

BRASILIDADE, CARNAVAL E TRAVESTISMO: CONSIDERAÇÕES PARA UMA ANÁLISE DA FOTOGRAFIA DE PIERRE FATUMBI VERGER¹

Florilton Tabosa Jr.

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

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

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

¹Este artigo foi publicado originalmente pela Revista Studium 19 (conferir em <http://www.studium.iar.unicamp.br/19/02.html>) após ter sido apresentado ao NP 20 - Fotografia: Comunicação e Cultura do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Os editores da Ícone agradecem ao professor Fernando De Tacca pela autorização para a republicação do texto.

livros. O resultado disso são milhares de negativos inéditos, esperando por iniciativas de impressão.

Nem sempre é fácil encontrar a identidade brasileira na produção de Verger. Vemos-nos, incondicionalmente, nas fotografias, mas o corte de tempo e espaço existe e muitas vezes nos distancia do objeto ali presente. Como nos fala Joly (1996, p. 42),

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

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

considerar a imagem com uma linguagem visual composta de diversos tipos de signos equivale, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro, mesmo quando o outro somos nós mesmos. Por isso, uma das precauções necessárias para compreender da melhor forma possível uma mensagem visual é buscar para quem ela foi produzida (Joly, op. Cit., p. 55).

Um ponto a ser ressaltado em nossa análise é a função pedagógica de tais fotografias. Produzidas para a imprensa - que, naturalmente, já desenvolve esse processo - num momento de descobertas e deslumbre da sociedade brasileira; elas reforçam o sentimento de revelação do país de si para si. É semelhante ao mito de Narciso, que se vê e se encanta consigo. Joly (op. Cit., p. 58) considera que

é difícil classificar certas imagens. É o caso das fotografias de imprensa: supostamente, deveriam ter uma função referencial, cognitiva, mas na realidade, situam-se entre a função referencial e a função expressiva ou emotiva. Uma foto de reportagem testemunha bem uma certa realidade, mas também revela a personalidade, as escolhas, a sensibilidade do fotógrafo que as assina.

Esse caráter de subjetividade pode ser traduzido pelo discurso lingüístico. Não quero entrar aqui no embate "imagem versus escrita", pois acredito que ambas as linguagens se complementam - sobretudo no âmbito jornalístico, em que as duas andam sempre de mãos dadas, servindo uma de suporte à outra. É fundamental salientar que a intenção primeira do autor, no ato de realização da maioria de suas fotografias, ficou voltada para atender as demandas das agências e dos veículos de comunicação que o contratavam. Portanto, esse recurso pode perfeitamente ser usado para explicar e

contextualizar determinadas fotografias, bem como lançar novas idéias sobre as composições apresentadas. Além do mais, a conformidade nas relações estabelecidas entre imagem e texto pode ser amplamente discutida, já que um estudo nunca esgota os argumentos lançados para abordar um tema e sua relação com determinado objeto.

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

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

Seguindo todas essas linhas de raciocínio, nos pomos diante de uma importante conclusão: a de que o espectador constrói a imagem (pois impõe um sentido a ela) ao mesmo tempo em que a imagem constrói o espectador (informa, educa, soma significados ao imaginário deste).

É por meio do carnaval, por exemplo, que invertemos a lógica do que DaMatta chama de dilema brasileiro. Para o antropólogo, uma das características que formam o ser brasileiro é seu caráter dual no que diz respeito às duas mais importantes esferas de ação social: a casa e a rua. Ele defende que na rua é trabalhada a ótica do indivíduo ou do João Ninguém. É nessa esfera que é feita uma leitura institucionalista da sociedade. Nela, valem os macroprocessos políticos e econômicos, em que o ambiente - baseado na lei, nas regras e na repressão - é hostil. Diametralmente oposta é a esfera da casa, lugar da leitura culturalista, baseada nos usos e costumes do cotidiano íntimo. Aqui, o brasileiro torna-se pessoa, personagem de uma história, favorecido pelo ambiente cordial, regido pela solidariedade. No carnaval, subvertemos essa lógica e a rua torna-se casa. Damos vazão às nossas mais íntimas fantasias e as pomos no espaço público, tornado palco simultâneo de todos os anseios. "É a fantasia que permite passar de ninguém a alguém; de marginal do mercado de trabalho a figura mitológica de uma estória absolutamente essencial para a criação do momento do carnaval" (Joly, op. Cit., p. 75).

