expresar, como decía Jean Vigo, “*un point de vue documenté*” (un punto de vista documentado)<sup>4</sup>.

La intención positivista de hacer un cine neutro, “científico” y de mostrar unos hechos “en bruto” implicaría un engaño desde el punto de vista antropológico al presentar como auténtico —es decir que no ha sido distorsionado por una presencia exterior— aquello que es una recreación. En consecuencia, Rouch consideraba que las películas influidas por el positivismo no nos revelaban una verdad objetiva (a pesar de las apariencias), sino que mostraban esencialmente cómo sus realizadores entendían el conocimiento científico y en consecuencia, cómo creían que se debía presentar la figura del otro. El hecho de que los espectadores atribuyeran en muchos casos una cierta autenticidad a estos tipos de realizaciones se explicaría básicamente por sus hábitos cinematográficos y por el hecho de compartir con estos filmes una misma concepción sobre cómo debiera ser un documento antropológicamente valioso y auténtico. La “verdad” atribuida a estos filmes se debe más por su forma que por su contenido.

Como respuesta a este cine presuntamente objetivista, Rouch afirmaba que en lugar de intentar ocultar a los espectadores la intervención del realizador en la realidad lo que se debería hacer es explicitarla. La actitud distante de los realizadores positivistas respecto a las otras culturas les lleva a mostrarse en el film desde una perspectiva externa. Contrariamente, Rouch declaraba que se debía alcanzar un punto de auténtica interacción con los miembros de la comunidad. El resultado de este proceso de apropiamiento y conocimiento debe ser un cine reflexivo y manifiestamente subjetivista, donde no se pretendiera disimular la influencia del director y en donde su mismo trabajo se convirtiera en objeto de estudio y de debate.

## Las “mentiras” de Jean Rouch

Desde la óptica del cine de Jean Rouch y del “giro subjetivista” que supone, las cuestiones clásicas del cine etnográfico toman un sentido diferente. De entrada, ya que hablamos del fundador de un cine denominado “*vérité*”, parece obligado precisar cómo se debe entender el concepto de “verdad” en el seno de su obra. Como ya se ha dicho anteriormente, Rouch no compartía la idea de que hay una verdad objetiva independiente de la mirada del sujeto. El *corpus* de enunciados científicos, así como el cine etnográfico de carácter objetivista, son solamente posibles maneras de interpretar el mundo. La función del artista, y también del antropólogo, es mostrar otras. Rouch afirmaba que solo puede haber

---

<sup>4</sup> Jean Vigo, *Vers un cinéma social*, presentación de la película *A propos de Nice*; Conferencia impartida por Jean Vigo en el Vieux-Colombier el 14 de junio de 1930.

conocimiento sobre el mundo cuando nos apropiamos de él de una manera original, cuando se hace un proyecto radicalmente nuevo, capaz de oponerse a los cánones formales e ideológicos establecidos. Sólo un nuevo cine, un cine que “haga trampas respecto a las normas del juego”, es decir, respecto a todo lo que se ha convertido canónico, podrá revelarnos alguna faceta significativa de la realidad. El discurso sobre el mundo aceptado como “verdadero” constituye únicamente una de sus interpretaciones posibles, consensuado mayoritariamente, como una construcción social que se ha convertido en hegemónica: es, como decía Rouch, “la verdad en la mentira”.

En el caso de la antropología, el hecho que la verdad “se invente”, es decir, que no exista una verdad independiente de la mirada del antropólogo, no significa que todas las producciones etnográficas, ya sean textuales o visuales, sean equivalentes, que no existan criterios de contrastación o de verificación que permitan determinarles el valor etnográfico. La antropología se propone interpretar y dar a conocer ciertas características culturales de determinados grupos sociales: tiene, en consecuencia, una pretensión y una aspiración científica de descripción y de comprensión del mundo. Es por esto que, a diferencia del artista, el cineasta-etnógrafo debe conocer muy bien el contexto de estudio antes de filmarlo y debe justificar sus decisiones técnicas y estéticas en función de sus características. La obra de Rouch es el ejemplo más claro de la síntesis de rigor etnográfico y de innovación estilística, del estudio de la realidad social y cultural por un lado, y de la creación, la experimentación y la libertad por el otro lado. Para Jean Rouch, la figura del artista y del antropólogo son inseparables.

Uno de los aspectos más interesantes del proyecto de Rouch es precisamente la voluntad de poner al descubierto los puntos esenciales en que siempre se había basado el documento cinematográfico, a pesar de que en la mayoría de casos se hayan intentado ocultar. Así, Rouch explicita el subjetivismo del cine etnográfico mediante la presencia de la cámara en el proceso de investigación y muestra que toda producción fílmica responde a una cierta concepción del mundo (es decir, que no hay un cine neutro). Como dice Deleuze (1983b), el “cine-verdad” no sería un cine de la verdad, sino la verdad del cine. Esta exigencia reflexiva viene condicionado por un conjunto de exigencias éticas y epistemológicas. Por un lado, Rouch encuentra honesto mostrar al espectador los procedimientos utilizados para la realización de la película. Es una manera, según el director francés, de poner “las cartas sobre la mesa”, es decir, de mostrar cómo se ha hecho la película y que tipos de interacción se han creado con los participantes. A través de este procedimiento, Rouch quería evitar el efecto “observacional” de algunos filmes etnográficos, en los que parece no hay ninguna influencia del realizador en la escena cuando, de hecho, sí tiene un rol determinado. Por otro lado, el director francés veía en esta estrategia reflexiva una garantía de la calidad científica del documental. En efecto, para juzgar el valor explicativo de un documento cinematográfico debemos conocer las condiciones de producción. Cabe saber, en efecto, cuál es el grado de intervención del realizador y qué mecanismos se han utilizado para filmar la escena. En consecuencia, para Rouch la objetividad no se debe entender como la adecuación del filme a una supuesta verdad inherente al mundo, sino, sobre todo como una consecuencia de la reflexividad, es

decir, del hecho de hacer manifiestos los mecanismos utilizados durante el rodaje así como el carácter esencialmente interpretativo de toda la película etnográfica. Es en este sentido que Rouch decía que el cine-verdad también podría denominarse cine-sinceridad.

## Historia e identidad

Otro de los puntos principales del cine de Rouch es la preocupación por entender la diferencia cultural sin reducirla a la propia identidad ni, inversamente, relegarla a una alteridad radical con la cual no sería posible crear ningún tipo de lazo. El primer caso correspondería a un paradigma evolucionista, según el cual, por ejemplo, se argumentaría que el momento actual del África Negra equivale a un periodo ya superado de la historia de Occidente. El segundo caso, en cambio, haría referencia a una concepción culturalista, que presupone que las sociedades constituyen grupos cerrados, heterogéneos entre sí. El proyecto de Rouch se sitúa entre estos dos extremos y pretende encontrar la igualdad en la diferencia, es decir, poner de manifiesto lo que todos los seres humanos tienen en común a pesar de pertenecer a contextos culturales diferentes. Y este punto común consiste, según Rouch, en la dimensión fundamentalmente simbólica de la experiencia humana así como en la capacidad del ser humano de abrirse a la diferencia cultural. En efecto, somos humanos, en primer lugar en la medida que vivimos según una serie de códigos simbólicos que hemos aprendido, que aplicamos inconscientemente y que definen una determinada cultura. Este sustrato simbólico se revela teatralmente en el ritual y se explicita verbalmente a través del mito. Por tanto, cuando Rouch muestra a los africanos imaginando, improvisando o haciendo rituales de posesión, lo que está haciendo, en el fondo, es reivindicar su humanidad. En segundo lugar la obra de Rouch mostró lo que más caracteriza al ser humano, su capacidad de acceder al otro, de crear lazos con aquel que está integrado en un universo simbólico diferente. En el cine de Rouch hay el firme convencimiento en la posibilidad de establecer lazos entre los miembros de diferentes culturas, es decir, en la posibilidad de encontrar una continuidad cultural entre los diferentes pueblos a pesar de las aparentes diferencias. Esta apertura a la alteridad es posible desde una mirada libre de prejuicios, que no pretende juzgar al otro antes de tiempo, sino que concibe la relación cultural como un descubrimiento, como un aprendizaje, como una posibilidad de conocer al otro y de conocerse a sí mismo.

