



As narrativas fotográficas de Marcel Gautherot

Estudo visual do guerreiro alagoano e do bumba-meu-boi maranhense

Patrícia Pereira Peralta

Gautherot soube captar com rara sensibilidade a diversidade das folganças brasileiras. Suas séries sobre os folguedos são fruto de sua trajetória, que resultou em construções visuais portadoras de códigos e vocabulários próprios, que aqui serão interpretadas.

Fotografia, semiologia, cultura popular, folguedos.

A tese aqui resumida tem sua origem no mestrado em Antropologia da Arte, quando me dediquei ao estudo da folia-de-reis na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de ritual que pertence ao ciclo natalino das festas populares. Tomando-o como "fato social total",¹ enveredei pelo universo visual dos adereços, objetos e figurinos, procurando encontrar seu sentido naquele contexto. Com esse estudo pude interagir com a metodologia semiológica,² que seria de grande utilidade para a concretização da tese de doutorado.

Visitando a exposição de fotografias de Marcel Gautherot no Instituto Moreira Salles – IMS, reconheci muitas fotos que me haviam auxiliado durante a pesquisa de mestrado. Eram imagens de festas populares como bumba-meu-boi e guerreiro. Meu interesse foi praticamente imediato. Em primeiro lugar, a temática da cultura popular já fazia parte de meus estudos e, em segundo lugar, havia o desejo de promover um estudo no qual a imagem fosse o elemento principal de uma empreitada semiológica.

Apresentado o anteprojeto ao PPGAV, mergulhei com mais intensidade no acervo disponibilizado pelo IMS, composto de mais de 25.000 contatos. As primeiras investidas encantavam-me, mas também me atordoavam em função da diversidade da obra. Podia ver fotos da construção de Brasília, das esculturas de Aleijadinho, das construções coloniais, da arte barroca e uma diversidade de imagens sobre a cultura popular. A escolha tão clara, efetuada no início da pesquisa, passou a ser questionada em vista da qualidade fotográfica de outras imagens.

Entretanto, a necessidade de um recorte fazia-se premente não só pela quantidade de contatos como pela diversidade de temáticas que eles abordavam. Os momentos que passei debruçada sobre as imagens de Brasília e Aleijadinho, porém, me auxiliaram na compreensão do pensamento fotográfico de Gautherot. Na obra de Aleijadinho, por exemplo, a necessidade de construir um movimento de câmera era explícita. O fotógrafo não se contentava com o mero registro documental, criando um percurso visual condutor do espectador do plano geral para o plano de detalhe e efetuando movimentos de rotação sobre cada profeta. Essa movimentação será encontrada em diversos momentos do trabalho de Gautherot, principalmente quando seu foco recai sobre a festa popular.

Ainda que descartando as fotos cujo tema não era a cultura popular, restavam-me aproximadamente 10.000 contatos, nos quais imperavam as temáticas sobre o povo em toda a sua diversidade. Registros da fé englobavam imagens do Círio de Nazaré, Bom Jesus da Lapa, Procissão de Nossa Senhora dos Navegantes, entre outros. Também se destacavam as diversas formas de trabalho das classes populares – pescadores, trabalhadores do cais, barqueiros, etc. –, bem como as de diversão, com folganças documentadas nas mais diversas regiões.

E foi sobre esses folguedos que a escolha recai, mais especificamente sobre duas séries eleitas pelo próprio fotógrafo como as mais completas de sua obra: a do bumba-meu-boi e a do guerreiro. Passei então ao levantamento de dados. Poucas informações foram en-

Marcel Gautherot
Tripa do boi (detalhe)
Cortejo dos guerreiros
(detalhe)

Fonte: *O Brasil de Marcel Gautherot*.
São Paulo: IMS, 2001

contradas sobre o fotógrafo e suas viagens. Sabendo que ele viajava de certa forma vinculado ao Sphan, apesar de nunca ter pertencido ao órgão do patrimônio, tracei um roteiro de entrevistas, visando abordar pessoas que tinham mantido algum tipo de relacionamento com Gautherot, mesmo que de forma efêmera. Destacavam-se os nomes de Lygia Segala, Lélia Coelho Frota, Oscar Niemeyer, Glauco Campelo, Augusto da Silva Telles e mesmo da esposa e filho de Gautherot, Jeanine e Olivier. Com exceção da família e de Oscar Niemeyer, todos os demais foram contatados, revelando o quanto a trajetória do fotógrafo era desconhecida. Em função da ausência de informações mais densas sobre a biografia, a tese foi estruturada de forma a possibilitar a construção do personagem Marcel Gautherot, a partir dos fragmentos de vida obtidos, que funcionasse como conteúdo auxiliar às leituras e interpretações das imagens do boi e do guerreiro.

