

O OLHAR DISTRAÍDO DE KATARINA REAL E A FOTOGRAFIA DO/A NEGRO/A EM PERNAMBUCO

Emiliano Dantas¹

Este artigo é fruto de uma pesquisa acadêmica realizada em 2015 no Centro de Estudos da História Brasileira da Fundação Joaquim Nabuco (Cehibra/Fundaj), no seu setor de acervo fotográfico, contando com a participação de estudantes do curso de fotografia das Faculdades Integradas Barros Melo/AESO, integrantes do grupo de estudos *Fotografia e memória: as representações do/a negro/a na cultura brasileira*. A proposta desse grupo de estudos foi a de investigar as representações sociais a respeito das manifestações culturais de matriz africana no acervo de fotografias da Fundação Joaquim Nabuco. Parte dessas atividades teve como foco o estudo da coleção de fotografias de Katarina Real (1927–2006), totalizando um conjunto de 700 documentos, distribuídos em 586 fotografias impressas, 110 negativos e 4 fotocópias reproduzidas de positivos. Durante o período de um ano, as atividades da pesquisa envolveram o fichamento das fotografias e a leitura de livros sobre Katarina e de sua autoria. A intenção dessa pesquisa foi, portanto, a de investigar essa representação, a partir do olhar de uma imigrante que, durante sua estadia no Brasil, atuou e realizou pesquisas de caráter folclórico a respeito do carnaval e outras manifestações culturais do Recife.

Aqui neste artigo, a análise recai sobre as agencialidades do/a negro/a enquanto ator social. Para isso, partiu-se do princípio dos “elementos constitutivos incorporados à imagem” (KOSSOY, 1999, p.25), que estruturam a fotografia, estando incorporados a ela, tornando possível sua existência. Esses elementos são comentados ao longo do texto, em uma sequência não hierarquizada: a/o fotógrafa/o, a tecnologia, o assunto, o espaço e o tempo. Assim, este artigo segue uma estrutura que apresenta Katarina Real a partir de suas motivações profissionais, pessoais e de sua formação e atuação acadêmica. Em seguida, parto da tecnologia usada nas fotografias de Katarina para pensar o assunto de seu interesse, o folclore, neste caso representado pelo carnaval e pelo maracatu, para analisar o papel e a representação do/a negro/a e a

¹ Emiliano Dantas é doutorando do Instituto Universitário de Lisboa/ISCTE-IUL.

maneira como ele/a exerce sua agência (ORTNER, 2006), tendo em vista o pressuposto de que a fotografia pode revelar situações de opressão, de resistência e de práticas de liberdade.

O espaço e tempo correspondem ao lugar e à ocasião em que as fotos ocorreram, sua época, seu contexto histórico, com seus aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais peculiares (KOSSOY, 1999). As fotografias da coleção de Katarina Real podem ser encaradas como uma máscara, podendo ocultar ou revelar questões que perpassam a consciência e a capacidade humana de cognição face às diferenças culturais.

Por fim, procurou-se observar na coleção as intencionalidades e resistências do/a negro/a e da cultura afro-brasileira face à repressão do Estado a elementos culturais de matriz africana, especialmente os ligados ao candomblé. As fotografias feitas por Katarina Real constituem uma memória das manifestações culturais de afrodescendentes em Pernambuco e no Brasil. Nas fotografias, há olhares rígidos e sérios dos/as negros/as ao encarar a lente de Katarina. As pessoas pareciam querer dizer algo. Há uma mensagem para ser decifrada nas imagens.

KATARINA REAL E O CARNAVAL

Nascida em Anapolis, no estado norte-americano de Maryland, em 1926, Katherine Royal Cate “abrasileirou-se”² devido ao seu interesse e envolvimento com as manifestações culturais brasileiras, principalmente as de matriz africana, interesse despertado ao longo das viagens ao país para acompanhar seu pai e depois seu marido. Falecida em 2006, em Tucson, Katarina teve parte de sua vida dedicada a acompanhar o marido em suas viagens e, concomitantemente, ao folclore brasileiro, especificamente aos maracatus do Recife, cidade que lhe concedeu o título de cidadã. Tornou-se folclorista, tendo o auge de suas atividades entre os anos de 1965 e 1968, quando atuou como presidente da Comissão Pernambucana de Folclore (CPF). Segundo Kubrusly (2007), o período em que ela presidiu a CPF equiparou-se à inserção de seu marido Robert Cate, mais conhecido como Bob, nas “atividades do programa de assistência técnica à agricultura promovida pelos Estados Unidos na América Latina.” (KUBRUSLY, 2007, p.39) As idas e vindas da folclorista ao Brasil sempre coincidiram com a agenda de Bob, que esteve no Pará em 1957, no Rio de

² Katarina Real (1969) diz que se tornou um pouco brasileira devido a sua presença no Brasil.

Janeiro em 1964, em Pernambuco no período de 1965 a 1968 e em Brasília em 1971. Desde a primeira estadia em Belém, Katarina se interessou pelas manifestações culturais locais e começou a participar de reuniões de comissões de folclore. Já em 1957, participou do III Congresso Brasileiro de Folclore, reunião que lhe deu acesso às principais intelectuais especialistas no folclore brasileiro. (KUBRUSLY, 2007)

A “gringa”³ norte-americana ficou conhecida como Katarina Real, nome que adotou e com o qual assinava seus livros. A literatura a respeito de sua vida e obra descreve alguns pontos relevantes para entender como suas fotografias contam sua relação com o/a negro/a e como ela foi construindo seu acervo fotográfico, fruto de pesquisas e eventos.

Em artigo de 1968⁴ do folclorista Mario Souto Maior para o *Jornal do Commercio*⁵, há uma breve descrição das passagens de Katarina Real pelo Brasil, evidenciando seu interesse pelo carnaval do Recife, local onde estabeleceu residência, em um apartamento que ficaria conhecido por “torre do frevo”, localizado no 14º andar do Edifício Duarte Coelho, na Rua da Aurora. O imóvel serviu como uma espécie de quartel-general de Katarina Real no Recife, lugar onde ela reuniu considerável acervo de peças e materiais ligados ao universo do carnaval e das manifestações culturais de matriz africana, sendo também o espaço em que recebia pessoas ligadas ao meio e promovia reuniões. Muitos objetos sagrados foram incorporados à sua coleção pessoal. A “torre do frevo” poderia ser considerada um protótipo de museu do carnaval, que ela idealizava⁶, ou mesmo um lugar para consolidar sua autoridade de pesquisadora perante os folcloristas brasileiros e o “povo do terreiro”. O apartamento serviu também de escritório para Katarina durante sua atuação como Secretária Geral da CPF e presidente da Comissão Organizadora do Carnaval (COC), ligada à prefeitura do Recife e atrelada a influências políticas. Katarina colecionou amigos, entre intelectuais, políticos e o povo do carnaval interessado em estar representado no seu museu particular, por meio de presentes doados a ela para serem expostos nas paredes. Foram intensos os movimentos no seu apartamento durante os anos de 1965 até 1968 (KUBRUSLY, 2007).

³ Gringa é uma referência a Katarina Real em Kubrusly (2011).

⁴ *Jornal do Commercio* de 02/03/1968, 4.cad.:2.

⁵ *Jornal do Commercio* de 02/03/1968, 4.cad.:2.

⁶ *Diário de Brasília* de 13/12/1972. Acessível no link:

<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=24197&Pesq=>

Na “torre do frevo”, ocorreu a aproximação de Katarina Real com os líderes negros do maracatu, um lugar para longas conversas com “os africanos”, maneira como ela os chamava, com os quais construiu laços de amizade e forte interlocução. Muitos se tornaram seus informantes nos assuntos do “folclore”. O caso mais conhecido foi o de José Eudes Chagas (1921–1978), um babalorixá filho de Xangô, batizado pela famosa Dona Santa. Em 1938, Eudes Chagas, junto com Aluísio Gomes e José Cabral, fundaram a *Troça Carnavalesca Mista Rei dos Ciganos*. A vontade de Eudes em transformar a troça em um maracatu o levou a visitar Katarina, que viu na proposta a oportunidade de criar “um maracatu-nação legítimo” (REAL, 2001, p.21). Seu entusiasmo se apoiava na percepção pessoal de que os maracatus tradicionais estavam se acabando.