La preocupación por la condición esencialmente temporal de la experiencia humana es también otro de los ejes principales de la obra del director francés. En contra de la idea que los pueblos no occidentales son pueblos sin historia, es decir, pueblos en los cuales no habría habido procesos de transformación culturalmente significativos, Rouch reivindicó la contemporaneidad de África y exploró sus cambios y sus transformaciones. De esta forma nos mostró un continente activo y dinámico, donde las tradiciones y los rituales ancestrales conviven con la introducción de elementos de la cultura occidental y con las propias mutaciones internas. La influencia colonial y post-colonial de Occidente no había sido recibida pasivamente ni habría supuesto un simple proceso de sustitución cultural, sino que se habría integrado a una determinada concepción del mundo propiciando nuevas

manifestaciones artísticas, sociales y religiosas. El interés de Rouch por la contextualización histórica de África y por mostrar la figura del otro dentro de la lógica de la temporalidad respondía una vez más a esta preocupación por reconocer la humanidad del no-occidental y por dejar de verla como la muestra de un pasado lejano o como una pieza de museo. En conclusión, con su intento de crear puentes de unión entre África y Europa, Rouch nos ofreció una visión global pero no unitaria de la diversidad del mundo, dejando en evidencia el absurdo de un pensamiento que quiere dar una visión totalizadora de lo real o que postule la imposibilidad de la mediación entre las diferentes culturas.

### **Críticas a la obra de Rouch**

El cine de Jean Rouch ha sido centro de numerosas críticas. Algunas han sido hechas por antropólogos o representantes de otros campos de la investigación social, mientras que otras han provenido de círculos estrictamente cinematográficos. Ciertos sectores de la antropología han criticado que, a medida que avanzaba en su carrera, Rouch fue dejando de lado el rigor etnográfico mostrado en los primeros filmes para realizar unos trabajos de carácter más “poético”, “artístico” y “subjetivo”, en donde la calidad estética se alcanzó en detrimento del valor descriptivo e informativo. Ahora bien, si se mira la filmografía del autor y se analizan los escritos en que Rouch explicitó su metodología de rodaje, se puede ver como la hipótesis de una progresiva pérdida de valor antropológico de su cine no tiene consistencia alguna. Es cierto que el grado de verosimilitud que transmiten algunas de sus películas más etnológicas, donde el autor nos muestra las tradiciones y las costumbres de una comunidad, se separa notablemente del tono marcadamente poético y surrealista que definen las etno-ficciones, lo que no quiere decir que estas no tengan ningún valor como documento sobre la vida y las características culturales de otra realidad cultural. La diferencia entre éstas dos líneas de trabajo también se percibe en la utilización de la voz en off: mientras que en el primer tipo de filmes Rouch utiliza una voz más neutra y descriptiva, en el segundo utiliza un lenguaje más literario y experimenta con la mezcla de sonidos, música y diálogos.

A favor de la unidad de la obra cabe reconocer que, si bien es cierto que en algunas películas Rouch adopta un tono más expositivo que poético, tanto por el tipo de tomas, como el montaje y la voz en off; en todos sus trabajos hay tres características que marcan una continuidad en su método de investigación y en su concepción del cine: la idea de la cámara provocadora, la exigencia de realizar el film con la colaboración estrecha de los participantes y, sobre todo, la voluntad de presentar la película como el resultado de una mirada, de una creación personal, y no como un documento neutro y objetivo. Visto desde esta perspectiva, la diferencia entre los filmes etnológicos y las etno-ficciones no sería esencial: en ambos casos se trataría de observar, interpretar y provocar situaciones, pero mientras que en el primer tipo de filmes el objeto de estudio se centraba en las acciones de la vida cotidiana, en el segundo se pondría énfasis en la capacidad de imaginación y de fabulación. El único aspecto que variaría entre una etapa y la otra sería el grado de

ficcionalización.

Otra de las críticas más habituales a la obra de Rouch es la que le reprocha de hacer un “cine-espejo”. Esta objeción se basa en la idea que una cámara provocadora y deliberadamente personal resulta incapaz de captar la autenticidad de la cultura que pretende reflejar y que solo nos informa sobre la manera de cómo el director la percibe y sobre la influencia que ejerce su presencia. Ante esto se puede deducir, después de lo que se ha mencionado en el apartado anterior, que esta posición no representa una crítica sólida al proyecto de Rouch. El autor francés nunca pretendió filmar una verdad objetiva ni obtener un documento “auténtico” o “puro” que mostrara unos hechos “en bruto”, libres de la impresión o de la mediación del antropólogo. Por un lado, porque considera que tal cosa es imposible –no existe una mirada neutra, ya que toda representación de la realidad conlleva un cierto grado de interpretación–, y, por otro lado, porque la única manera en que se podría registrar una realidad social evitando toda influencia de la cámara –es decir, la utilización de cámaras ocultas– le parecía moralmente reprobable y desde el punto de vista epistemológico carente de todo interés.

Por otro lado, los que acusan a Rouch de hacer un cine sin una reivindicación política, ni con un grado suficiente de compromiso social, cabría recordarles que toda su obra tiene un sentido manifiestamente crítico, pues se oponía a la mirada sobre África hegemónica en aquel entonces, que la ausencia de tesis o posiciones políticas explícitas no da paso a un desinterés respecto a estos tipos de cuestiones, sino a la voluntad de incidir en la sociedad desde un arte que escape del propagandismo y el adoctrinamiento, y que se “limite” a mostrar los cambios, las contradicciones y las tensiones sociales que genera la convivencia de culturas diferentes. Rouch entendió a la perfección hasta donde podría llegar el arte y la antropología en el terreno de la intervención política: “yo no puedo cambiar África, eso deben hacerlo los propios africanos”.

## **El cine según Jean Rouch**

¿Cuál es la especificidad del cine etnográfico? Esta cuestión, que ha suscitado incontables debates a lo largo de los últimos cincuenta años, continúa vigente en el ámbito de la antropología visual. Las respuestas que se han dado se pueden dividir en dos grupos principales. En primer lugar están aquellos antropólogos que consideran que el cine etnográfico se define esencialmente por su temática, es decir por aquello que filma. Esta posición se opone a aquellos que piensan que la peculiaridad de este cine reside en el método que emplea, es decir, en la manera de filmar. El ejemplo más claro de la primera posición es la idea que el cine etnográfico consiste en películas sobre culturas remotas y, más concretamente, sobre los llamados pueblos “primitivos” o “en vías de desarrollo”. Así, toda producción sobre los Inuit, los Pigmeos o los aborígenes australianos sería, desde esta perspectiva, un ejemplo de cine etnográfico. Esta posición presenta diversos problemas. Dejando de lado el tono marcadamente etnocéntrico, la definición tiene el inconveniente de poner en un mismo saco producciones de naturaleza y objetivos muy diversos. Por ejemplo:



a pesar de poder compartir una misma temática, un reportaje de Discovery Channel y un documental universitario realizado por un grupo de antropólogos, son dos películas con características muy diferentes. Considerar a ambos igualmente etnográficos resulta una generalización excesiva. Ahora bien, definir el cine etnográfico a partir de un determinado método también resulta problemático, ya que al especificar una metodología válida para la realización de este cine, se corre el riesgo de establecer unos dogmas demasiado estrechos y restrictivos que dejen de lado otras propuestas igualmente interesantes. Pongo, como ejemplo, un caso extremo: algunos antropólogos opinan que el cineasta-etnógrafo no debería de cortar el rodaje en el curso de una filmación, es decir, que sus películas deberían de ser un único plano secuencia, ya que eso permitiría respetar la temporalidad “natural” de la escena filmada. Aceptar esta tesis obligaría a borrar de la lista de cine etnográfico la inmensa mayoría de películas de este género.

Rouch nunca definió explícitamente la esencia del cine etnográfico, pero sí dio algunas indicaciones escritas sobre los ejes principales entorno a los cuales este se debería mover. Según el director francés, el cine etnográfico se definiría a la vez por una temática y por una metodología. Este tema y este método deben de considerarse como principios muy genéricos, de carácter básicamente orientativo (hubiera sido, en efecto, totalmente contradictorio que un autor como Rouch, que siempre reivindicaba la libertad del estilo y de expresión, restringir las posibilidades creativas del cine etnográfico). Según el director francés, el tema básico y común de todo proyecto de cine etnográfico sería la apertura a la alteridad, el acercamiento al otro, la voluntad de entender otras formas de ver y concebir el mundo. Paralelamente, el método del cine etnográfico se definiría esencialmente como una experimentación, una apertura al imprevisto. El principio de este cine no sería filmar lo que ya se sabe (o se pretende saber), sino precisamente descubrir la realidad filmándola. Por esta razón Rouch consideraba que la figura del cineasta y la del antropólogo son absolutamente inseparables. En efecto, solamente el antropólogo, después de un largo trabajo de campo, puede tener los conocimientos necesarios para filmar adecuadamente la alteridad cultural e, inversamente, sólo desde el dominio del medio cinematográfico el antropólogo visual será capaz de expresar a través de la imagen en movimiento su mirada e interpretación sobre la realidad filmada.