O primeiro passo era definir o tipo de fotografia etnográfica/documental operada por Gautherot. Enquanto artefato criado para o registro de outro, a fotografia traz, em sua técnica, sua ideologia. Nascida no século 19, do desejo de registro cada vez mais rápido e automático, a foto ascende à posição de auxiliar das ciências do homem, tal como a nascente antropologia. Um século mais tarde, no recém-criado Museu do Homem (para o qual Gautherot começou a fotografar), ela será o braço direito dos projetos de construção de um acervo da humanidade. Marcel Maus estará entre os que sugerem o uso da fotografia em campo para a captura de fatos sociais, costumes e modos de vida das culturas em vias de desaparecimento – proporcionado pelo fluxo “civilizatório”. No laboratório do Museu Homem, Gautherot aprenderá mais do que a técnica, enveredando pela ideologia de uma arte/técnica nascida da necessidade de preservar o efêmero cultural.

Dessa primeira abordagem, que revela o quanto as imagens trabalham sobre gramáticas que constroem seus futuros utilizadores (produtores e espectadores), passei ao universo do pessoal, da trajetória de vida de Marcel Gautherot. Contando com escassas informações, trabalhei sobre uma colcha de retalhos, juntando informações das mais diversas fontes, tentando fazê-las confluírem numa construção lógica e linear, indicadora de possível trajetória. Apoiando-me em Gilberto Velho³ e Pierre

Bourdieu,⁴ procurei esboçar uma abordagem que me auxiliasse na futura leitura das fotos.

De família pouco abastada, desde cedo Gautherot precisou trabalhar para ajudar nas despesas da casa e bancar seus estudos. Tudo indicava que seguiria a profissão de arquiteto, tendo começado como auxiliar de profissionais experientes, para quem desenhava plantas e projetava objetos de decoração. Sua experiência como projetista leva-o a ser incorporado no projeto de reestruturação do Museu Trocadero francês, como desenhista de exposições. Por movimento fortuito, talvez pela indeterminação de papéis própria do início dos projetos, acaba por se aventurar no laboratório de fotografia do museu. Apaixonado por viagens, encontra na fotografia a possibilidade muito encantadora de visitar locais distantes e exóticos com a incumbência de registrar as culturas e os hábitos locais.

É dessa forma que o Brasil entra no projeto pessoal de Gautherot. Fascinado pela leitura de *Jubiabá*, de Jorge Amado, decide embarcar num projeto que começa na Amazônia brasileira, continua em terras de outros países da América Latina e termina no Rio de Janeiro, em pleno carnaval. Elege como companheira de viagem uma Rolleiflex de lente dupla, ideal para garantir negativo de boa qualidade para as futuras ampliações das exposições.

Desembarca em Manaus, ao que parece, em 1939, mas, vitimado pela malária, é encaminhado ao Rio de Janeiro, onde permanece internado, recebendo assistência da comunidade francesa local. Antes de sua completa recuperação, porém, é solicitado pelo Exército francês para integrar o *front* de batalha, tendo em vista o início da Segunda Guerra Mundial. Logo que se vê desmobilizado e sabedor do estado de Paris e do próprio Museu do Homem, resolve retomar a viagem pelo Brasil, vindo, então, para o Rio de Janeiro.

É nessa cidade que passa a ter contato com vários intelectuais modernistas, como Manuel Bandeira, Oscar Niemeyer, Lucio Costa (quicá, Mário de Andrade) e Rodrigo Melo Franco de Andrade, recém-nomeado diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan. Com a instituição carente de bons profissionais e assoberbado pela tarefa hercúlea de catalogar as obras de artes plásticas, artes aplicadas, arquitetura, etc. que mereceriam alçar à categoria de patrimônio, Rodrigo passou a encomendar a Gautherot