De acordo com Muniz Sodré (1988. págs. 171-173),

há proposições intelectuais no sentido de encará-lo (o carnaval) como a inversão das leis ou das regras. Para o russo Bakhtine, o carnaval - onde coexistem elementos antitéticos como loucura e razão, sagrado e profano, sublime grotesco é uma fonte de liberação (Eros), de destruição (Tanatos), mas também de recomeço. No tempo de Rabelais, segundo Bakhtine, era o carnaval que abria o caminho popular para uma experiência não hierárquica da vida, contra os códigos rígidos da ordem medieval. Diante da sociedade feudal (inclusive a do século XVI), o carnaval tornava-se a possibilidade de existência paralela (à margem do Estado) para segmentos populares. As verdades oficiais seriam deslocadas ou invertidas pela paródia carnavalesca. (...) Na realidade, a inversão de uma estrutura pouco muda. Colocar a lei de cabeça para baixo é fazer a 'anti-lei', é obter a reversão (e não a reversibilidade), que é efeito de espelho. A paródia pela paródia, isto é, enquanto puro efeito caricatural de uma imagem, é a ordem da reversão. O mesmo ocorre com a 'liberação' pura e simples da festa ou das pequenas escamoteações. Por saber disto é que o cristianismo - esta grande ordem instituída a partir de uma dialética de salvação e liberação - sempre tolerou a carnavalização, especialmente depois da Contra-Reforma e nos territórios coloniais.

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

A máscara do carnaval se torna, na verdade, uma oportunidade única de revelar os aspectos mais profundos da realidade quotidiana - aqueles que talvez sejam perturbadores demais para se mostrar abertamente. Refiro-me ao desvio latente, que a máscara revela, quando pretende ocultar a superfície da normalidade. Com tamanha inversão, também é verdade que a alegria carnavalesca adquiriu no Brasil conotações de fatalidade, pois se trata do derradeiro delírio carnal antes da penitência quaresmal, que interrompe cristamente a festa pagã. O carnaval tornou-se entre nós uma dança que precede a morte, a última alegria que prenuncia o fim. Misturam-se morte e festa até o ponto de não ser mais possível distinguir uma da outra - e isso ocorre quase literalmente, durante as folias carnavalescas. Entra-se no jogo do vale tudo (Cf. Trevisan, 2000, págs. 391-2).

No carnaval, facilmente troca-se o masculino pelo feminino. Não raro, o travestismo é uma constante no contexto carnavalesco. Como podemos observar em várias fotografias de carnaval da década de 40 - e também nas de Verger do mesmo período -, o fenômeno povoa o imaginário da festa. Para Trevisan (op. Cit., págs. 392-3),

não é exagero dizer, por conseguinte, que carnaval e desvio correm juntos, coisa que se nota num simples passar de olhos, quando se está em meio à festa carnavalesca, seja na rua ou em salões. (...) Em Olinda, conhece-se o tradicional Bloco das Virgens, com 200 a 300 homens - previamente inscritos - desfilando vestidos de mulher. As fantasias costumam ser muito rigorosas, com modelos chiques, perucas e sapatos de salto alto. Os participantes imitam atrizes e cantoras famosas. No

final do desfile, ocorre um concurso no qual se escolhe a 'virgem mais bela e sensual', que recebe um troféu oferecido pelas indústrias e prefeituras locais. O mais estranho nesse clube carnavalesco organizado por militares é que o regulamento não permite a participação de homossexuais notórios, nem demasiados trejeitos femininos. Em outras palavras, recomenda-se o uso da máscara sob a máscara - o que não deixa de indicar a mesma afirmação barroca que revela duplamente, quando pretende duplamente ocultar aquilo que se teme.