## **El humanismo como provocación**

En un momento como el actual en el que se habla tanto de mestizaje, de diversidad cultural y de fenómenos migratorios, y en que las discusiones sobre las nociones de “verdad” y “ficción” en el género documental ocupan páginas y más páginas de libros y revistas, la obra de Jean Rouch se impone como un punto de referencia ineludible. A pesar que algunas de sus películas iniciales nos puedan parecer excesivamente expositivas, lo cierto es que el cine de este poeta improvisador continúa sorprendiendo tanto por la originalidad del estilo como por la agudeza y la profundidad de su mirada de antropólogo. Antes de terminar quisiera destacar dos aspectos de la obra de Rouch. En primer lugar, que todo su cine es un

llamado para la libertad de acción y para la invención de la propia vida, desafiando las normas y las convenciones sociales mayoritariamente aceptadas. En segundo lugar, cabe subrayar que Rouch fue de los primeros en demostrar la capacidad del cine etnográfico para influir la sociedad y luchar por el reconocimiento de los diferentes pueblos y culturas que no se agota en el simple hecho de suscitar una reflexión crítica al espectador: la realización de una película puede ser en sí misma un acto de intervención y de transformación social. El ejemplo más claro es sin duda la experiencia de “*La pyramide humaine*” (1959): el proceso de filmación de la película propició que los chicos y las chicas de las comunidades africanas y europeas de Dakar comenzaran a relacionarse y a hablar de temas que hasta entonces no se habían atrevido a tratar, tales como el racismo y los efectos de la colonización.

Con la firme convicción que sólo nos podemos conocer a nosotros mismos en la medida que conozcamos los otros, Rouch se cuestionó las posibles semejanzas y divergencias entre África y Europa, situándose en la delgadísima línea que separa verdad y ficción, ciencia y poesía, vida y arte, realidad y sueño. Y todo eso desde el inconformismo más radical, desde la provocación y la crítica a los cánones y a los conservadurismos de una sociedad que él consideraba aún profundamente racista. Como diría el propio Rouch (citando a André Breton): “¡Gloria para aquellos para quienes existe el escándalo!”.

## Bibliografía

ARDÈVOL, E. (2006). *La búsqueda de una mirada*. Barcelona, UOC.

ARDÈVOL, E. & TOLÓN, L. (1995) *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada, Biblioteca de Etnología de la Universidad de Granada.

AUMONT, J. (1990) *L'image*. Paris, Nathan.

BANKS, H. & MARCUS, B. (1999) *Rethinking Visual Anthropology*. London, Yale University Press.

BAZIN, A. (1975) *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Cerf.

COLLEYN, J. (ed) (2009). *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*. Paris, Cahiers du cinéma-INA.

COLLEYN, J. (1993) *Le regard documentaire*. Paris, Éditions du Centre Pompidou.

DELEUZE, G. (1983) *L'Image- Mouvement*. Paris, Éditions de Minuit.

DELEUZE, G. (1983b) *L'Image-Temps*. Paris, Éditions de Minuit.

GAUTHIER, G. (1995) *Le Documentaire, un autre cinéma*. Nathan, Paris.

- GRAU, J. (2002). *Antropología Audiovisual*. Barcelona, Ed. Bellaterra.
- HEIDER, K. (2006) *Ethnographic film*. Texas, University of Texas Press.
- HENLEY, P. (2009). *The adventure of the real. Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago, Chicago University Press.
- HOCKINGS, P. coord. (1975) *Principles of Visual Anthropology*. La Haye, Mouton.
- LEROI-GOURHAN, A (1984) “Cinéma et Sciences humaines-Le film ethnographique existe-t-il ?”, *Revue de géographie humaine et d’ethnologie*, 3: 42-51.
- LIOGER, R. (1998) *Le documentaire ethnologique*. Besançon, Presses du centre UNESCO de Besançon.
- MAC DOUGALL, D. (1998) *Transcultural Cinema*. New Jersey, Princeton University Press.
- MORIN, E. (1965) *Le cinéma ou l’homme imaginaire*. Paris, Denoël-Gonthier.
- PIAULT, M. (2000) *Anthropologie et Cinéma*. Paris, Nathan.
- PINK, S. (2006) *The future of visual anthropology*. London, Routledge.
- ROUCH, J. (1960) *La religion et la magie Shongay*. PUF, Paris.
- ROUCH, J. (1973) “Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l’ethnographe”. *La notion de personne en Afrique Noire, Colloque international du C.N.R.S.*, 544: 529-544. Paris: Editions du C.N.R.S.

### **Jean Rouch, an anthropologist of borders**

*Jean Rouch (1917-2004) is an essential reference in the ethnographic film history. Possession rituals specialist in west Africa and influenced by the Vertov and Flaherty movies, Rouch developed a method and a film theory that was frontally opposed to the principles of scientific positivism and objectivist of ethnographic film. More specifically, Rouch implemented during his fieldwork a “shared anthropology” based on a non-hierarchical conception of the relations between the anthropologist and the studied community, and putted the “reflexivity” idea as the main focus of scientific and ethnographic film. Critical of the classic distinction between art and science, the french director always claimed creativity experimentation and style freedom as the essential points of the ethnographic research*

Key words: visual anthropology, ethnographic film, Jean Rouch, reflexivity, West Africa

## **Imagem, Espaço, Tempo: percepção e expressão**

Ariane Daniela COLE\*, *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie*

O presente artigo foi idealizado a partir da necessidade de refletirmos sobre as relações que se estabeleceram entre a imagem e a imagem em movimento, e seu impacto na percepção, no desenvolvimento da linguagem audiovisual, que se constitui a partir das relações entre a pintura e o cinema e se desenvolve através da tecnologia videográfica, digital. O entendimento do espaço, assim como do tempo, sofreu grandes alterações ao longo da história em função do desenvolvimento da cultura e das tecnologias da imagem. Estaremos assim abordando as invenções tecnológicas de produção da imagem como recursos e instrumentos da percepção e expressão do espaço, do tempo, do movimento.

Palavras chave: imagem, imagem em movimento, percepção, processo de criação

---

\* Graduação e Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Doutorado em Arquitetura e Design na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Como artista plástica desenvolve atividade artística em pintura e vídeo. Pesquisadora e professora de Laboratório Experimental e Produção e Análise da Imagem no curso de Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

## 1. Imagem, Espaço, Tempo

O conhecimento da imagem em movimento mostra-se cada vez mais importante para aprofundarmos o entendimento sobre o fenômeno da imagem. Em função do desenvolvimento tecnológico, que abre o acesso às tecnologias digitais de produção de imagens fixas e em movimento, estamos testemunhando o surgimento de uma nova categoria de imagens, cujos aspectos formais, simbólicos, expressivos e comunicativos apontam para novas relações cognitivas e de comunicação, com as quais estabelecemos novas relações, novos usos sociais. A imagem em movimento passa a se constituir como uma linguagem de circulação e acesso universais, portanto objeto interdisciplinar de estudos.

O presente artigo foi idealizado a partir da necessidade de refletirmos sobre as relações que se estabeleceram entre a imagem e a imagem em movimento, e seu impacto na percepção, no desenvolvimento da linguagem audiovisual, que se constitui a partir das relações entre a pintura e o cinema e se desenvolve através da tecnologia videográfica, digital.

O entendimento do espaço, assim como do tempo, sofreu grandes alterações ao longo da história. Estaremos assim abordando as invenções tecnológicas de produção da imagem como recursos e instrumentos da percepção e expressão do espaço, do tempo, do movimento.

A representação do espaço, assim como do tempo, através da imagem sempre se apresentou como um desafio desde o momento em que o homem começou a elaborar imagens como, por exemplo, nas cavernas de Lascaux. E, podemos observar que ao longo da história das imagens, inovações técnicas, tecnológicas e de linguagem, não implicam no desaparecimento de linguagens tradicionais ainda produzimos pintura, literatura, teatro e fotografia, e, à interlocução entre estas linguagens, agregam-se outras, novas. Estas se apresentam como novas possibilidades que se somam e se articulam, contribuindo para esta grande construção humana que é a cultura. Embora possamos sugerir expressões do espaço e do tempo através de imagens fixas, a busca da representação do espaço e do tempo continua, através de linguagens diversas, na elaboração das imagens.

Para Belting (2001), a história das imagens sempre esteve ligada ao desenvolvimento de seus meios, e os meios não só lhe dão suporte como fazem parte de sua significação, na medida em que determinam as possibilidades, através de seus recursos e instrumentos, dos seus modos de apresentação e portanto de sua percepção.

## 2. Percepção e expressão

Importa assim, apontar para algumas das relações que se apresentam no trânsito entre a percepção e a expressão. Para Belting (2001) toda imagem visível necessariamente é inscrita em um suporte, isto se aplica também às imagens mentais, na medida em que se inscrevem de algum modo, em nosso corpo. Neste sentido tanto a percepção e como a fabricação de imagens são duas faces de uma mesma moeda, ambas são atos simbólicos já que percebemos o mundo de um modo distinto daquele que se apresenta de fato, e ao inscrevermos imagens, o fazemos através de símbolos. Assim, a oposição entre imagem e meio, forma e conteúdo, correlatos da oposição entre matéria e espírito, não faz sentido, ambos participam do mesmo processo de simbolização. Para o autor uma

imagem é mais que o produto de uma percepção, é resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva.