fotos dos bens a catalogar, tombar e proteger. O fotógrafo começa a viajar pelo Sphan, tendo por cicerone as cartas de apresentação de Rodrigo, cobrindo boa parte do país. Produziu, porém, um número de fotos muito maior do que o inicialmente encomendado, entre as quais as da cultura popular. O interesse do Sphan limitava-se à documentação relativa aos bens materiais; nada além do patrimônio de pedra e cal. Reginaldo Gonçalves,⁵ em *A retórica da perda*, revela a existência de dois institutos do patrimônio, marcados por visões de mundo diferentes. O primeiro dirigido por Rodrigo Melo Franco até a década de 1960 e voltado para o enfoque histórico; o outro dirigido por Aloisio Magalhães entre os anos 70 e 80, assumindo a bandeira da cultura como tema de destaque. O contato de Marcel Gautherot foi com Rodrigo Melo Franco. As produções fotográficas dessa época não privilegiavam os bens culturais chamados imateriais, como ocorrerá no período no qual o Iphan (antigo Sphan) esteve sob o comando de Aloisio Magalhães. Isso significa que toda a documentação da cultura popular encontrada no acervo do fotógrafo foi feita sem que ocorresse demanda pública ou privada, nos interstícios do registro dos bens de pedra e cal.

A que conclusões prematuras poderiam levar essas observações? Pelos levantamentos sobre a biografia de Gautherot, sua formação, o período em que viveu e as relações intelectuais mantidas na França, acredito que sua produção vise à constituição de um acervo, de cujo valor para diversas instituições ele estava certo. Tentando encontrar resposta para a obsessão de Marcel em registrar intensamente eventos não encomendados, penso em toda a ideologia vivenciada no Museu do Homem, na necessidade de montar um catálogo sobre a humanidade, no qual o acervo visual era de fundamental importância.

O final da guerra, porém, encontrou as instituições francesas desmanteladas. Por seu lado, Gautherot foi encontrando amparo legal e profissional para permanecer no Brasil, intensificando laços com a *intelligentsia* brasileira e travando novas amizades, promotoras de futuros

trabalhos, como foi o caso de Oscar Niemeyer. A construção de Brasília, encomendada a arquitetos de ideologia de esquerda, revelava um país novo e com menos preconceitos. Gautherot já participava do partido comunista francês e tornou-se amigo de vários intelectuais brasileiros que abraçavam causas de esquerda. Essa atmosfera, à época, deve ter criado um clima muito estimulador para novas iniciativas. A capital federal a ser construída era uma delas. Ao mesmo tempo em que observava o discurso sobre um Brasil pre-ocupado com seu passado e procurando registrar e resguardar bens históricos que embasavam sua memória, percebia outro discurso, de um país voltado para o futuro, para as novas práticas nos campos da arquitetura e design, totalmente disponível para abraçar novas formas de projetar e construir. A passagem de Le Corbusier e sua contribuição ao projeto do prédio do então Ministério de Educação e Saúde, liderado por Gustavo Capanema, e ao qual o Sphan pertencia, já revelava o quanto a nova arquitetura fascinava este país tão jovem.

Participando de toda essa efervescência criativa e cultural, Gautherot é contratado pela Novacap para produzir toda a documentação referente à construção de Brasília, desde os primeiros cortes do terreno, ainda um imenso platô, passando pelas estruturas dos prédios, verdadeiras ossaturas rasgando o horizonte do planalto central, até o final, com os prédios prontos e já devidamente ocupados. Paralelo a essa tarefa, continuava sua documentação para o patrimônio e a documentação referente à cultura popular, que fazia sem comissionamento. Dessa forma, Gautherot passou a maior parte da sua vida produtiva trabalhando para a *intelligentsia* brasileira e estreitando amizades.

Com relação à publicação desse trabalho, destacam-se três livros que acrescentam informações sobre o fotógrafo: *Brasil*,⁶ *Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador*⁷ e *O Brasil de Marcel Gautherot*⁸. A primeira obra, trabalho em conjunto de Gautherot, Pierre Verger e Antoine Bon, incluiu diversas fotos do início das viagens dos fotógrafos. Pude encontrar imagens que vão desde as plantações de café (realizadas por Gautherot) às fotos da cultura popular (de Pierre Verger), passando pela documentação de obras de pedra e cal (por Antoine Bon). O livro, financiado pelo governo francês, foi prefaciado por Amoroso Lima.

O segundo, patrocinado pelo Banco da Bahia, homenagem ao próprio estado, bem como o trabalho de Gautherot.

Marcel Gautherot
Cortejo dos guerreiros
Fonte: *O Brasil de Marcel Gautherot*.
São Paulo: IMS, 2001



Foi a primeira publicação inteiramente constituída por imagens suas, verdadeira obra autoral, em que as fotos têm total destaque na diagramação, e o texto, de Lélia Coelho Frota, deixa-se em segundo plano.