Surgiu assim o *Maracatu Porto Rico do Oriente*, de Eudes Chagas. A fundação do maracatu foi precedida de uma reunião promovida por Katarina, em seu apartamento, com “os africanos” Tercílio, do Cambida Estrela, Luiz de França, do Leão Coroado, seu Zé Gomes, do Indiano, e João Batista de Jesus, conhecido como Veludinho, um chefe de batuque muito respeitado, que foi do Maracatu Elefante de Dona Santa e, após a morte dela, entrou no Leão Coroado, de Luiz de França. Veludinho era amigo especial de Katarina, tendo frequentado sua casa por várias vezes, fornecendo-lhe longas descrições e informações a respeito do candomblé, do maracatu e do carnaval. A reunião com “os africanos” teve a intenção de aproximar os antigos e os tradicionais líderes em torno da fundação do maracatu Porto Rico do Oriente, em um processo que se propunha ao fortalecimento, à legitimação e à união do novo grupo, que deveria surgir sem inveja ou disputas (REAL, 2001).

Entre os integrantes da reunião com “os africanos”, destaca-se seu Luiz de França, um filho de escravos africanos que se tornou eluô, sacerdote que prevê o futuro por meio do jogo de búzios, e que herdou do pai a responsabilidade pela liderança do maracatu Leão Coroado, fundado em 1863. Luiz de França comandava e fazia as obrigações dos orixás, embora não desfilasse como rei. Katarina o descreve como um homem de temperamento difícil, teimoso, mas que a tratava por “minha comade” (REAL, 2001). Os dois se conheceram no apartamento de Katarina. Em uma ocasião, “seu Luiz” emprestou a ela “O Livro da Seita”, um caderno antigo que continha o odu do jogo de búzios, utilizados para entrar em comunicação com Ifá, o orixá da adivinhação e do destino. O livro foi devolvido depois de algum tempo e a

amizade a cada visita se tornava mais próxima, o que culminou no convite feito por “seu Luiz” para que Katarina fosse madrinha de seu filho, o que nunca ocorreu, pois a criança faleceu com poucos dias de vida, antes que Katarina a conhecesse (REAL, 2001).

A aproximação com Luiz de França ocorreu após 1962, ano da morte de Dona Santa, a rainha do maracatu Elefante. Antes, Dona Santa era a rainha do maracatu Leão Coroado, mas abdicou do trono quando se casou com Luis Vitorino, o rei do maracatu Elefante, na época o maracatu mais antigo em atividade, fundado em 1800. A relação de Katarina com Dona Santa merece um olhar especial, na medida em que aponta para uma série das questões sobre as quais esse artigo busca se debruçar.

Para Katarina Real, Maria Júlia do Nascimento, conhecida como Dona Santa (1877–1962), foi a principal autoridade encontrada por ela nos maracatus tradicionais, tanto por ter comandado o grupo de maracatu mais antigo em atividade naquele momento como por ser uma importante Yalorixá dos terreiros de Pai Adão e de Zé Romão. Dona Santa é uma personagem emblemática a ilustrar a coleção de fotografias e o primeiro livro de Real, publicado em português em 1967 e intitulado *O folclore no carnaval do Recife*. Logo na introdução, Katarina relata sua chegada ao Brasil, seu contato com Théo Brandão, uma autoridade do folclore nordestino, sua titulação em Antropologia Cultural e Folclore, além de mencionar a observação participante como método utilizado para integrar-se à “vida popular carnavalesca”; a seguir, ela descreve seu encontro com Dona Santa, nos morros do Recife, percorridos por ela em um jipe da prefeitura. O maracatu, então, serviu de porta de entrada para Katarina estudar duas perspectivas: os desfiles do cortejo festivo e a prática religiosa do candomblé.

Dona Santa, segundo Lia Menezes (2005), não gostava que sua imagem fosse registrada⁷, ela foi contra a participação de seus filhos de santo no I Congresso Afro-Brasileiro, organizado em 1934 por Gilberto Freyre⁸. As alegações de Lia Menezes talvez estivessem baseadas no fato de Dona Santa ter vivido um dos períodos mais duros de repressão ao culto do Candomblé em Pernambuco, durante os governos de Carlos de Lima Cavalcanti (1930–1937) e Agamenon Magalhães (1937–1945),

⁷ Encontrei fotos de Dona Santa feita por Pierre Verger, Lula Cardoso Ayres e Marcel Gautherot.

⁸ O congresso tinha na sua pauta que as autorizações para prática do culto do candomblé passassem para o Serviço de Higiene Mental de assistência aos Psicopatas de Pernambuco, ficando a medicina encarregada de exercer esse controle social (CHOR, 1999).

responsáveis por perseguir e proibir os cultos de origem africana no estado. Guillen (2004) e Lima (2010) dizem que uma das formas encontradas para acobertar as práticas dos candomblés no Recife foi o maracatu, por serem manifestações autorizadas pelo Estado. Dona Santa, uma Ialorixá respeitada e que esteve à frente de um dos maracatus mais antigos do Recife, deixou-se fotografar, no final de sua vida, na sede da sua Nação, vestida de rainha, por uma “gringa”.

Katarina Real foi importante para que Dona Santa cedesse a sua imagem, que trazia símbolos do seu credo, da sua cultura ancestral, para ser publicada pela antropóloga em livros e por suportes acadêmicos. Dona Santa permitiu sua imagem como rainha vestida de europeia, disfarçada. Assim, pode-se dizer que a negra internalizou o/a Outro/a, incorporado pela mulher branca, Katarina Real, que pode ter a intimidade para ser uma espécie de aliada contra os sofrimentos institucionalizados infringidos ao/à negro/a. Ashis Nandy (2015) comenta a opressão imposta por ingleses a indianos/as em um horizonte que considero compatível à prática exercida por governantes do Recife em relação aos praticantes do maracatu, ou seja “[...] não tanto numa ideologia única, e sim na tradicional habilidade da sociedade de conviver com ambiguidades culturais e de usá-las para construir defesas culturais, ou mesmo metafísicas, contra invasões culturais” (NANDY, 2015, p.69). Dona Santa aceitou Katarina Real, a estrangeira representante da ciência, como pesquisadora, como alguém que a ajudaria a perpetuar a sua cultura. Um caso semelhante aconteceu na Bahia, com as primeiras ialorixás do Gantois, que se deixavam fotografar por alguns fotógrafos, selecionando quem faria sua imagem e possivelmente onde ela seria vinculada.

Neste sentido, é ilustrativo retornar mais uma vez ao caso das fotografias das primeiras ialorixás do Gantois, as quais, cuidadosamente emolduradas, dividem a parede do barracão com um cartaz advertindo que fotografar não é permitido. Esta contradição aparente, na verdade, obedece a uma consistente lógica interna. Não que todas as fotos sejam proibidas. Pelo contrário, a proibição da fotografia é apenas um mecanismo para impedir os instantâneos de determinadas pessoas, especialmente as de fora, assim garantindo que a comunidade religiosa mantenha o controle sobre a produção e circulação de imagens (CASTILLO, 2013, p.60).

Então, posso identificar Dona Santa como alguém que tinha consciência de como sua imagem construiria sua representação social pública. Ela deu a imagem de si, como um ato político que ganhava uma leitura acadêmica de Katarina, com

legitimação da cientista, que vincularia essa fotografia associada a um estudo cultural. Considero o encontro de Dona Santa e Katarina Real como definitivo para a pesquisadora e antropóloga se voltar para seu principal tema: o maracatu.

Ao estudar a vida de Katarina Real, dois caminhos tornaram-se possíveis na análise da coleção fotográfica: o primeiro foi a visão de uma estrangeira que, ao acompanhar seu marido, resolveu estudar e ter uma atividade ligada ao folclore, ao carnaval e ao maracatu. Achei esse um caminho muito óbvio para pensar essa coleção e o papel do/a negro/a dentro dela. Prefiro uma segunda hipótese, que me leva a pensar em um jogo político de intencionalidades, em que os/as negros/as não eram meros objetos de pesquisa de uma branca, mas pessoas que precisavam resistir à opressão para manter sua cultura perante uma sociedade católica, machista, positivista e dominada por pessoas “brancas”. Assim, analiso que os integrantes do maracatu demonstraram uma resistência e não criaram uma imagem da “gringa” como inimiga a ser expurgada, mas como uma aliada para conseguir o que eles queriam em relação à legitimação de sua cultura.

Nesse contexto, me debruço sobre a coleção fotográfica sabendo que o assunto existente nela se divide, principalmente, nas pesquisas que Katarina Real fez ao longo de sua vida e se transformaram em livros, os quais são: *O Folclore no Carnaval do Recife*, de 1967, e *Eudes o Rei do Maracatu*, de 2001.