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

Três meses depois de minha chegada resolvi partir, após ter assistido ao carnaval, que na época não tinha a importância que ainda teria. As escolas de samba desfilavam na Praça Onze e também não tinham a notoriedade, o esplendor e gigantismo que vieram a ter em seguida. Existiam, sobretudo, os blocos os cordões que passavam vagando pelas ruas. Homens vestidos com saias curtas de palhas ou roupas emprestadas de suas mulheres. A Guerra Mundial estava no auge. Os jornais, aproximando títulos de artigos de maneira talvez um pouco maliciosa, proclamavam que 'Mussolini falava em plena folia'. Sentados nas carrocerias dos carros ou nos bondes ou, ainda, desfilando nas ruas, a euforia dos foliões se traduzia sempre em gestos largos de braços abertos, festejando a alegria de viver e se divertir (Apud. Nóbrega et al., 2002. pág. 135).

Como podemos destacar, desde quando o carnaval ainda não representava tão bem o caráter festivo brasileiro, o travestismo já se instaurava como principal caracterização por parte dos foliões em todas as cidades do país.

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

Ao se travestir e agir como mulher, muitos homens invertem, em todos os sentidos, seus padrões de comportamento. Esse fato mereceu algumas reflexões feitas por Denílson Lopes sobre o travestismo, jogo de máscaras e simulacro. Para o professor da UNB,

o travesti não é uma simples construção intelectual, que coloca o artifício como uma categoria central dessa sociedade de imagens, em que identidades performativas são constituídas, bem antes das atuais discussões sobre corpo e tecnologia. Não se trata aqui de falar de um outro, estigmatizado e/ou espetacularizado, mas do travestimento, como algo que atravessa nossos desejos e emoções, nossas incertezas e nosso lugar no mundo (Lopes, 2002. pág. 68).

(...) As possibilidades do jogo que vivificam a subjetividade pelo uso de máscaras reside na compreensão da natureza imagética da sociedade atual. A máscara não é disfarce de um vazio existencial, mas uma tática de coexistir numa sociedade onde o primado é a velocidade (Id. pág. 70).

(...) Sua busca pelo feminino não é outra coisa senão a busca da androginia, da ambigüidade. A identidade como devir (Ibid., pág. 72).

Dentre as práticas de inversão presentes no carnaval, principalmente nas brincadeiras de rua, a mais comum é o travestimento masculino caricaturado. Nas fotos de carnaval feitas por Verger em várias cidades do país, a onipresença do travestimento nos remete a um comportamento de certa forma previsto para o período. Pouco se vê mulheres brincando nas ruas. O motivo é a imposição social feita às mulheres de brincarem somente nos desfiles de carros, os corsos, e nos salões de baile. Na primeira metade do século, a festa de rua além de popular era muito mal vista, sendo feita, em geral, para e pelos homens. As mulheres que participavam dos folguedos de rua eram mal vistas e freqüentemente tachadas de prostitutas.

Roger Bastide em seu "Sociologia do folclore brasileiro", dispensa um capítulo a explicar o travestimento masculino no carnaval. O antropólogo francês afirma que na visão que as sociedades têm da natureza, esta está dividida em "domínios estanques e compartimentos separados" que não podem se misturar, sob o perigo de invocar o caos. São os chamados tabus, que devem ser preservados em respeito a um "halo místico", sagrado, que os envolve. A distinção entre masculino e feminino é, sem dúvidas, o tabu mais comum em todas as sociedades. Embasados nas distinções naturais que envolvem os dois sexos, os grupos sociais impõem mitos, papéis, ritos e habitats próprios de cada gênero de forma que "a vida das coisas e dos seres (sic) só é possível graças ao respeito dessa distinção primordial" (Cf. Bastide, 1959. pág. 60).

Bastide vai afirmar que a multidão que contempla o homem travestido reage contra o mal-estar metafísico "por meio de um riso largo, um riso violento". O antropólogo chamará o riso carnavalesco brasileiro de "metafísico". Ele o caracterizará como "riso poderoso, descontrolado, quase selvagem no seu furor corporal" (Id., op. Cit., pág. 64). Podemos flagrar o momento

desse riso numa sequência de fotos feita por Verger no Carnaval do Rio de Janeiro de 1941 (FIG. 1). Nela um mascarado se exhibe para as lentes diante da multidão. Mesmo vestido com farrapos da cabeça aos pés, o personagem ostenta classe e refinamento próprios daqueles que nasceram em berço de ouro. O "punctum" da foto é inegavelmente a piteira voltada para cima num ato que revela a extrema liberdade e alegria carnavalesca. Apesar do estranhamento, o espetáculo da inversão arranca o riso e revela a "concessão" de comportamento dos dias de carnaval.