O último livro, póstumo, foi editado pelo Instituto Moreira Salles e deu seguimento à exposição; seus artigos acrescentam abordagens específicas sobre partes do acervo: Ana Luiza Nobre⁹ analisa as fotos de arquitetura, Lygia Segala¹⁰ volta seu olhar para boa parte das fotos da cultura popular, e Rubens Fernandes Jr.¹¹ trata do aspecto documental do acervo fotográfico.

Revistas como *O Cruzeiro*, *Módulo* e *Revista Brasileira do Folclore* trouxeram novas contribuições. Apesar de ter trabalhado com Edison Carneiro na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, foi na revista *Módulo*, coordenada por Oscar Niemeyer, que Gautherot pôde publicar a maior parte de suas fotos sobre a cultura popular. A verificação do campo editorial foi momento relevante, pois, trabalhando com os conceitos de campo e de *habitus*, extraídos das obras de Pierre Bourdieu,¹² não teria como considerar o agente produtor sem levar em conta o campo e as perspectivas de trabalho por ele encontradas para promoção de sua documentação.

Também de grande relevância foi levantar todo o acervo, dividindo-o em blocos temáticos menores para melhor compreensão e abordagem. Assim, pude perceber a existência de diversos olhares de Gautherot sobre a realidade brasileira: o olhar patrimonial, o olhar arquitetônico e o olhar antropológico, entre tantos outros, não levantados. Certo é que Gautherot possuía em si abordagens fotográficas que extraíam das temáticas as melhores qualidades visuais e de conteúdo. Dessa forma, ele utilizou um léxico fotográfico que lhe permitiu fotografar a arquitetura sabendo explorar a linguagem arquitetônica. Com as peças de arte brasileira, seu senso estético também soube utilizar-se da linguagem fotográfica na produção de fotos de rara qualidade. Quanto à cultura popular, como ninguém Gautherot soube resolver a questão da inércia fotográfica diante da efemeridade dos gestos.

Os últimos dados a levantar diziam respeito à estrutura e à origem dos folguedos. Sobre o bumba-meu-boi há estudos atuais, de novos pesquisadores. Do guerreiro, porém, próprio do Estado de

Alagoas, os levantamentos mais densos são os do folclorista Théo Brandão, na década de 1960, essenciais para a leitura dessa série, na qual pude entrecruzar diversos dados, e muitas peculiaridades do trabalho de Gautherot afloraram.

O que parecia uma seqüência linear, foi-se expondo como material editado, que revelava mais sobre a pouca fluência do fotógrafo a respeito do auto, do que sobre o guerreiro propriamente. Exemplo claro é a repetição de um mesmo entremeio do auto, a luta do índio Peri com o Guerreiro, registrado em mais de três grupos diferentes e em datas distintas, sem que outros esquetes de maior relevância tenham sido documentados.

Também pude perceber que o acervo do guerreiro era composto por mais de um grupo e que o fotógrafo numerava suas séries seguindo seqüência temporal não muito clara, uma vez que as fotos não são datadas. Exatamente por registra mais de um grupo, Gautherot muitas vezes tinha material para compor alguma seqüência que não estivesse completa.

Outra peculiaridade do trabalho foi descoberta no momento em que consegui manusear uma câmera Rolleiflex,¹³ máquina lenta, de difícil focagem e que possui vagaroso mecanismo de passagem do filme. De uma tomada para outra, a manivela ao lado do corpo da câmera é girada de forma a rodar o filme. Esse tempo é extremamente precioso quando se está trabalhando com a idéia da captura do movimento. Após a experiência com a câmera, pude constatar que só através da montagem Gautherot pôde criar a idéia de movimento e narrativa das seqüências.