A representação do espaço, assim como do tempo, pela imagem, sempre se apresentou como um desafio. E a busca de representação do espaço se apresenta de maneira clara na pintura de paisagens.

O termo paisagem tem origem na palavra francesa pays, que por sua vez é derivada de pagus, palavra latina que significa pequena povoação. País, do português, pays e pagus referem-se a uma idéia de território. A noção de território implica em um duplo entendimento: o espaço existente e o espaço percebido.

Se estivermos falando de percepção de um território devemos lembrar, em primeiro lugar, que território é um espaço terreno delimitado. Em segundo lugar, para operarmos um recorte, uma delimitação do espaço, devemos ter, necessariamente, uma premissa, seja ela de ordem ética, estética ou lógica. É esta premissa que irá explicitar as escolhas de quem opera esta delimitação espacial, sua identidade, sua cultura e estas disposições estarão no fundamento de como se dará este recorte (Cole, 1998).

Em terceiro lugar, o ato de perceber implica em um processo de interpretação e síntese. Interpretar, sintetizar e comunicar, são processos que estão sujeitos ao perfil cultural e sensível de quem percebe. Assim, a expressão do espaço percebido só pode adquirir uma configuração a partir do recorte de um território, produzido por alguém, de acordo com os seus critérios e recursos. Esta configuração é a expressão do seu entendimento de espaço, de sua relação, de sua postura, frente a este território, de suas estruturas culturais enfim.

Assim, no sentido de aprofundarmos o entendimento da imagem, da imagem em movimento, a sua produção, e a sua percepção, sugerimos um olhar retrospectivo.

## 2.1. Trem, Pintura e Cinema

Sabemos que o entendimento do espaço sofreu grandes alterações ao longo da história, assim, estaremos aqui abordando o período onde se dá a confluência do nascimento da fotografia e do cinema, que se apresentaram como novos recursos e instrumentos da percepção e expressão do espaço e do movimento.

Viagens pela Europa faziam parte da formação de jovens da nobreza e a partir do século XVIII; viagens à Itália e também ao interior da Inglaterra tornaram-se destinos imprescindíveis para a sua boa formação (Ana Maria Belluzzo, 1994). A invenção do trem, no início do séc. XIX, não só favoreceu esta prática da jovem nobreza e também da burguesia emergente, como também interferiu na percepção do espaço e do movimento.

A obra "Chuva, Vapor e Velocidade" (Fig. 1) <sup>1</sup> de William Turner é um exemplo emblemático desta transformação do olhar. Embora tenha sido severamente criticado pelos seus pares, pelo aspecto abstrato de sua pintura, abriu um caminho sem volta para a arte. À paisagem agregou o movimento, em sua composição de espaço e tempo.

---

<sup>1</sup> BARDI, Pietro Maria. Supervisão. Gênios da Pintura. Vol.II. Editora Abril. 1968.

Não é por acaso que o trem estará presente em 1895 na primeira exibição do cinema da história e a partir dos primeiros movimentos da câmera a linguagem do cinema tenha se ampliado.

Embora a expressão do movimento seja apenas sugerida na pintura, a sua busca continuou e ainda continua, através de outras linguagens, na elaboração das imagens.



**Figura .1** Joseph William Turner. Chuva,vapor e velocidade. 1844  
Óleo sobre tela, 89 x 122 cm  
National Gallery. London

## 2.2. Do Panorama ao cinema

Outro elemento de impacto na cultura da paisagem, da percepção e expressão do espaço, foi o panorama. O termo panorama proveniente do grego carrega o significado de onividência, de abraçar com o olhar um espaço vasto. O primeiro panorama urbano foi construído na cidade de Londres em 1792, na época em que esta surgia como a primeira grande metrópole do mundo, num momento em que, pela primeira vez, a cidade cresce a ponto de escapar à visibilidade.

Nas rotundas, grandes edifícios em forma de cilindro, eram expostos os panoramas, que consistiam em pinturas enormes, estas se acomodavam às paredes circulares destes edifícios, em cujo centro um alto patamar recebia o espectador para observá-la. Usualmente as rotundas apresentavam obras cuja temática era voltada para representação da cidade ou de paisagens naturais. O panorama, como diz o próprio nome, simula um descortinar do espaço, e se apresenta como uma prática desde o fim do século XVIII.

Já foi reconhecida a situação comunicativa do panorama envolvendo o observador, que situa o indivíduo no centro do mundo, quando ele vai sendo diluído no anonimato das grandes cidades. (Belluzzo,1994:58).

O artifício de se localizar o observador num ponto de vista alto, onde a altura permitisse, mesmo que ilusoriamente, descortinar a cidade, produzia uma sensação de distância física do observador, revelando o aspecto abstrato da cidade.

Podemos identificar estas inovações, junto a outros dispositivos do olhar como os primórdios da indústria cultural que surgiria no século XX, que buscam a simulação da realidade, e explicitam uma interação entre a imagem e o espectador.

A origem do panorama está ligada às viagens pitorescas do séc. XVIII, da sensação de trilhar caminhos nas colinas, do movimento do corpo e do olhar. Expressa um anseio estético da fruição de uma sucessão variada de paisagens, imagens, descortinando grandes vistas, horizontes, provocando sensações de vertigem das alturas.

Entretanto, Belluzzo (1994) aponta que o panorama, com suas novas proposições de apreciação da paisagem, coloca o espectador fora da paisagem, tornando explícito sentido abstrato de que ela se investe, apresentando assim, fortes interferências na prática da representação do espaço.

Segundo Aumont (2004), há também a versão americana do panorama que, batizada de moving pictures, constituía-se de uma imagem imensa, que podia chegar a quase 5 quilômetros de comprimento e se desenrolava lentamente diante do espectador, neste caso o olhar é capturado, dirigido pela velocidade do desfile da paisagem. Este espetáculo, que se alongava por horas, apresenta um parentesco inegável com o cinema: o espectador imóvel, uma duração determinada, uma imagem em movimento. O panorama americano distingue-se bastante do europeu, cuja imagem circular fixa, oferece mobilidade ao espectador, que determina o percurso de seu olhar, assim como a duração do espetáculo. Aqui, embora o olhar seja dirigido pelo espectador, embora lhe apresentemos o horizonte, ainda assim o olhar é aprisionado, limitado pelo espaço circular do edifício. Trata-se de um paradoxo que Aumont (2004, p.58) descreve como: exercício do olhar, solitário de preferência, a um só tempo todo-poderoso e desesperadamente limitado.

Enquanto na pintura, ou na imagem fixa, o movimento se dá no olhar, elaborado pelo observador, no cinema o fluxo das imagens em movimento, são projetadas para capturar, guiar o movimento do olhar.

Machado (2002) nos lembra que, quando sonhamos nos encontramos necessariamente em estado de inibição da atividade motora, enquanto o corpo permanece imóvel, a atividade psíquica produz representações que nos causam uma impressão de realidade. Técnicas que geram este mecanismo de identificação residem, sobretudo, na simulação do estado de sonho, através da combinação da imobilidade do corpo, do silêncio, da escuridão, da projeção de imagens e sons, da câmera subjetiva no sentido de inscrever o sujeito no centro da representação.

### **3. Quadro, corpo, percepção**

Mas, qualquer imagem, ao ser uma imagem, é por si limitada por suas bordas, pelo que se convencionou chamar de quadro, mesmo nossa visão apresenta-se desfocada nas bordas, dependente do movimento dos olhos, da cabeça, do corpo.



A imagem que chega aos nossos olhos aproxima-se mais do formato circular, a lente da câmera, circular, recepciona a imagem, o corte retangular que se insere no centro deste círculo isola as distorções que se projetam em suas bordas, provavelmente seja expressão de uma busca de precisão na construção de um espaço referencial. A caixa da objetiva que produz a imagem quadrangular, está presente nas várias etapas da realização da fotografia, do cinema, desde a captação da imagem à sua recepção, nos aparelhos, no papel e até na moldura, na tela. Ela é denominada, não inocentemente, de janela.

“É ela que é o verdadeiro embreante da relação entre espaço representado e espaço de representação. Ela é um operador central que define, por sua circunscrição quadrangular, uma estruturação espacial absolutamente fundamental” (Dubois, 1993:211).

Grande parte das composições na pintura, que se apresentam também na fotografia, cinema e vídeo, são guiadas pela ortogonalidade, é através dela que definimos as proporções, o que está acima, abaixo, à esquerda, à direita, o que é horizontal ou vertical. Esta quadrificação nada tem de natural, ela é construída, cultural e está presente nos códigos dominantes da representação, nas estratégias da composição.