FIG. 1 - Travesti com piteira
FONTE - Verger, 2002.

Como no exemplo acima, podemos observar nas fotos de Verger a irreverência das brincadeiras de rua. Abrindo algumas exceções na teoria do conterrâneo e amigo Bastide, o fotógrafo insiste em nos mostrar a sexualidade na festa realizada nas ruas. Homens encarnando a sensualidade feminina desfilam ante suas lentes, entregues ao espírito da mais completa liberdade. Talvez a mais inquietante dessas fotografias seja o flagrante no Rio de Janeiro (também no ano de 1941) de um mulato "passeando impunemente" em meio a outros homens (FIG. 2). Trajando um curtíssimo vestido branco rodado, ele nos provoca com o olhar e nos seduz exibindo suas pernas, ainda mais expostas ao segurar a barra da saia de sua roupa. Apesar dos ícones masculinos de chapéu e dos sapatos que usa, a foto chama atenção pelo contexto eminentemente masculino em que o personagem se insere e a desenvoltura com que, literalmente, transita.



FIG. 2 - Travesti com saia curta
 FONTE - Verger, 2002.

Da mesma forma, vemos em Salvador um mascarado à espera de algo ou de alguém (FIG. 3). A fotografia tem um forte apelo sexual e traz consigo a referência da libertinagem nos dias de carnaval. É clara a alusão à prostituição. Encostado à parede, mãos no queixo e na cintura, coxas à mostra, ele se deixa flagrar em seu chique "trottoir" na calçada.



FIG. 3 - Travesti com máscara
 FONTE - Verger, 2002.

Por fim, vemos cenas do travestismo no carnaval recifense de 1947. Imerso na multidão, o primeiro personagem perde-se em meio aos brincantes. De saia, sutiã e turbante eleva ao ar uma enigmática caixinha (FIG. 4). O que conteria ali? Jóias, bibelôs, cartas? Com certeza as estórias foram todas perdidas (ou ignoradas) para serem reescritas (ou recontadas) em meio à folia. A figura se destaca pela altura, nudez, languidez e naturalidade com que se

apresenta na multidão. Enquanto o povo "freve", ele parece flutuar acima do bem e do mal.



FIG. 4 - Travesti com brincantes
FONTE - Verger, 2002.

Em nossa última foto, Verger nos faz novamente referência à prostituição. Ao contrário da sofisticação da "prostituta" soteropolitana, o personagem recifense é bem mais grotesco, popular (FIG. 5).



FIG. 5 - Travesti no Recife
FONTE - Verger, 2002.

De bigode, mas com brincos, colar, batom, corselette, flores no cabelo, o exagero e o clima de alegria contagiante são a tônica do quadro. Esse é um dos raros momentos em que aparecem mulheres brincando. Ao fundo, o cenário é bastante familiar para os pernambucanos: a esquina do Edifício Chanteclair, às margens do Rio Capibaribe, no bairro do Recife Antigo. Recentemente, nos anos 90, o

carnaval do bairro, que estava esquecido, foi resgatado e, hoje, volta a ser um dos grandes focos de animação da folia no estado. O prédio (à direita da foto) está sendo restaurado e abrigará um centro cultural.

Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus. 1993.
- BASTIDE, Roger. **Sociologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Editora Anhembi, 1959.
- DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 6. ed. Campinas: Papirus, 1996.
- LOPES, Denílson. **E eu não sou um travesti também?** In: _____. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MALYSSE, Stéphane Rémy. **Um olho na mão: imagens e representações de Salvador nas fotografias de Pierre Verger**. Revista Afro-ásia, Salvador, n. 24. Centro de estudos Afro-orientais. FFCH/UFBA. 2000.
- NÓBREGA, Cida, ECHEVERRIA, Regina. **Pierre Verger: um retrato em preto e branco**. Salvador: Corrupio, 2002.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1988.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: (a homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade)**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- VERGER, Pierre. **Retratos da Bahia**. Salvador: Corrupio, 2002. 288p.