A TECNOLOGIA, A TÉCNICA E O CARNAVAL

Durante a pesquisa, percebi que a coleção fotográfica de Katarina Real tem três grandes grupos principais de imagens, são eles: 1. O carnaval, como um grande tema de suas pesquisas no Recife; 2. Os maracatus, como o principal interesse da autora enquanto objeto de pesquisa; 3. Registros pessoais, quando vemos Katarina Real nas fotografias. Nesse último ponto, considero relevante a sua interpretação para compreensão da sua obra, como folclorista e antropóloga.

Ao pesquisar as imagens do carnaval de Katarina Real, encontram-se, majoritariamente, os seguintes assuntos: ursos⁹, caboclinhos¹⁰, desfiles de clubes carnavalescos pelas ruas, escolas de samba, palhaços, passistas de frevo, cavalo-

⁹ Um bloco feito por foliões que vão atrás de um domador e de uma pessoa vestida de urso. Pode ter uma pequena orquestra e um caçador.

¹⁰ Folguedo organizado em filas nos quais os participantes usam roupas com inspiração indígenas.

marinho, troças carnavalescas desfilando pelas ruas, blocos carnavalescos, orquestras de frevo, os bailes nos clubes carnavalescos e os maracatus¹¹. A coleção fotográfica é composta por vários instantes do carnaval, em cenas isoladas, na maioria das vezes, com algumas sequências do mesmo instante, ou de fotografias tomadas no mesmo dia, de um mesmo acontecimento.



Foto sequência 01 - códigos das fotos na FUNDAJ, da esquerda para a direita em ordem, são: KR_0000262, KR_0000263 e KR_0000264, feitas da passarela da praça da Independência, no Recife, Pernambuco, em 1961. Cópias em papel de 2x3,5cm, em preto e branco. Na imagem, temos um grupo de brincantes caracterizados com roupas de índios norte-americanos.

Nessa sequência 01, montei lado a lado três fotos, que são impressas em papel fotográfico preto e branco, a partir de um negativo de tamanho 24x36mm, colocadas da esquerda para direita, seguindo uma ordem crescente de acordo com os códigos de indexação da FUNDAJ.

O que pode ser visto da esquerda para direita, no fazer fotográfico, é a busca por um ângulo mais elaborado, em uma mesma cena, ou mesmo uma tentativa de aproximação — a ideia é ver como a fotógrafa se movimentava em busca de criar sua comunicação visual. Merece atenção seu jeito de ver, de congelar o mundo, das escolhas dos objetos e de enquadrar o vivido.

Apesar de não conseguir a informação a respeito do tipo de câmera e lente usadas nessa foto, sequência 01, nem nas demais fotografias, posso analisar, baseado em exaustivas observações ao acervo, como sendo imagens feitas a partir de um dispositivo fotográfico semelhante. O resultado visual da ótica utilizada demonstra que as cenas não apresentam distorção significativa — há dois tipos de distorções nas lentes: almofada e barril¹². Percebi nos *frames* da foto sequência 01 pouca distorção nos cantos, e as linhas que formam os prédios entortam levemente, ou mesmo não entortam. Pelo enquadramento e ângulo de visão, provavelmente a lente utilizada na

¹¹ As fotos podem ser vistas no site da FUNDAJ, é só fazer uma busca no endereço <http://villadigital.fundaj.gov.br/> e colocar Katarina Real.

¹² Ver os tipos de aberrações e distorções em: S. C. Zilio, Desenho e Fabricação Óptica, *e-book* no site: <http://www.fotonica.if.sc.usp.br/ebook/e-book2.php>

maioria das fotos foi uma 50mm, fixa, considerada como lente normal — esse tipo de ótica tem o padrão de comprimento focal correspondente à diagonal do filme utilizado — um ângulo de visão semelhante à visão de um único olho humano. (DESILETS, 1971)

Logo, vemos, na foto sequência 01 do primeiro para o último *frame*, que existe uma aproximação de Katarina na cena, na proporção do enquadramento, e a profundidade de campo permanece a mesma. Esses aspectos, quando percebidos na coleção como um todo, levam a crer que a fotógrafa usava um mesmo tipo de equipamento, o que produziu no trabalho uma estética parecida — uma câmera 35mm e uma lente 50mm.



Foto 01 - O código da foto na FUNDAJ é KR_000255; a foto foi feita na passarela montada na Praça da Independência, no Recife, Pernambuco, em 1961. Uma cópia em papel de tamanho 7,7x5,3cm, em preto e branco. Na imagem, temos damas de frente da *Troça Amante das Flores*, à frente dona Florípedes, a fundadora da troça.

A foto 01 traz um enquadramento quase centralizado, com pessoas borradas, característico de velocidade de obturador¹³ baixa, já que as tábuas do piso não estão

¹³ O ato fotográfico é uma combinação entre o diafragma e o obturador, que é um sistema de cortinas. Elas permitem a exposição do filme à luz, enquanto o diafragma regula a quantidade de luz que entra

tremidas. Pode-se ver a sombra abaixo dos pés, típico das 12h, um horário que no Recife tem uma luminosidade muito intensa, o que torna perceptível a dificuldade de acerto da exposição do filme à luz. Somado a isso, Katarina Real não tinha um enquadramento cuidadoso; as imagens feitas por ela, se vistas na foto sequência 01, apresentam uma oscilação na linha do horizonte, com locais sem nenhuma informação, chão em excesso e cortes nos brincantes que acabam por esconder a informação.

A estética e a técnica fotográfica na coleção de Katarina Real não devem ser apontadas como o principal aspecto na construção de sentido, pois, nas Ciências Sociais, segundo Milton Guran (2011), o conteúdo fotográfico deve ser (re)interpretado, e o cientista social deve escrever ou falar o que está gravado na imagem. Novaes (2012) coloca a fotografia como um recurso com densidade visual e composto por aspectos sensíveis e emocionais. Então, a tecnologia pode produzir imagens, densas ou não, mas com muitas dimensões, que devem ser cuidadosamente estudadas, como, por exemplo, nas análises feitas pelo/a antropólogo/a. Ou seja, as fotografias da coleção de Katarina Real não podem ser vistas apenas pela tecnologia empregada ou pelo tema escolhido, deve-se levar em consideração as legendas minuciosas e os livros publicados por ela. Em especial, o seu livro *O Folclore no Carnaval do Recife*, publicado em 1967 e relançado em 1999.

Sendo que as fotografias da coleção mostram um panorama do carnaval do Recife, que é formado por imagens de momentos específicos; por vezes, nos arquivos tem-se uma única foto de determinada manifestação cultural; quando aparece mais de uma imagem sobre o mesmo assunto, é mais uma busca por um ângulo melhor do que uma narrativa visual sobre o assunto. Essa percepção da coleção fotográfica se alinha com as críticas ao livro de Real (1967), que “[...] foi bastante questionado e criticado devido a sua pretensão em dar um panorama geral abarcando os vários tipos de agremiações.” (KUBRUSLY, 2007, p. 47) A obra deixou de contemplar grupos, blocos, tribos de índios, maracatus e, principalmente, algumas personalidades consideradas importantes na época.

na câmera. O obturador, para expor muita luz, precisa de um tempo longo. Se a câmera não estiver em um tripé, a foto pode ficar tremida, devido ao movimento da mão.



Foto sequência 02, da esquerda para direita. KR_000030 - título original: Carnaval 1961. No desfile de um clube de frevo, o povo agradece à Prefeitura a nova linha de ônibus ao seu subúrbio. Letreiro do ônibus: 106 Fundão, Recife/PE, 1961, tamanho da cópia original 10,7x16,7cm em preto e branco. KR_000028 - tema: Bumba meu boi no subúrbio, Recife/PE, 1961, tamanho da cópia original 10,8x16,5cm em preto e branco. KR_000027 - título original: Bumba meu boi, Recife/PE, 1961, 11x16,5cm, foto preto e branco. KR_000026 - título original: Carnaval 1961: "Carro alegórico" nos subúrbios. Carro alegórico em formato de ônibus com placa indicando Santo Amaro e leteiro "Agradecemos a Colaboração do Deputado das Vovozinhas, Alcides Teixeira." Inclui foto-contato preto e branco, papel: 5,2x7,6cm. KR_000025 - título original: Carnaval 1961. Na sede do Clube Vassourinhas, as figuras de morcego e palhaços preparando-se para o desfile. Preto e branco, tamanho 10,6x16cm. KR_000024 - título original: Carnaval 1961. Baile popular na sede da Troça Amantes das Flores. Inclui foto-contato preto e branco, papel: 10,6X16cm. KR_000023 - título original: Carnaval 1961. Baile popular na sede da Troça Amantes das Flores. Inclui foto-contato preto e branco, papel 10,7x16,5cm. KR_000022 - título: Baile de carnaval na sede do Clube das Pás, Recife/PE, 1961, tamanho da cópia original 10,8x16,8cm em preto e branco. KR_000021 - título original: Carnaval 1961. As decorações de rua para o Carnaval de 1961 (o peixe da Nação Cambinda Estrela), desenho de Abelardo da Hora. O peixe engolindo a estrela — símbolo do Maracatu Nação Cambinda Estrela. Tamanho original da foto 10,7x16,5cm em preto e branco. KR_000020 - título original: Carnaval 1961. Confecção das decorações de rua para o carnaval de 1961. Mestre Amaro com armações para o peixe e estrela. Desenho de Abelardo da Hora. Tamanho original da cópia 10,8x16,8cm. KR_000019 - título original: Confecção de alegoria carnavalesca. Abelardo da Hora, autor das alegorias do Carnaval de 1961, à esquerda da foto, junto da mulher, Recife/PE, 1961, tamanho da cópia original 10,5x16cm. KR_000018 - título original: Decoração para o carnaval de rua. Coroa gigantesca de maracatu nação. Alegorias desenhadas pelo artista plástico Abelardo da Hora (à esquerda, de camisa escura listada), para decoração do carnaval de rua do Recife, de 1961. Tamanho original da fotografia 10,6x16cm em preto e branco.