Este dispositivo está intimamente relacionado ao espaço topológico, definido por Dubois (1999) da seguinte maneira:

[...]chamo de espaço topológico o espaço referencial do sujeito que olha no momento em que examina uma foto e na relação que mantém com o espaço da mesma. De maneira geral, de fato, a topologia - utilizarei aqui o termo nesse sentido -, é o que define espacialmente nossa presença no mundo. É algo de completamente decisivo para nós no plano existencial (cf. os trabalhos de Piaget), pois fundamenta toda a consciência que temos da presença no mundo de nosso próprio corpo (Dubois, 1999:212, parêntesis do autor).

Somos seres eretos dotados de lateralidade, estas definições espaciais, de nossa presença no espaço, estão insistentemente presentes no universo das representações colocando em relação o espaço referencial, o representado, o da representação e o espaço topológico de quem olha.

Quando tiramos uma fotografia tradicional de uma paisagem, por exemplo, iremos fotografá-la em pé, levaremos a objetiva aos nossos olhos e trataremos de manter o horizonte paralelo à base do papel e, quando formos observá-la, iremos colocá-la horizontalmente diante de nossos olhos, os bordos quadrangulares funcionarão como uma espécie de registro que nos permitirá identificar, relacionar estes espaços.

Na pintura, o que primeiro se define é o quadro, suas proporções, sua escala definitiva, é um espaço que se oferece de antemão. O pintor então irá compor sobre esta superfície dada, seus limites, sua textura, organizando as formas, esboçando a imagem, através de pinceladas, camada por camada, o pintor lida com os elementos internos de sua composição. O quadro é um universo fechado em si, autônomo, completo, o que existe para além dela fica por conta da imaginação do seu observador.

Na fotografia o espaço se determina de outra forma, é um espaço a ser tomado do mundo, ou deixado de lado, opera numa ação de subtração de todo um espaço pleno, contínuo. Enquanto que na pintura adicionamos elementos, na fotografia retiramos. Por mais que manipulemos, o seu objeto faz parte do espaço no qual estamos, nós mesmos, inseridos.

Toda imagem se apresenta em, no mínimo duas dimensões indissociáveis: no plano do objeto, definido por sua planaridade, e no plano da representação, daquilo que se pretende expressar através da configuração desta imagem.

Uma imagem, talvez não seja supérfluo dizê-lo após Lacan, é, a um só tempo, gato por lebre, a ótica e o imaginário... Fazer uma imagem é, portanto, sempre apresentar o equivalente de um certo campo –campo visual e fantasmático, e os dois a um só tempo, indivisivelmente (Aumont, 2004:114).

Wollheim (2002) defende que para entendermos a pintura como arte, e estendemos esta reflexão também para o entendimento de imagens, devemos partir da perspectiva do seu autor, na medida em que ele é o espectador privilegiado, que compara o que realiza, com o que imaginava realizar. É o autor que também desenvolve suposições acerca da experiência do espectador, se a obra cumpre aquilo que intencionava, seja no plano sensorial, no plano perceptivo, ou intelectual. O espectador fará por sua vez suas suposições, que só apresentarão convergências com aquelas elaboradas pelo autor, se a imagem atender à, ao menos uma, das capacidades perceptivas do espectador, a sensação, a percepção e ou o pensamento.

Segundo Wollheim (2002), o uso destas três capacidades perceptivas (sensação, percepção e pensamento) se ancoram em três capacidades da imagem:

1. ver em: a capacidade de entendimento da planaridade da imagem, ou seja, a percepção da imagem em sua presença; e a percepção de algo representado. Embora possamos distinguir as duas proposições, permanece a experiência de algo inseparável.
2. a apresentação de elementos significativos: sejam eles no plano da representação, no plano simbólico, ou conceitual.
3. a tradução das intenções do artista: somente se o espectador identificar alguma intenção do artista é que suas conjecturas irão confluir com as intenções do autor através da obra em sua expressão.

Entretanto, por outro lado, uma imagem se oferece ao olhar para ser interpretada pelo seu espectador. Segundo Gombrich (1986), o espectador supre as lacunas da imagem, pois toda imagem tem caráter abstrato e trata de sínteses. Neste sentido, faz parte da ação do espectador, a interpretação da imagem, que cria imagens através de seu olhar, inscreve-as em sua mente, tornando-se ao menos de modo potencial também criador.

Assim, o espectador tem seu olhar sobre a imagem intermediado por outro espectador, o do autor, com o qual o espectador estabelece de algum modo, uma interlocução. Wollheim (2002) distingue assim o espectador do quadro, que é o espectador externo e o espectador no quadro, ou seja o espectador interno, este se encontra dentro do universo da imagem. O espectador interno de uma pintura de uma pintura do séc. XVIII ou de um filme do início do séc. XX é o seu autor, inserido naquele contexto cultural.

### 3.1.Da Imagem Pictórica à Digital

Através de uma imagem podemos sugerir noções de movimento. A pintura narrativa, desde o renascimento ao século XVIII sempre buscou condensar o tempo, apresentando um momento pregnante, condensado de significados de uma cena (Aumont, 2004). Através de artifícios próprios, como sugestões da narrativa pela composição da imagem e todos os seus elementos, pelos jogos formais e simbólicos, pela criação de imagens justapostas, na criação de painéis, afrescos, murais ou séries de pinturas como o fez Monet para registrar as flutuações luminosas e cromáticas, na série em que retrata a catedral de Rouen. Contudo, nenhum destes recursos de linguagem se aproxima ao que uma câmera de cinema pode fazer em termos de expressão do movimento, potencializada pela agilidade dos recursos videográficos e digitais.

Um exemplo claro disto é o vídeo. Para Machado (2002), o vídeo é um sistema híbrido que opera na fronteira de códigos distintos, provindos da pintura, da fotografia, do cinema, do teatro, da literatura, do rádio e agora também da gráfica digital, aos quais agrega elementos próprios de linguagem.

Se há algo que marca profundamente esta imagem é sua extraordinária capacidade de metamorfose: ela está sujeita a todas as transformações, a todas as anamorfoses e a todas as distorções, bastando para isto alguns ajustes de circuitos. Pode-se nela intervir infinitamente, subverter seus valores cromáticos ou seus níveis de luminância, recortar suas figuras e inseri-las umas dentro das outras, gerando paisagens híbridas e exóticas, a meio caminho entre o surrealismo e a abstração. Nesse sentido, fala-se hoje, e com certa pertinência, em um retorno à pintura, considerando que a imagem eletrônica pode ser tratada como uma massa de cores e formas que se pode moldar de infinitas maneiras, tal como nas artes plásticas, de modo a recuperar para as mídias de massa a visualidade da arte contemporânea. (Machado, 2002:247)

Diante de uma imagem fixa ainda somos a um só tempo, escravos e senhores de nosso próprio olhar. Nós temos o poder de decidir para onde e quando iremos dirigir nosso olhar e embora os limites do quadro existam de fato, a imagem tem o poder de criar uma realidade para além destes, e, nossa imaginação capaz de sublimá-los. Enquanto no cinema o olhar é capturado numa ilusão de liberdade, na medida em que os limites do campo visual são móveis, podemos dizer que é aprisionado pela condução da câmera que dirige o olhar no universo limitado do plano que ao mesmo tempo revela e oculta.

Já no vídeo e, sobretudo nas tecnologias digitais somos capturados pelo fluxo variável, abismal, vertiginoso, gerado pelo acúmulo de informações, pelos layers/janelas que se sucedem. Somos conectados, imantados, absorvidos pelo jogo da sedução e da identificação, na medida em que, sobretudo agora, nós fazemos o papel de condutores do olhar e da nossa ação, ao menos de modo potencial, mais intensivo e extensivo. Mas, ainda aqui permanece o paradoxo apresentado nos panoramas, que se estabelece entre a ilusão da liberdade e o aprisionamento do olhar, que ainda encontra limites por estruturas oferecidas e não criadas.

Mas, a imagem, na medida em que se digitaliza, independentemente de referentes, se por um lado ganha uma realidade própria, perde também seu poder de atestação,

ganha estatuto abstrato do texto, que se apresenta para decifração (Machado, 2002), capturando não somente nosso olhar, como nosso pensamento.

Entretanto, agora os limites se estabelecem em um plano imaterial, cujo caráter tende à abstração e à subjetividade. O acesso à produção da imagem potencializa estes jogos na medida em que o espectador é, ao menos de forma latente, seu autor também.

A autoria, por sua vez, implica necessariamente em um processo de criação. Salles (1998, 2006), ao investigar os processos de criação aponta para o que é denominado de dialoguismo interno que se estabelece entre o autor/criador e autor/espectador, abrindo acesso à subjetividade.