As séries do bumba-meu-boi, nesse aspecto, foram decisivas para esclarecer as dúvidas restantes e entender um pouco melhor o trabalho de montagem do fotógrafo. Diferentemente do guerreiro, a literatura encontrada sobre o bumba não esclarecia as fotos. Pelo contrário, quanto mais tentava cruzar dados, menos conseguia compreender as imagens. Isso se dava porque os trabalhos escritos sobre o bumba remetem apenas à história de pai Francisco e mãe Catirina, que nem sempre acontece – em nenhuma imagem de Gautherot encontrei algo que indicasse esse aspecto da trama; nos vídeos atuais sobre o boi também não há remissões a esse respeito, embora neles possam ser encontradas situações visualizadas nas fotos de

Gautherot. O boi é auto de dança e canto, entrecortado por esquetes, que geralmente remetem à vida das populações que o encenam. Tais esquetes não são fixos, sendo criados e recriados de acordo com a memória e a excelência dos brincantes. Os textos folclóricos mais antigos parecem negar essa dinamicidade do bumba, prendendo seu enredo a uma única historietta que não é, como parece, fixa no auto. O trabalho de Regina Prado¹⁴ revela como o boi é uma estrutura que se divide entre as comarcas dos palhaços e dos mandantes. Assim, a autora expõe a idéia de ser o boi um auto que serve para atualizar a contenda entre a classe dos amos e dos empregados.

Só a partir dos contatos com Luciana Carvalho, pesquisadora do Museu de Folclore Edison Carneiro e do boi do Maranhão, consegui começar a entender as fotos do bumba. Ao ver uma série do boi, Carvalho não conseguia entender a seqüência, dizendo-me que tal série só faria sentido se os contatos fossem separados e reagrupados em outra ordem. Com sua ajuda, descobri que o que parecia uma seqüência de registros era composto por fotos de bois de sotaques diferentes, intercalados, como se todos representassem um único grupo.¹⁵

À medida que a leitura das séries do boi se dava, outros dados reforçavam a idéia da concepção de montagem proposta pelo fotógrafo, nem sempre condizente com a realidade do auto, ou seja, um discurso autoral se revelava, desvinculando o registro da encenação vivida, levando à descoberta de uma narrativa fotográfica, derivada da compreensão pessoal do fotógrafo. Em seu aspecto documental, as séries fotográficas de Gautherot revelavam-se como um dis-

curso a ser compreendido. O registro fidedigno da fotografia, idéia comum no século 19, no qual nasceu a concepção da fotografia antropológica e etnográfica, aparecia, nas séries analisadas, como um discurso fotográfico do século 20, quando a fotografia começa a expor seus códigos – códigos que são levanta-

dos e descortinados na análise das séries do bumba e do guerreiro.

Patrícia Pereira Peralta é doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em História da Arte pelo mesmo programa, formada em Artes Cênicas com habilitações em Cenografia e Indumentária, e funcionária da diretoria de Marcas do Instituto Nacional da Propriedade Industrial.

Notas

- 1 Mauss, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp/EPU, 1974.
- 2 Teoria baseada principalmente nas obras de Roland Barthes: *O óbvio e o obtuso* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. *Elementos de semiologia* São Paulo: Cultrix, 1971.
- 3 Velho, Gilberto. *Projeto metamorfose*. Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994 e *Individualismo e cultura* Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- 4 Bourdieu, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004 e *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- 5 Gonçalves, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda* os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- 6 Bon, Antoine. *Brasil* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1952.
- 7 Frota, Lélia Coelho. "Marcel Gautherot, francês do Brasil". In Gautherot, Marcel. *Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- 8 Gautherot, Marcel. *O Brasil de Marcel Gautherot* São Paulo: IMS, 2001.
- 9 Nobre, Ana Luiza. "A eficácia do corte". In Gautherot, op. cit., 2001.
- 10 Segala, Lygia. "Bumba-meu-boi Brasil". In Gautherot, op. cit., 2001.
- 11 Fernandes Jr., Rubens. "O documento como arte". In Gautherot, op. cit., 2001.
- 12 Id, ibid.
- 13 Até então, pensava que a Roliflex trabalhava como máquina reflex atual, na qual o tempo entre duas exposições é muito curto. Após o registro, praticamente, a máquina já está disponível para o seguinte, o que permite grande rapidez nas tomadas e, conseqüentemente, maior capacidade de capturar fases sucessivas de um movimento.
- 14 Prado, Regina de Paula Santos. *Todo ano tem*. As festas na estrutura social camponesa. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.
- 15 Para quem conhece o bumba, os sotaques definem modos de tocar, ritmos, predominância de certos instrumentos e certos personagens, indumentárias distintas, etc., fatores que permitem entender o pertencimento de um brincante a determinado boi e não a outro e que se confundiam nos contatos do fotógrafo.

Marcel Gautherot
Tripado boi
Fonte: *O Brasil de Marcel Gautherot*.
São Paulo: IMS, 2001