A foto sequência 02 é do bumba meu boi, carro alegórico, baile popular, troça, baile de carnaval, decoração de rua e imagens de pessoas confeccionando alegorias para o carnaval de rua. São mostras de um carnaval de um mesmo ano, 1961. Todos têm uma proporção semelhante no tamanho da cópia original em papel: 10,5x16,5cm, sendo que essa medida se altera um pouco devido às mudanças do tamanho das

margens brancas, decorrentes do corte do papel irregular. Ao medir as imagens sem as margens, elas têm 10x15cm, a proporção do filme de 35mm. Não existem os negativos dessas fotos junto da coleção, não se sabe se Katarina escolheu e ampliou as melhores imagens do mesmo carnaval ou se elas foram feitas em um único filme. Mas é mais adequado analisar a coleção fotográfica pelo trabalho deixado: fragmentos e cenas isoladas. Ou seja, a fotógrafa não fez, por exemplo, um acompanhamento fotográfico de uma troça, mostrando desde quando os componentes chegam, se preparam, desfilam e terminam — não existe uma sequência de uma narrativa visual com início, meio e fim para os acontecimentos. Um exemplo são as imagens KR_000019, KR_000018 e KR_000017, inseridas na foto sequência 02, na qual vemos fotogramas de momentos diferentes do carnaval, que mostram apenas cenas da confecção isoladas. Katarina não mostrou as interações entre as pessoas que trabalhavam, as ferramentas utilizadas e outras informações.

A foto sequência 02 é de 1961 e retrata o carnaval do Recife. É nesse ano que teve início o trabalho de campo de Katarina Real, que chegou ao Brasil em dezembro de 1960, com uma bolsa da Organização dos Estados Americanos (OEA) (REAL, 1967). Ao desembarcar em terras brasileiras, a pesquisadora foi para Alagoas ver folgedos de natal e regressou ao Recife em meados de janeiro de 1961, para fazer a pesquisa de campo. Nessa época, já tinha a titulação de *Master of Arts* em Antropologia e Folclore, mas, entre essas duas áreas de produção de conhecimento, optou pelo método etnográfico, de observação participante, para compreender o modo de pensar e os sistemas de valores que apoiavam os clubes carnavalescos (REAL, 1967). Da bolsa e de suas investigações no carnaval, resultou o livro *O Folclore no Carnaval do Recife*.

Considero que entre o livro e a coleção fotográfica existe uma diferença marcante, pois, quando olho para a foto sequência 02, encontro momentos sem as informações necessárias para que se veja e compreenda o “carnaval popular”, e especialmente os clubes carnavalescos. Mas, se olho para o livro, vejo a fotografia como uma linguagem, comunicação, que se incorpora ao texto, como um “livro-texto” (MENDONÇA, 2002). Logo, quando Katarina inseriu as imagens dentro do seu livro, desenvolveu com amplitude a sua tese de que o carnaval era popular — uma manifestação do saber popular, ou seja, pela lente do folclore. Levo em consideração que, mesmo usando do método etnográfico, do estudo socioantropológico, a autora

investiu epistemologicamente no folclore enquanto conhecimento que “sedimenta os principais distintivos de cada povo” (MEGALE, 1999, p. 14).

O livro de Real (1967), assim como o de Ribeiro (1952) e os de Valente (1955a), (1955b), (1957), (1973), é um livro-texto¹⁴ que demonstra como a fotografia fez parte do grupo que a inseriu como metodologia no fazer antropológico no Recife, nas décadas de 50, 60 e 70 do século XX. Katarina Real, assim como Waldemar Valente, foi influenciada pela obra seminal de René Ribeiro (1952). Um fato evidente para essa alegação é como os atores sociais eram registrados por Real (1967), de modo muito parecido com os registros de Ribeiro (1952), em que os corpos surgem na imagem para demonstrar e/ou descrever uma ação ligada ao estudo do pesquisador, que capta, além dos atores sociais inseridos no meio ambiente, os diversos objetos e tudo que possa contribuir para sua tese. Ribeiro (1952) contou com os/as fotógrafos/as Pierre Verger e Cecil Ayres, que desempenharam a função de apresentar o/a negro/a nos rituais do candomblé do Recife. Uma inovação para a época, quer seja no campo da medicina, quer seja no das ciências sociais e no da fotografia. Esses/as fotógrafos/as dispuseram seus olhares para alargar e ampliar a percepção do transe no candomblé como ajustamento social para o/a negro/a enfrentar seus problemas cotidianos, uma interpretação que se opunha ao estudo do transe como uma patologia. Real (1967) seguiu o estilo de Ribeiro (1952) e optou por amalgamar as imagens dentro dos textos, trazendo uma descrição visual, inserindo as pessoas como agentes de uma festa que lhes pertencia.

Katarina Real, René Ribeiro e Waldemar Valente tiveram em comum uma forte influência intelectual de Gilberto Freyre, que introduziu o culturalismo como teoria socioantropológica. Freyre (1933) lançou *Casa Grande e Senzala* defendendo a tese de que a mistura étnica existente no Brasil aconteceu sem que os aspectos negativos sobressaíssem aos positivos; os/as brancos/as, portugueses/as, os/as índios/as, primeiros habitantes, e o negros/as estão na base dessa miscigenação, entre os “sociodominados” e “sociodominantes”. A obra freyreana serve como referência para Real (1967), que a usou como recurso no texto e na imagem, pois as fotografias do livro que acabam por ter um maior destaque por serem coloridas são de Dona Santa, do Maracatu Elefante, que era uma negra. A segunda fotografia a cores é do

¹⁴ Ver Dantas e Ventura. *A nova Escola de Antropologia do Recife: ideias, personagens e instituições*. Editora EDUFEPE (no prelo).

Maracatu Rural Estrela da Tarde, em que só aparecem negros/as. A terceira imagem de destaque é dos caboclos de pena do Maracatu Estrela da Tarde, um folguedo de origem indígena, no qual os participantes usam uma fantasia inspirada nas roupas de índios/as. Em seguida, temos uma foto do T.C.M Destemido de Campo Grande, com um homem branco à frente. Assim, Katarina Real (1967), consciente ou inconscientemente, apresenta um carnaval demarcando as três etnias do Brasil, dando prioridade ao negro/a, por se tratar das agremiações mais antigas — e para ela “verdadeiras” —, passando pelo índio, até chegar ao branco/a trajado de brincante.



Foto 02, código da coleção KR_000104, Dona Santa, a rainha do Maracatu Nação Elefante, cópia colorida de tamanho 12x8cm, e sua matriz encontra-se no álbum 4/61 - álbum 5/20.

Na legenda do livro, Katarina Real (1967) coloca que a Nação Elefante desapareceu, pois Dona Santa, na foto 02, tinha doado as indumentárias e todos os objetos que compunham o maracatu para a prefeitura do Recife. Posteriormente, esses elementos foram inseridos no acervo da FUNDAJ por Waldemar Valente. A legenda

da foto dá prosseguimento a um diálogo do texto que gira em torno do “desaparecimento” do/a negro/a enquanto “fenótipo” e como membro de uma “herança sócio-cultural africana” (REAL, 1967, p.80). A aflição de Katarina Real era o sumiço da cultura afro-brasileira, expressa no maracatu, por uma falta de interesse dos seus seguidores. Outrossim, para além de um folclore, a velha sacerdotisa do Elefante parecia ser alvo de certa admiração por parte de Katarina, pois ela era capaz de mandar e controlar homens indisciplinados e ser respeitada por eles, sob o título de “madrinha”.