Entendemos o processo de criação como um processo de construção de conhecimento que se dá a partir da observação do mundo, do conhecimento armazenado na memória, da atividade da imaginação criadora, que articula teoria e práxis, coração e intelecto. O que move o criador é a necessidade de conhecimento, que não deixa de ser conhecer a si mesmo, o que implica em um entendimento do ser em todas as suas abrangências e aprofundamentos. E, na medida em que criamos e devolvemos esta percepção elaborada ao mundo, o investimos de novos significados, e, portanto, em conhecimento. (Salles, 1998, 2006)

### 3.2.Desmaterialização e subjetividade

O olhar se inventa, se descobre e se modela através dos dispositivos técnicos (Aumont, 2004). Assim, as tecnologias podem ser compreendidas como processos de criação coletivos que buscam o entendimento da realidade, e em última instância, da subjetividade humana, que se explicita através da criação. Se a imagem em si já agrega um caráter abstrato, sua desmaterialização o amplia e intensifica.

Dubois (2004) analisa o desenvolvimento destes dispositivos e seus desdobramentos do ponto de vista da criação, da concretização das imagens e do papel das tecnologias nestes processos. A câmera escura, entre outros dispositivos criados nos Quatrocentos, funda-se em mecanismos puramente óticos, situa-se na região da pré-figuração e por isto mesmo cumpre a função primordial de organização do olhar, facilita a apreensão do real, aperfeiçoa a percepção. Aqui ainda há um contato físico com o objeto da observação e com a configuração da imagem, que se realiza através do gesto, do corpo. A câmera fotográfica, e por extensão a câmera cinematográfica, além de favorecer a pré-figuração e a apreensão, realiza também a inscrição deste olhar. A fotografia ainda mantém a materialidade da imagem e ainda permite o contato físico com a sua imagem. Já o cinematógrafo acrescenta um dispositivo mediador entre a pré-figuração, a captação e a visualização da imagem, o sistema de projeção. Agora a imagem se torna visível, mas não palpável, embora ainda se realize através da materialidade da película.

O processo de desmaterialização da imagem intensifica-se com a televisão cuja imagem se estruturou no paradigma da difusão, ao vivo, sem registro algum. Com as tecnologias digitais, este processo radicaliza-se, aqui não há mais necessariamente contato do dispositivo com o referente, a imagem pode ser elaborada na máquina, e esta se torna origem e habitat da imagem. A máquina não cumpre mais somente a função de organizar, registrar, visualizar imagens captadas da realidade, mas também de concebê-las. Junto ao processo de desmaterialização podemos observar a intensificação do dado do movimento e uma aproximação com o estado de abstração.

A desmaterialização da imagem vem acompanhada da dissolução entre fronteiras formais e materiais, entre suportes e linguagens, onde imagens são compostas a partir de origens diversas, fotografias, pinturas, desenhos, textos, vídeo (Machado, 2002).

Para Nam June Paik (apud Dubois, 2004) a imagem do vídeo só existe enquanto movimento, seja dos impulsos elétricos ou do bombardeamento de elétron na tela catódica da tv, a imagem não existe mais no espaço, somente no tempo. O tempo no cinema é dado, e embora possamos alterar o ritmo do fluxo das imagens através da câmera lenta ou rápida, a sua inscrição no celulóide é definitiva, no momento da projeção o espectador deve se submeter a este tempo dado. A partir das tecnologias videográficas e, sobretudo nas digitais, o tempo torna-se agilmente manipulável, móvel, podemos a qualquer momento acelerar, desacelerar, intercalar, mover, o fluxo das imagens.

Podemos nos referir ao vídeo como técnica, linguagem, processo, obra, meio de comunicação, imagem, dispositivo. Para Dubois (2004), o vídeo é antes um estado do que do que um objeto, a um só tempo objeto e processo, obra e meio, privado e público. O autor defende o vídeo como uma forma que pensa imagens, o que elas são, fazem, ou criam. Situa-se entre a arte e a comunicação, entre a pintura e a televisão, entre o vídeo-arte e o documentário, entre o cinema e a imagem digital, é entendido como passagem.

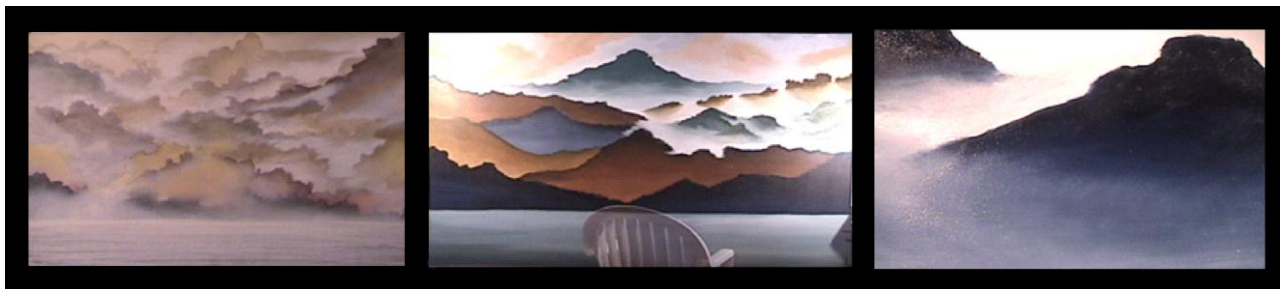
Machado (2002) acrescenta que o vídeo é dotado de uma mobilidade e uma mutabilidade capaz de se reinventar permanentemente, na mesma proporção de seu próprio repertório. Capaz de articular duas extremidades opostas, de um lado da desconstrução da imagem proposta pelos cânones clássicos e de outro um domínio do processo gerador da imagem, através de uma ordenação matemática. Capaz de alcançar uma síntese através desta fértil e híbrida interlocução.

Na direção de investigar como se dá esta interlocução desenvolvemos estas reflexões que se ancoram e nascem da experiência pessoal de realização de obras em pintura e em vídeo, simultaneamente. Buscando compreender como é possível estabelecer uma interlocução entre estas duas linguagens, buscando compreender as relações entre as imagens e as imagens em movimento, do ponto de vista de seu processo de criação.

O vídeo intitulado *Neblina*<sup>2</sup> (Cole, 2007), registra o processo de criação de uma pintura em três atos, partindo da exibição de estudos para a sua realização, apresentando o seu processo de concretização e finalizando com *travellings*, em plano de detalhe, da mesma (figs. 2, 3 e 4). Deste modo o vídeo se apresenta a meio caminho entre o documentário e a arte, entre a pintura e o vídeo, apresenta questões sobre a representação, sobre as linguagens, cada qual com seu tempo, o tempo do autor, do espectador, do registro do instante apresentado pelos frames do vídeo; a simultaneidade das ações de gravar e pintar; dos processos de elaboração e apresentação; da relação que cada uma estabelece com seu espectador, da busca do movimento.

---

<sup>2</sup> COLE, Ariane. *Neblina*. 2007. Vídeo. Som. Cor. 14 min.



**Figuras 2, 3 e 4.** Frames do vídeo *Neblina*. 2007

Em resumo: enquanto certos produtos da computação gráfica aspiram ao (antigo) poder de convicção da fotografia fotoquímica, a fotografia se converte ele própria em vídeo (as próprias câmeras fotográficas já são agora eletrônicas), como que anunciando uma era de indiferenciação fenomenológica entre imagens técnicas e artesanais, objetivas e subjetivas, internas e externas (Machado, 2002: 234).

Para Dubois (2004) o vídeo instaura novas modalidades de funcionamento do sistema de imagens. Imagens para contar histórias, gerar reflexões, para estimular o olhar, comunicar, apresentar, expressar, revelar. Vemos assim o vídeo como um grande campo de exploração interdisciplinar de estudos do fenômeno da imagem.

## Referências Bibliográficas

- AUMONT, J. (2004) *O Olho interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, Cosac&Naify.
- AUMONT, J. (1995) *A estética do filme*. Campinas, Papirus.
- BELLUZZO, A. M. M. (1994) *O Brasil dos Viajantes - Volume III - A construção da Paisagem*. São Paulo, Metalivros; Salvador, BA: Fundação Emílio Odebrecht.
- BELTING, H (2001) *Pour une anthropologie des images*. Paris, Editions Gallimard.
- COLE, A. D. (2005) *Representar a cidade, representar a cidade: um permanente processo de criação*. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- COLE, A. D. (1998) *A Paisagem: sua poética, sua representação*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- DUBOIS, P. (2004) *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo, Cosac&Naify.
- DUBOIS, P. (1999) *O ato fotográfico*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo, Papirus.
- MACHADO, A. (2002) *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, Papirus. 2º edição.
- SALLES, C. A. (1998) *O Gesto Inacabado; processo de criação artística*. São Paulo, FAPESP, Annablume.
- SALLES, C. A. (2006) *Redes da Criação: Construção da obra de arte*. Vinhedo, São Paulo, Ed. Horizonte.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winffried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, Iluminuras. 1998.

WOLLHEIM, Richard. *A Pintura como Arte*. Trad. Vera Pereira. Cosac&Naify. São Paulo. 2002.