Penso que esse encontro entre essas duas mulheres foi um reconhecimento de qualidades, tendo elas exercitado o significado de guardar dentro de si a alteridade. A foto 02 nos serve para pensar aquilo que nos perpassa do/a outro/a, como: história, tradição, fé, agências, violências que podem estar latentes no momento em que duas mulheres se encontram e olham-se nos olhos.

Dona Santa, um ano antes de morrer, deixou-se fotografar por Katarina Real, e sua foto foi inserida no livro como representação mais importante de uma “velha tradição”¹⁵. A foto 02 carrega o encontro de Katarina Real com a possibilidade de fazer um registro da Rainha do Maracatu mais antigo, para tentar salvar algo que vinha “desmoronando”, nas palavras de Real.

O enfraquecimento atual das Nações deve-se em parte ao desmoronamento dessas duas pedras fundamentais: 1 – o orgulho numa herança cultural mais ou menos estritamente africana; 2 – a desintegração do matriarcado afro-brasileiro. (REAL, 1967, p.81)

O que se desintegrava não era o Maracatu, o lado profano da cultura em detrimento da prática do Candomblé, como a autora se preocupava que acontecesse. Os dois sobreviveram às possíveis classificações positivistas, aos conceitos e lógicas da razão cartesiana, a uma visão de folclore, ou mesmo ao desinteresse dos/as negros/as por essa cultura. O que se pode vislumbrar era a agência de Dona Santa, que, usando do Maracatu, conseguiu que Katarina Real demonstrasse a força do Candomblé na cultura brasileira. Quer dentro do carnaval, quer nos terreiros, existia uma imagem que ligava esse complexo jogo político de negros/as e brancos/as, vivos/as e mortos/as, religião e profanação. Se atentarmos para a postura, as roupas e o estilo de Dona Santa, veremos uma semelhança com os retratos da mãe de santo do Gantois (CASTILLO, 2013).

¹⁵ Ver Real (1967)

Essas Ialorixás poderosas e cheias de intencionalidades usaram da imagem para legitimar seu lugar, manter uma ligação com seus ancestrais que ficaram na África e conseguir reafirmar, com sua cultura, seu lugar na sociedade, como comenta Castillo.

Do ponto de vista semiótico, os retratos dos ialorixás e babalorixás dos tempos passados funcionam como signos que lembram ao espectador seu axé e o capital simbólico que isto representa para o terreiro. Invocando a memória dos ancestrais que já partiram para o orun, estas imagens catalisam a comunicação entre os seres vivos e o mundo dos espíritos. Ao olhar nos olhos daqueles que foram os pioneiros na reconfiguração das religiões africanas no Brasil, o espectador pode entrar no mundo daqueles cujos primeiros passos foram dados em solo africano e cujas primeiras palavras foram ditas na língua dos cânticos que entoavam quando faziam as oferendas aos orixás. (CASTILLO, 2013, p.60)

O MARACATU



Foto 03, código KR_000495, título *seu Veludinho batuqueiro do Maracatu Nação Leão Corado e ao fundo Dona Joana*. A foto foi tirada no Recife, no ano de 1963. Sr. Veludinho (João Batista de Jesus) tinha a idade de 100 anos. Álbum 4/67. Álbum 5/6. Álbum 6/14. Foto em papel no tamanho 9x12,7cm.

A foto 03 é emblemática dentro da coleção, porque tem um enquadramento preciso. Dentro da linguagem fotográfica, está seguindo a regra dos terços. Essa técnica de fazer fotografia orienta enquadrar o assunto principal imaginando duas

linhas horizontais paralelas que se encontram com mais duas que passam verticalmente; a imagem fica subdividida em nove partes — esse exercício deve ser feito mentalmente pelo/a fotógrafo/a para tirar do centro da imagem o assunto principal. Por ser uma fotografia muito mais bem tomada, entre algumas outras que existem na coleção, ela se distingue, o que me levou a examinar com cuidado os álbuns. Ao ver as fotografias KR_000471, dos caboclinhos, e a KR_000462, da coleção fotográfica, comecei a notar que Katarina conseguia fotografar com uma melhor qualidade cenas posadas, instantes em que as pessoas paravam e olhavam para ela. Por exemplo, no mesmo álbum, a foto KR_000504 traz um momento de preparação em que os integrantes do Maracatu Rural Águia de Ouro se preparavam para desfilar. Nela, há um retorno ao padrão de fotografia sem qualidades técnicas, expressa, muitas vezes, pela dificuldade de selecionar e dispor as pessoas e objetos dentro do retângulo no qual a fotografia se insere¹⁶.



Foto 04, código KR_000504, Maracatu Rural Águia de Ouro, em frente a sua sede, no Alto de Nossa Senhora da Conceição. Álbum 4/77. Recife, 1964.

¹⁶ Fotografar em 35mm, com filme, é compor em um retângulo de 24x36mm.

As fotos 03 e 04 são do mesmo tema: o maracatu. Conforme o proposto por Kossoy (1999), ao observá-las pela técnica como um dos elementos incorporados nas imagens, fui levado a pensar na relação direta entre técnica, assunto e fotógrafa. Ao analisar as imagens em si, vejo um baixo padrão de fotografia, algo que me passa a ideia do olhar de um turista, ou mesmo um comportamento de turista. Sontag (2004) comenta sobre a introdução da fotografia na vida das pessoas como uma atividade moderna, típica do turismo, em que é “normal” levar a câmera e registrar para ter provas de que os eventos se realizam.

Ao ver as fotografias, fui tomado pela sensação de uma pessoa que estava registrando sem muita propriedade, sem a devida aproximação com o tema, ou por uma observação muito distante. Quando as fotos 03 e 04 foram feitas, o John Collier ainda não tinha publicado *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, que só saiu em 1967, quando foi cunhado o termo *antropologia visual*. Na década de 1960, as reflexões sobre o uso da fotografia na pesquisa de campo tinham como referência acadêmica mais relevante Gregory Bateson (1904–1980), que discutiu um pouco do fazer fotográfico no *Naven*, de 1936. Depois, em coautoria com Margaret Mead (1901–1978), em 1942, Bateson lançou o livro *Balinese Character, A Photographic Analysis*. Ou seja, quando Katarina Real começou a fotografar, ainda eram incipientes, ou talvez pouco difundidos, os trabalhos clássicos de sistematização do uso da fotografia em pesquisas. Acredito que grande parte dos/as pesquisadores/as não tinham a devida noção que o fazer antropológico poderia ser construído por imagem.

Nessa perspectiva, a coleção de fotografias de Katarina Real existe em um espaço entre a Antropologia Visual e o olhar distraído de quem tudo registra, sem a devida compreensão de como se constrói conhecimento com imagem. Diria que o olhar de Katarina flerta com o olhar da antropóloga, com o da folclorista e com o da turista. Todas são influências que perpassam a autora, mas que devem também ser adicionadas a sua condição de mulher, branca, norte-americana, formada no positivismo e introduzida no carnaval pela elite branca do Recife.

Todas essas questões envolveram o fazer fotográfico de Katarina, mas acredito que é possível pensar na fotografia dos/as negros/as como pessoas intencionadas, que resistiam às perseguições impostas pelo governo, que mantinham as suas práticas religiosas e que persistiram com seus maracatus, entre outras tradições afro-

brasileiras. Posso entender o/a negro/a não como inimigo declarado do “branco”, mas sim como pessoas resistentes que sobreviveram, se impuseram e reivindicaram seus espaços e que conseguiram perpetuar uma cultura diferente da imposta pelo branco que seguia os padrões europeus.

O olhar distraído de Katarina Real não diz respeito, necessariamente, a sua qualidade de fotógrafa/antropóloga, mas ao fato dela parecer não estar atenta à representatividade de Dona Santa, uma rainha negra do Candomblé e do Maracatu, ao fato dela considerar que existia um maracatu verdadeiro, por acreditar que os/as negros/as capazes de perpetuar a tradição do carnaval eram os “africanos”, por não ver nas suas fotografias que o maracatu era uma prática de resistência e sobrevivência cultural. Esse olhar distraído não permitiu que Katarina tivesse noção dos resultados da violência implícita e explícita nas relações entre negros/as e branco/as, em que o racismo, os preconceitos e a falta de tolerância agredia a ambos, como demonstrado por Ashis Nandy (2016), para quem a relação entre opressor(a) e oprimido/a impõe aprisionamentos também ao/à primeiro/a.

Inimigo íntimo audita alguns custos que os dominadores pagaram — um medo paralisante do feminino e das hierarquias de gênero congeladas que mutilaram a masculinidade, a perda da infância e a sua reemergência como apenas um estágio preparatório para a maturidade e um alvo para pedagogia, a dessacralização do cosmo vivo por meio das ideias seculares do progresso e produtividade absolutistas e um eu sem espaço, que não pode abrigar com facilidade diversidade e visões radicais de mundo (NANDY, 2015, p.86)

Ashys Nandy (2015) comenta como é violenta a relação que envolve o opressor e o/a oprimido/a, na medida em que ambos saem mutilados das suas humanidades. Isso aconteceu com os/as indianos/as, africanos/as, indígenas e europeus/eias, já que todos/as, em comum, trazem as marcas da colonização. Essa ideia se aplica ao trabalho de Katarina Real e seu olhar distraído, uma vez que ela via o maracatu como uma *nação* africana legítima, autêntica, antiga. Ou seja, *nações* africanas que pertenciam aos pernambucanos. Para ela, o Maracatu era dos/as negros/as autênticos/as e antigos/as — o/a negro/a não podia desaparecer como “fenótipo”, e não podia perder suas heranças socioculturais africanas¹⁷. Ela não percebeu como esse olhar violentava a si, ao/à negro/a e, principalmente, que o

¹⁷ Real (1967) acreditava que os/as negros/as estavam se branqueando, e paradoxalmente ela achava que nas sedes dos maracatus se dava mais importância ao culto do candomblé do que ao ensino do toque dos tambores para as novas gerações.

maracatu era fruto de uma inteligência cultural, em que os integrantes podiam ter sua religião, se ligar ao cosmo, à natureza, às divindades e manter sua sanidade em meio à opressão. O olhar distraído de Katarina não via os “africanos” como pessoas que mantinham pelo maracatu uma ligação mística, uma ideia de uma vida mais orgânica, seu equilíbrio na liminaridade entre a cultura positivista cartesiana¹⁸ e o mundo mágico do candomblé. O Maracatu tinha a permissão dos brancos para existir, por isso era um espaço para o/a negro/a exercer os seus dois eus, o da África e o europeu.

Os “africanos” Dona Santa, Luiz de França, Eudes Chagas e Veludinho eram os representantes do Maracatu Elefante, Leão Coroado, Porto Rico do Oriente e Estrela Brilhante. Entre os quatro, Veludinho, o João Batista de Jesus, era o batuqueiro, não era dono das nações, tinha a função de tocador mestre, responsável pelo bombo mais grave. Circulou pelos Maracatus “legítimos”, conseguia ser aceito e respeitado por todos/as onde passou. Com essas credenciais, acabou por se tornar uma pessoa próxima de Katarina, alguém que a ajudou nos jogos políticos que ela precisou exercer na posição de Secretária Geral do CPF e presidente da COC. O “africano” que encara Katarina na foto 03 obteve o respeito da “gringa”, conseguiu que ela o visse além de um “verdadeiro museu vivo” ou informante, mas com cuidado pelo próximo, como ilustrado no trecho a seguir.

Quando avisou que “a vista estava ficando um pouco fraca”, insisti em levá-lo para uma consulta com o Dr. Clóvis Paiva, oculista muito em voga entre a classe rica daquele tempo. A expressão de espanto nos rostos das damas da alta sociedade, sentadas na sala de espera, quando entraram no consultório a antropóloga e o preto velho batuqueiro foi uma coisa “de amargar”! Depois da consulta, mandei fazer os óculos de que necessitava, e ele os usava sempre com muito orgulho, mesmo sendo completamente analfabeto. (REAL, 2001, p. 57)

Existia um afeto de Katarina, a branca, pelos “africanos”, e deles por ela. Um sentimento de ser afetado, de uma busca por entender as necessidades do outro/a. Essa aproximação pode ser percebida nas fotografias da coleção KR_000134, de Luiz de França; na foto KR_000286, de Eudes Chagas; e nas fotos 02 e 03, inseridas acima com Dona Santa e Veludinho. Sendo que a escrita de Real (2001) e Kubrusly (2007) me levaram a pensar na pesquisadora como alguém que demonstrava uma

¹⁸ Desde o Mappa Mundi de Hereford, feito em 1280, que se sabe que o mundo era redondo — esse mapa era uma representação de ideias e ideologia que levava os homens a crerem no centro do mundo em Israel e colocava a visão cristã no centro de toda compreensão. Ou seja, a Europa, ao longo dos tempos, serviu como um modelo de ideias a ser seguido pelos demais países (SARDAR *et al.*, 1996)

cumplicidade e abertura à alteridade que não se observa nas fotografias. Essas questões inquietaram-me muito, já que olhava e via um grande espaço que separava esses afetos. “Os africanos” e as pessoas retratadas não demonstravam a menor intimidade em estar diante das lentes da fotografia. Não percebia, no feixe de afetos, sinais de uma aproximação mais íntima e descontraída.



Foto 05, código KR_000111, foto em papel com medidas de 8x12cm componentes da bateria do Maracatu Nação Leão Coroado; da esquerda para a direita, o Sr. Veludinho (cabelos brancos, 100 anos de idade) e ao fundo o “Leão” símbolo do Maracatu Nação Leão Coroado. Álbum 4/66. Álbum 6/14. Recife, 1963

Esse era um dos objetos de estudo de Katarina. O Maracatu Nação Leão Coroado foi fundado por Laureano Manuel dos Santos, pai de seu Luiz de França, em 1863. A legenda da foto não nos permite identificar o local do desfile nem saber se a partir daquele momento aconteceria um desfile — poderia ser uma cena montada para a foto. Na voz de Katarina, o maracatu era uma “emoção”, um “sentimento” e um motivo de “vibração”. Ao ver a foto 05, não é essa impressão que ela causa, tenho a sensação de que Katarina é uma estranha e que as pessoas a encaram com uma rigidez quase militar. Nesse sentido, a foto 05 pode ser um exemplo do que Bourdieu e Bourdieu (2006) problematizam acerca da postura como sendo algo que deve impor respeito. Ao refletir sobre o fazer antropológico (ACHUTTI, 2002; ALVES e SAMAIN, 2004; MALINOWSKYI 1922) e a imagem de si, dos integrantes do Leão

Coroado, penso nos limites que envolveram o fazer fotográfico/antropológico, nas possibilidades encontradas, no esforço do/a pesquisador(a) para ir além das aparências, no esforço para se integrar ao grupo e tentar não ser percebido. Ao mesmo tempo, não deve ser desprezado o fato de ela ser mulher, branca, “gringa” e estar sendo encarada na sua maioria por homens de uma classe social muito abaixo da sua. O que fica latente e que me fez olhar para as fotos pessoais da coleção de Katarina, para além do carnaval e do maracatu, foi essa distância, a seriedade com que as pessoas a olhavam.

REGISTROS PESSOAIS



Foto 06, código KR_000131, foto em papel com tamanho de 12x8cm, com título de Comida Afro-brasileira na "Torre do Frevo" — moradia de Katarina Real, conhecida como “Torre do Frevo”, situada

no 14º andar do Edifício Duarte Coelho, na Rua da Aurora. Katarina Real está sentada à mesa, estando de pé o “Axogum”, responsável pelo preparo da comida do Maracatu Nação Leão Coroado.

No que a foto 06 pode contribuir em relação à interpretação da coleção fotográfica enquanto representação do/a negro/a? Qual o valor dessa imagem para a história do maracatu? Como essa fotografia nos permite acessar os elementos que se encontram representados, Katarina e os/as negros/as? Perguntas para serem refletidas não apenas por essa imagem, mas pela próxima imagem e outras da coleção, que são partes integrantes da vida de Katarina e de como ela convivia com o mundo, a cultura dos “africanos”.

O que mais me chama a atenção na foto 06 não é o tamanho da mesa e a quantidade de comidas exibidas, nem a coleção de objetos exóticos presos nas paredes da casa, ou o imenso castiçal em cima da mesa. Todo esse cenário poderia levar a uma visão óbvia de uma desigualdade de classes, que existe, mas que não é o elo principal de ligação entre as partes. Se olharmos para as pessoas, vemos uma branca, sentada, sorridente; uma negra em pé, de avental típico das serviçais daquela época; e, curiosamente, um homem de avental, como serviçal, feminilizado pela roupa e pelo lugar da cozinha, típico ambiente para mulheres na sociedade recifense daquela época. Essas dimensões conduzem-me a pensar nas/os negros/as, no lugar de “sociodominados” que ocupavam ao longo dos tempos, e nas estratégias que tiveram que desenvolver como uma espécie de autoproteção, demonstrada em imitações cômicas, rejeição à produtividade e à masculinidade, à racionalidade e à normalidade. Essa ideia se encontra de acordo com a de Nandy (2015), que afirma tratarem-se de comportamentos de “elaborações secundárias de uma cultura projetada para esconder o seu eu real” (NANDY, 2015, p.48). Assim, o que vejo na fotografia baseia-se na possibilidade estratégica de indivíduos desenvolverem habilidades para resistir, sobreviver, manter-se presente e ocupar um espaço dentro da sociedade.