### **Image, Space, Time: perception and expression**

*The present article was idealized by the necessity to reflect upon the relations between the design and visual arts, observing the paradigm of image, the image in movement and the role of each one of these languages in the development of the Audiovisual language, constituted starting with relations between paint and moving pictures and its development through videography and digital technology. The perception of time and space suffered great alterations along the history in function of culture and technology development. We will analyze technology inventions of image production and how it works in perception and expression of time, space and movement.*

Key words: image, moving images, perception, creative process.

## eMOTION

### Pour une mobilité multi-sensorielle

Ghislaine CHABERT, Marc VEYRAT, Pôle i&i\* (image et information), Laboratoire IREGE, IAE Savoie Mont Blanc, Université de Savoie

*Au jour du i* - au jour de l'information et de l'altérité d'un *Je bande passante* toujours joignable - le téléphone portable, objet presque magique qui se love au creux de la main, semble être devenu une véritable *prothèse numérique*. La mobilité a ainsi « *fini par s'imposer au plan sociétal et dans les entreprises. Elle s'immisce dans leur stratégie. Elle refonde leurs prospectives et leurs innovations* » (Marzloff 2009). En effet ce *gri-gri* incontournable possède non seulement une technologie capable d'enregistrer, de restituer ou de transmettre une combinaison multimédia de textes, de sons, d'images fixes et de vidéo, mais nous offre enfin la possibilité aujourd'hui de naviguer de manière tactile d'une information à l'autre. Quel(s) sens les usagers donnent à ces dispositifs nomades au regard de leurs pratiques antérieures ? Quels sont les usages multimédias de l'objet ? Quelles mises en scène de soi peuvent y être associées ?

Le dialogue critique entre deux auteurs et deux points de vue (l'art et la communication) - confrontés et entrelacés sur les questions du corps, de l'immersion dans l'image et les écrans - sera un pas vers une réponse à ces questions. Ce regard croisé éclaire notre compréhension des pratiques contemporaines multi-écrans en proposant une définition par l'entrée du *sensoriel*, de *l'empathique* pour parcourir le téléphone mobile comme construit *d'histoires*, de *sens* entre les acteurs.

Mots clés :toucher, mobilité, téléphone portable, émotion, gri-gri

---

\* Les contributions du pôle Image et Information (laboratoire IREGE / IAE Savoie Mont-Blanc) se situent dans une double démarche : création artistique et recherche universitaire. Il ne s'agit plus désormais « d'élaborer une forme à partir d'un matériau brut, mais de travailler avec des objets d'ores et déjà en circulation sur le marché culturel, c'est-à-dire *informés* par d'autres » (Bourriaud, 2003)... dispositifs. Les enjeux sont multiples. Nous souhaitons expérimenter, analyser, enrichir des travaux matérialisés dans des espaces réels et leurs versions électroniques ; ceci afin d'interpeller *le public* sur les questions du sens, de l'original et du double, du droit d'auteur, du téléchargement et des liens étroits entretenus aujourd'hui entre l'art, la recherche, la communication et l'information... mais aussi afin d'*explicit*er, les relations entre les différents *éléments communicants* exposés...



« *C'est un grand terrain de nulle part... Avec de belles poignées d'argent* »

Gérard Manset, *Comme un lego* in *Bleu pétrole*, Alain Bashung, CD Barclay, 2008

Marcel Duchamp conçoit la couverture du catalogue de l'exposition Le Surréalisme en 1947, organisée avec André Breton à la galerie Maeght à Paris. L'emboîtement pour l'édition de luxe est constitué d'un moulage de sein de femme posé sur un morceau de velours noir. A l'intérieur du coffret, sur une étiquette cernée d'un liseré bleu, en forme de cartel, on lit l'injonction contraire à celle que l'on voit habituellement dans les expositions : prière de toucher. C'est une invitation à dépasser le sens de la vue, sens traditionnellement privilégié dans les arts occidentaux, au profit du toucher, plus instinctif, comme l'écran tactile du téléphone portable. Cet objet presque magique qui se love au creux de la main semble être devenu une véritable *prothèse numérique*. *Gri-gri* incontournable, il nous offre enfin la possibilité aujourd'hui de naviguer de manière intuitive d'une information à l'autre. Quel(s) sens les usagers donnent à ces dispositifs nomades au regard de leurs pratiques antérieures ? Quels sont les usages multimédias de l'objet ? Quelles mises en scène de soi peuvent y être associées ?

## 1. L'objet « sens/cible »

Le téléphone mobile permet de célébrer un *instant donné* par d'autres sous le regard de tous. Voir regarder. Car *l'instant donné* de la communication produit un arrêt sur image de notre immersion dans une réalité spatiale. Cet *i-réel* fabrique un espace interstitiel, artificiel, *entre Je et Moi*. *Je comme sujet* physiquement présent reste visible pour l'Autre, pendant qu'un peu de *Moi* s'échappe, *in/visible*. Au seuil d'un ailleurs. Et *l'in/visible*, c'est l'invisible de la communication extérieure au monde d'où *Je parle*, qui une fois relâché, compresse le visible tout autour de *Moi*. Ainsi, lorsque Emmanuel Levinas parle d'In-visible ; de cette « *relation avec l'In-visible où l'invisibilité résulte, non pas de l'incapacité de la connaissance humaine, mais de l'inaptitude de la connaissance comme telle* »<sup>1</sup>.

L'utilisation du téléphone mobile est liée à cette volonté *de rendre visible le réel* par une *trans-apparence* (Virilio, 1989, 43) nécessairement temporaire qui va du *Moi à Moi à travers l'Autre*, une forme de réalité augmentée pour que *Je regarde Moi*. Condition d'acquisition d'un visible, cette opération ne peut donc s'effectuer qu'à l'aide d'un « objet-frontière » : le téléphone portable correspondant à un *private joke* qui permet l'émergence d'un processus collaboratif en travaillant sur plusieurs couches, selon des perspectives différentes (*coincident boundaries*). Cet objet affirme ainsi un *Je en sujet moderne* à l'aide, paradoxalement, d'une forme très ancestrale de rituel. Ce *gri-gri technologique* provoque un transfert : le passage possible *du Je à Moi à travers l'Autre* en fixant des seuils qui règlent et légitiment l'expression de soi. Le mobile est un miroir. Il implique tous nos sens pour substituer « *à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs* »<sup>2</sup>, à travers un objet fétiche où la *re-connaissance* se pratique par *petites vagues* ; où l'Autre s'affirme en *tête-totem*. *Je i-mobile* s'identifie alors à travers la fabrique d'une collection, un groupe associé à un répertoire. Ces mises en

<sup>1</sup> Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, Éditions PUF, collection Quadrige grands textes, Paris, p.10.

<sup>2</sup> Jean Luc Godard, « Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à notre désir, le Mépris est l'histoire de ce monde », Générique du film *le Mépris*, 1963.

images de soi respectent le code du portrait ; format qui est naturellement pratiqué dans ce mode d'interaction à distance car transposé du mode face à face, dans une sorte d'écologie « œil à œil » (Goffman 1961), comme chez les indiens Jivaros, réducteurs de têtes, qui avaient porté cette fascination à l'extrême. Et l'Autre n'a plus nécessairement besoin d'être vu (figuré) ; il est du fait même de la manipulation dans la mobilité, *reporté* sur l'objet, observé, *touché* par cet *effet magique* de miniaturisation. Avec le mobile, se déroulent des rituels, recompositions presque magiques d'un espace de vie, où déambulent de nouveaux « *wizards (sorciers) exerçant des actes magiques* » (Moatti, 2007, 95). Nous avons de nouveau la chance de retourner vers une pensée *nomade*, de réinvestir *l'idée communautaire de la tribu*.

Le corps devient ainsi *le médium qui permet à la fois pour l'être humain de manifester et de communiquer des affects ainsi que de percevoir, d'intégrer et d'interpréter ceux d'autrui* (Martin Juchat 2008). L'objet *habite et habille l'espace du Moi* en devenant un objet multi-sensoriel qui permet l'inventaire de tous les signes d'une manifestation d'autrui... Et dans ce rôle le *toucher est magique*, allant de sa chaude vibration contre Moi à l'index en retour qui *pointe*, effleure les diverses informations. *Je touche* l'objet, l'écoute, le frôle, le nettoie, le caresse...

## 2. Le lieu fragmenté

Avec la mobilité, de nouveaux types de lieux se forment, au rythme d'un temps plus « syncopé », « *plus fréquentés, plus familiers aussi mais plus anonymes et plus solitaires...* » (Frémont, 167). Lieux flottants, de passage, qu'appellent les nécessités du travail ou les séductions de l'ailleurs, ils marquent les vestiges des lieux présents. Le mobile, espace habité, devient dans son usage public un lieu « *protégé d'où la pression du corps social sur le corps individuel est écartée, mon « chez soi » (...) un lieu de corps et un lieu de vie* » (Certeau, 1980, 207). L'espace écranique devient alors « *cette ville idéale dont tous les passants auraient visages d'aimés, dont les rues sont familières et sûres, dont l'architecture intérieure est modifiable presque à volonté* » (idem, 210). Cette utilisation modifie aussi les rapports à « l'aperception » de l'Autre (Merleau Ponty 1964, Weissberg 1999). L'espace social est « habité » par l'objet portable. L'utilisation du téléphone dans les sphères de la communication modifie la perception des lieux et des espaces pour les individus (Hall 1971 ; Goffman 1974) enchevêtrés à présent entre espace « réel » (géo-localisé) et espace « virtuel » (regardé, projeté) d'une part (Chabert, Bouillot 2010), mais aussi entre espace privé et public d'autre part.