Em séculos de colonialismo do Recife, a foto 06 poderia ser mais uma das tantas imagens do/a negro/a como serviçal, mas a presença do homem, que comumente era representado na roça, no canavial, no serviço braçal, traz outros elementos para tensionar a análise. A figura do homem está sem nome na legenda, que traz apenas seu título religioso de “axogum”. Nos terreiros, o “axogum” significa o sacrificador, “mão de faca”, aquele que mata os animais (MAGNANI, 1986). Então, há, de um lado, Katarina Real como a senhora, folclorista/antropóloga, bem vestida e

com os diversos signos que possam demonstrar sua posição social; e, do outro lado, o “mão de faca”, que era um homem, representado de forma pacífica e com trajes afeminados. Na relação colonial existe, por um lado, uma transgressão do estereótipo por parte do oprimido/a, na qual cria-se uma nova imagem disfarçada e que permite sua aceitação e a prática de antigas tradições, muitas vezes travestidas para serem amenizadas e, por conseguinte, legitimadas.

Essa análise se aproxima do que demonstra a história do baiano Vicente Ferreira Pastinha (1889–1981), como um típico caso de como os/as negros/as e os considerados mestiços no Brasil transgrediram a lei e a moral dos seus opressores. Ele foi filho de um espanhol com uma negra baiana, nasceu em Salvador/BA, era um menino pequeno que vivia apanhando de um menino mais velho e encontrou um “[...] negro de Angola chamado Benedito [...]” (PASTINHA, 1998, p.54) que o ensinou a capoeira angola. Quando Pastinha nasceu, em 1889, a capoeira estava prestes a ser proibida pelo código Penal da República, que a considerava uma prática “fora da lei”.

Existem registros em Pernambuco da prática da capoeira no século XIX, como sendo uma arte marcial, usada pelos “brabos” e “valentões”, que se envolviam em brigas, ou mesmo de passistas de agremiações carnavalescas que constantemente entravam em conflitos com outros blocos (OLIVEIRA, 1927; SETTE, 1937). Do final do século XIX até meados do XX, a capoeira passou por uma grande perseguição. Muitos autores referem que ela quase foi extinta e sobreviveu pela capacidade do negro em resistir e manter uma cultura que não era do branco. Para Mello (1996) e Vianna (1984), os negros praticavam a capoeira, uma luta violenta, fazendo “brincadeiras”. Os negros, através dos seus batuques ou em festas católicas, promoviam a vadiação e as brincadeiras para esconder a capoeira (MACEDO, 2006).

Assim, em 1941, aos 50 anos, e após longo período de duras perseguições, Pastinha conseguiu abrir seu Centro Esportivo de Capoeira Angola, podendo, pela primeira vez, exercer a sua prática fora da clandestinidade. Seu eu negro e a sua religião estavam incorporados em um jogo cômico, irônico, que podia ser dança, luta perigosa ou religião.

No Brasil, que teve um passado de negros/as escravizados/as e de proibição de práticas culturais que não fossem dos brancos, a capoeira e o maracatu funcionaram como espaços liminares, onde o negro/a que recebeu o nome europeu, que cantava na língua do europeu, podia, disfarçadamente, perpetuar sua luta marcial e uma religião,

que o fazia criar sociabilidades além das que lhes eram impostas. No caso da capoeira e do maracatu, os olhares do branco/a se distraíram e não conseguiram ver que ali estava uma prática de liberdade, de alteridade, de possibilidade de coexistência entre o africano e o europeu.

Nesse cenário, Katarina Real chegou ao Brasil como fruto de sua época, de sua cultura anglo-americana, de mulher branca que aceitava e respeitava a cultura do/a outro/a, mas que não conseguia aceitar a cultura do/a outro/a em si. Porque é aceitável admirar, experimentar e até contribuir para seu reconhecimento, mas admitir que algo do colonizado também constitui o colonizador, não. Real (1967) disse que sua experiência tinha lhe tornado um pouco “afro”, “luso” e “ameríndio-brasileira”. Sem dúvida, sua experiência a transformou, é inegável a admiração dela por Dona Santa e sua agência perante os homens. Poderia citar inúmeros outros fatos que Kubrusly (2007) mencionou, inúmeros acontecimentos de uma experiência etnográfica que transforma a pesquisadora, mas o que me interessa perceber é o que a imagem me mostra, para além do texto racional, refletido e politizado, construído para se tornar público. Interessa perceber como os negros/as aparecem nas fotos e como nessas imagens existe algo de resistência, subversão em relação ao branco e que, ao mesmo tempo em que há ocultamento e ironia, pode-se revelar identidades.



Foto 07, código KR_000061, Recife, 1968, bairro de Afogados, suporte papel com tamanho 11,8x17cm. Sede do Clube Lenhadores – Dirigentes: (1) Gumercindo Gomes (Presidente do Bloco

Inocentes do Rosarinho), (3) Katarina Real, (4) Dona Nair (Dirigente da Ala Feminina do Clube Lenhadores), (5) José Neri (Presidente do Clube Lenhadores).

A foto 07 é de 1968, quando Katarina exercia seu cargo político de secretária e um ano após lançar *O Folclore no Carnaval do Recife* (1967). Estava, portanto, gozando do prestígio de pesquisadora que lançou um livro inovador que sistematizou o estudo do carnaval no Recife. A foto é, para mim, um retrato político de uma mulher que tentou, a partir do seu conceito de cultura e de folclore, valorizar as manifestações do carnaval. Ela segura a mão das pessoas como se as incluísse, o que de fato fez. Sendo que o que me perguntei ao ver a foto é por que, mesmo em uma situação de celebração, as pessoas não riam? Estavam de mãos dadas, sem demonstrar o mesmo sorriso de Katarina. A foto 07 faz parte de uma sequência de outras três imagens, nas quais as pessoas repetem seu comportamento de encarar a câmera sérias e fechadas. As fotografias não tinham o propósito de ir para um jornal, revista ou outros meios jornalísticos. As fotografias eram tomadas por Robert Cate, marido de Katarina, para o acervo pessoal.

Essa foto 07 me faz lembrar o caso de Eudes Chagas, um dos “africanos” que procurou Katarina Real para transformar sua Troça Ciganos no Maracatu Nação Porto Rico (REAL, 2001). O ritual seria inspirado no texto de Edson Carneiro (1953), seguindo a tradição colonial dos “Reis do Congo”, que se baseava no coroamento de “homens negros em irmandades católicas do Recife” (KUBRUSLY, 2011, p.66). Katarina ficou “obcecada” para reviver uma “tradição”, um “resgate” em detalhes, com o bispo da igreja católica Dom Isaac Minervino Barbosa e com todos os detalhes que para ela resgatariam uma tradição (KUBRUSLY, 2011). Eudes Chagas não se importava se a coroação fosse dentro da igreja, com bispos, ou que seguisse o ritual do “rei do Congo”. Katarina, na sua boa intenção de agregar e cuidar da cultura do/a negro/a, parecia não escutar muito o/a outro/a, preferia seguir a história contada pelos livros oficiais, a história do ponto de vista cartesiano, científico, quiçá conservador, que fundava o folclore.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia nessa coleção pode ser compreendida como uma máscara ritual, como descrito no livro de Paulo Valverde (2000). Segundo esse autor, as máscaras

protegem e escondem as agencialidades dos vivos e dos mortos, as relações de poder e os processos complexos da vida. Do legado deixado por Katarina Real, ficaram essas fotografias que nos revelam e ocultam as identidades dos/as negros/as do maracatu. Esconder e mostrar era algo necessário de ser feito pelos líderes do maracatu no período colonial e em boa parte do século XX. Quando vejo essas fotografias, entendo um jogo político necessário para que as identidades pudessem coexistir, as alteridades fossem construídas em meio à violência da opressão que atingia a negros/as e brancos/as.

Katarina Real, a antropóloga, ao se encontrar com Dona Santa, se deparou com uma rainha que não esperava ser salva por ninguém, uma mulher que tinha poder sobre os homens, mesmo sendo negra e pobre. Sherry Ortner (2006) descreve os contos infantis dos irmãos Grimm para observar os personagens femininos e problematizar sua capacidade de atividade e passividade — atividade implicando perseguir seus projetos, e passividade, evitar e até desejar não fazê-lo. Acredito que Katarina encontrou a ideia de agência proposta por Ortner (2006), ou seja, uma capacidade de exercer sua intencionalidade, não só em dona Santa.

As fotografias do/a negro/a da coleção de Katarina Real carregam, em parte, a violência sofrida por uma sociedade que oprimia os/as negros/as e, em parte, mostram sua agencialidades em perseguir os seus projetos. Mesmo que em iorubá, e em outras línguas que não as dos colonizadores brancos, sua luta era para serem vistos e escutados em outra cultura que não a do branco. Katarina, com seu olhar distraído, acabou por fazer isso sem muita consciência, pois não deixou na legenda da foto 06 o nome do homem que lhe servia, mas “axogum”, em iorubá.

O desafio que move, ao ver as fotografias de negros/as no Brasil, reside em questões fundamentais como a violência, a resistência, as identidades e a capacidade humana de usar do corpo com inteligência para construir o seu eu, entre o europeu e o/a africano/a, colonizador e colonizado/a, o opressor e o/a oprimido/a. Katarina escreveu com imagens, metáforas, um capítulo dessa história, ao focar no carnaval e no maracatu. Foi uma mulher que, por algum motivo, quis construir um pouco da alteridade do/a outro/a dentro de si.

Se, em alguns argumentos, discordei de Katarina e fiz uma crítica ao seu trabalho, foi mantendo o respeito e admiração. Ela não deve ser vista como uma intrusa, ou mesmo alguém que não deveria ter fotografado o/a negro/a. Pelo contrário,

por um motivo que não parece tão óbvio, mas existe, ela precisava fazer esse estudo para servir como uma máscara que revela e permite, hoje, a consciência de como é perigoso e violento a opressão ao semelhante. Katarina, mulher, tentou contar a história do/a negro/a, do/a oprimido/a, o que já era subversivo no sistema sociopolítico de sua época. Por isso, penso que seu legado deve ser mantido e difundido, entretanto sem o olhar distraído do branco ou hierarquizado do opressor. Deve ser vislumbrado como se formaram identidades com resistência, perseverança e práticas de liberdade. Os/as negros/as nas fotografias de Katarina, em especial, não são meros subalternos, ou “sociodominados”; eles são agentes, atores de práticas de resistência. Que fique um legado de uma nova compreensão de como construímos o conhecimento no Brasil, entre culturas permeadas de saberes ancestrais de negros/as, índios/as e brancos/as, todos/as em movimentos constantes de equilíbrio e instabilidade, possibilitando oportunidades de coexistências.

REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Editorial, 2004.

BATESON, Gregory & MEAD, Margaret. *Balinese character: a photographic analysis*. New York: The New York Academy of Sciences, 1942.

BATESON, Gregory. *Naven: um exame dos problemas sugeridos por um retrato compósito da cultura de uma tribo da Nova Guiné, desenhado a partir de três perspectivas*. São Paulo: EDUSP, 2008. 384 p. (Primeira edição publicada em 1936)

BOURDIEU, Pierre & BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. *Revista de Sociologia e Política*, n. 26, p. 31-39, junho. 2006.

CARNEIRO, Edson. Folclore do negro. *Folclore (Órgão da Comissão Paulista de Folclore)*, Vol. 2, N^o 1, 1953.

CASTILLO, Lisa Earl. A fotografia e seus usos no candomblé da Bahia. *Pontos de Interrogação*, v. 3, n. 2, jul./dez. 2013.

COLLIER Jr., John & COLLIER, Malcolm. *Visual Anthropology : Photography as a Research Method*.- 5e ed. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986, 248p (première édition publiée par John Collier Jr., en 1967).

DESILETS, Atoine. *A Técnica da fotografia*. Publicações Europa América Ltda., Ottawa, 1971.

- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Maia e Schmidt, 1933.
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Rainhas coroadas: história e ritual nos maracatus nação do Recife. *Cadernos de Estudos Sociais*, vol. 20, n. 01, jan.-jun. de 2004, p 39-52.
- GURAN, Milton. Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica. *Discursos Fotográficos*, v.7, n. 10, p.77-106, jan./jun. 2011.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Ed., 1999.
- KUBRUSLY, Clarisse Q. *A experiência etnográfica de Katarina Real (1927–2006): colecionando maracatus no Recife*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Entre Pernambuco e a África*. História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960–2000). 2010. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.
- MACEDO, Ana Paula Rezende. A capoeira angola: história, persistências e transformações. *Revista História e Perspectivas*, Uberlândia (34): 425-461, jan.jun.2006.
- MAGNANI, José Cantor. *Umbanda*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- MAIO, Marcos Chor. Tempos controversos: Gilberto Freyre e o projeto UNESCO. *Tempo Social*, v. 11, n. 1, p.111-131, maio. 1999.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1976 [1922].
- MEGALE, Nilsa. *Folclore Brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1999.
- MELLO, André da Silva. Esse nego é o diabo, ele é capoeira ou da motricidade brasileira. *Revista Discorpo*, São Paulo, n. 6, p. 29-39, 1996.
- MENDONÇA, João. *Os movimentos da imagem da etnografia à reflexão antropológica: experimentos a partir do acervo fotográfico do professor Roberto Cardoso de Oliveira*. 2000. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- _____. Fotografias de Curt Nimuendaju e de Cardoso de Oliveira entre os Tikuna. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 14, n. 1, p.73-94. 2002.

NANDY, Ashis. *A imaginação emancipatória: desafios do século 21*/Ashis Nandy; organização Lucia Rabello de Castro; tradução Joannes de Knecht – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MENEZES, Lia. *As Yalorixás do Recife*. Recife: Funcultura, 2005. 146p.

NOVAES, Sylvia Caiuby. A construção de imagens na pesquisa de campo em Antropologia. *Iluminuras*, Porto Alegre, v.13, n.31, p.11-29, jul./dez. 2012.

ORTNER, S. Poder e projetos: reflexões sobre a agência. In *Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas*. Org.: Grossi M. P.; Eckert C.; Fry P. H. – Goiânia: Nova Letra, 2006.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e “passo”*. Recife: Cia. Ed. Pernambuco, 1927.

PASTINHA, Mestre. *Capoeira angola*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

REAL, Katarina. *O folclore no carnaval do Recife*. Ministério da Educação e Cultura: Rio de Janeiro, 1967.

_____. *Eudes: o rei do maracatu*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2001.

RIBEIRO, René. *Cultos afro-brasileiros do Recife*. Recife: Boletim do Instituto Joaquim Nabuco, 1952.

SAMAIN, Étienne. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.

_____. Balinese character (re)visitado. In: ALVES, André. *Os argonautas do mangue*. Campinas: Editora Unicamp/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2004.

SARDAR, Zia; NANDY, Ashis; e DAVIES, Win. *Bárbaros são os outros: manifesto ao racismo ocidental*. Lisboa: Edições Dinossauro, 1996.

SETTE, Mário. *Maxambombas e maracatus*. 2. ed. Recife: Rodolpho & Pereira, 1938.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VALENTE, Waldemar. Influências islâmicas nos grupos de culto afro-brasileiros de Pernambuco. *Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*, n. 4, p.7-32. 1955a.

_____. *Sincretismo religioso afro-brasileiro*. 1ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1955b. (Coleção Brasileira).

_____. *Islamismo em Pernambuco: aspectos da etnografia religiosa afro-brasileira do Nordeste*. Recife: Edição do autor, 1957.

_____. *Sobrevivências daomeanas dos grupos-de-culto afro-nordestinos*. Recife: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1964.

_____. *Serrinha: aspectos antropossociais de uma comunidade nordestina*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Sociais, 1973.

_____. *Aspectos espirituais da presença africana no folclore brasileiro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1986.

VALVERDE, Paulo. *Máscara, mato e morte em São Tomé*. Oeiras: Celta Editora, 2000.

VIANNA, Antônio. Valentes a unha. In: *Casos e coisas da Bahia*. 2. ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.

FUNCULTURA
FUNDO PERNAMBUCANO DE
INCENTIVO À CULTURA

FUNARPE
FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE
PERNAMBUCO

**SECRETARIA
DE CULTURA**



GOVERNO DO ESTADO
Pernambuco
PRESENÇA QUE FAZ A DIFERENÇA