L'espace de l'écran joue également un rôle dans cette perception car les pratiques doivent être pensées dans l'interrelation entre trois espaces différents :

- l'espace réel et incorporé.
- l'espace rapporté et imaginé.
- l'espace eMOTION et écranisé.

Avec le téléphone mobile, *Je signe triplement l'espace* et l'écran devient ainsi un lieu frontière, *élastique*, entre réel et virtuel. Pour associer cette idée à celles d'Emmanuel Levinas, *Je crée en téléphonant un espace de détente* : un *sas in/visible*, un *entre-deux ouaté* entre l'espace visible et invisible, entre public et privé. Cet espace

*interMade* détermine ce que Bernhard Rieder nomme une « membrane numérique »<sup>3</sup> (2008). Chaque *interMade* fabrique un nécessaire entre deux pour faire exister la communication dans la *mécanique d'un transfert* : la maintenir à portée de la main tout en la mettant à distance du sujet. Système d'attraction/répulsion, il oblige celui-ci alors à se positionner, donc reconsidérer et a fortiori *lire le système* qui lui permet de communiquer, pour proposer en échange de nouveaux liens.

### 3. Le temps mis à l'épreuve

Si « *le lieu fait lien* » (Brochot, Soudière, 2010, 6), *il dit l'endroit* par sa temporalité. L'effet de dilatation ou d'accélération du temps ne trompe pas à travers l'écran. Le portable comme le cinéma permet au « spectateur » de se raconter, de se voir vivre, de se juger, de voir et écouter les autres mais il révèle aussi de nombreux désirs insoupçonnés, se voir et s'écouter soi même car le spectateur rapporte à lui les images de l'écran.

Avec l'utilisation d'un téléphone portable en public, plusieurs temporalités se superposent. Et, à l'image du paradoxe de Zénon, ajouter ces différentes fragmentations temporelles que nous pouvons observer ne nous permet guère de reconstituer la progression du temps réel. Ainsi « la découverte du peu de réalité de la réalité, associé à l'invention d'autres réalités » (Lyotard, 1986, 25) La peinture de Léonard de Vinci, « La Cène »<sup>4</sup>, elle-même travelling d'un ensemble de conversations particulières, pourrait peut-être nous faire comprendre en image ce qui se trame avec le téléphone portable : la fresque impose le rôle d'une extension virtuelle d'un moment précis, une *time line symbolique* du partage du pain associé au repas des moines où ceux-ci ont continuellement sous les yeux ce qu'ils touchent des doigts ; *l'image d'un partage de(s) corps*. Les spectateurs ont le choix de s'accrocher à plusieurs discours séquencés de l'autre côté de cette table symbolisant - comme le téléphone portable - tout à la fois l'appartenance à un réseau et la pluralité de cette *arborescence @~temporelle*. L'espace se montre en tant qu'image par une accentuation des déchirures formées par le réseau des conversations qui s'entrechoquent. Entre le temps du repas et le temps de la *Cène*, entre le temps vécu par l'énonciateur de la parole hors-champ au téléphone et celui du spectateur, si la liaison est spatiale, le temps est fragmenté. Il est annonciateur de tension, voire de tragédie. La parole est mise sous silence or elle reste visible dans l'espace par le biais de l'image de celle-ci, du téléphone comme de la fresque.

Dans la conception même du téléphone portable, les échanges engendrés par cette technologie superposent à l'expérience physique du territoire le temps du jeu ; principe même de la communication. Associé à l'espace de l'expérience, le temps du jeu nous ouvre *la porte d'un univers parallèle*... La principale opération de distanciation étant de créer dans les deux cas, quelque part *en arrière-plan* un point de basculement ; une fissure temporelle du réel qui le révèle en tant qu'image.

Incrustée dans l'écran, elle s'affirme en interface dans une temporalité de l'instant. La rapidité de son apparition et sa disparition ne dépend plus non seulement des progrès

<sup>3</sup> « Dans un environnement technique, les membranes sont faites d'une *matière technique*, c'est-à-dire des formes et fonctions qui servent aussi bien à aller vers les autres qu'à s'isoler d'eux ». Réflexions à partir de l'œuvre de Peter Sloterdijk, *Sphères I-III*, Hachette Littératures, Paris, 2003-2005.

<sup>4</sup> De Vinci Léonard, *La Cène*, fresque à la détrempe et à l'huile (tempera grassa), 460 x 880 cm, entre 1494 et 1498, réfectoire du couvent dominicain de Santa Maria delle Grazie, Milan.

technologiques associés à l'objet, mais conditionne l'utilisation même du téléphone mobile : « *c'est un outil qui met Internet dans votre poche* »<sup>5</sup> déclare Apple sur sa publicité pour l'iPhone. Il faut donc penser à vider ses poches, se séparer du surplus inutile pour « *tout contrôler d'un simple effleurement du doigt* »<sup>6</sup>. L'Autre « tête sans corps » devient alors une image magique qui apparaît et disparaît à volonté sous une simple caresse *re-posée* sans cesse en véritable icône dans le creux de la main.

## Bibliographie

- BROCHOT, A., SOUDIERE M. (2010) "Pourquoi le lieu ? ", *Communications* n°87, 5-16.
- CHABERT, G., BOUILLOT, D. (2010) "Du réel au virtuel : la place de l'oeuvre numérique dans un espace d'exposition", *Culture et Musées* n°15, 117-135.
- DE CERTEAU, M. (1994) *L'invention du quotidien*. Paris, Gallimard.
- GOFFMAN, E. (1967) *Les rites d'interaction. Le Sens commun*. Ed de Minuit, 1974, Traduit de *Interaction Ritual : Essays on Face-to-Face Behavior*, Anchor Books.
- HALL, E.T (1971) *La dimension cachée*. Paris, Éditions Points essais.
- LYOTARD, J. (1986) *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris, Galilée.
- MARTIN JUCHAT, F. (2008) *Le corps et les médias, La chair éprouvée par les médias et les espaces sociaux*. Bruxelles, Éditions De Boeck.
- MARZLOFF, B. (2009) *Le 5<sup>ème</sup> écran, les médias urbains dans la ville 2.0*, Éd. Fyp, La fabrique des possibles,
- MERLEAU-PONTY, M (1964) *L'oeil et l'esprit*. Paris, Éditions Gallimard.
- MOATTI, M. (2007) Nouveaux habits pour vieilles cérémonies, *Médiamorphoses* 2007, 19, 92-99.
- RIEDER, B. (2008) *Membranes numériques : des réseaux aux écumes*, séminaire PHITECO, UTC de Compiègne, 29/01/08.
- TISSERON, S. (2010) *L'empathie au cœur du jeu social, vivre ensemble ou mourir*. Albin Michel.
- WEISSBERG, J.L (1999) *Présences à distance-déplacement virtuel et réseaux numériques*. Paris, L'Harmattan.
- VIRILIO, P. (1989) *Esthétique de la disparition*. Paris, Éditions Galilée.

<sup>5</sup> [http://www.apple.com/fr/iphone/gettingstarted/guidedtour\\_medium.html](http://www.apple.com/fr/iphone/gettingstarted/guidedtour_medium.html) site Apple 09/12 /2007

<sup>6</sup> idem

## **eMOTION**

### **For a multi-sensorial mobility**

*Today – at the information day and otherness of a bandwidth, Me signal band. Always accessible, the mobile phone, it's almost a magic object that can nests in the palm of the hand, seems to have become a true digital prosthesis. Mobility has been “imposed in the social plan and business. Interfere with their strategy. Overhauls their perspectives and their innovations” (Marzloff 2009).*

*Indeed this unavoidable Gri-Gri, has the technology not only to record, to return back or to convey a multimedia combination that includes text, sounds, images and video, but today finally gives us the possibility to navigate in to a tactile information to another one. Which ways (s) user confers this nomadic dispositive in relation to the past practices? What are the uses of the multimedia object? What scenarios may be associated with them? The critical dialogue between two authors and two points of view (The art and communication) – confronted and copper issues of the body, to the immersion on the image and the screens – will be a step toward an answer to these questions. This Look crossed clarifies our understanding of contemporary multi-screen practices, by proposing a definition of the input sensory, empathy go to the phone as constructed stories, directions between actors.*

Key words: touch, mobility, phone, emotion, gri-gri

