

## Representações visuais da natureza e de transformações sociais em meio rural

Tres grandes conjuntos de imagens pertencentes a diferentes períodos históricos - a iconografia dos viajantes-naturalistas do século 19; o acervo de imagens reunidas pelo Observatório Fotográfico da Paisagem, do Ministério do Meio-Ambiente, da França, criado no início da década de 90 e os desenhos, fotografias e filmes produzidos por etnógrafos portugueses a partir dos anos 40 e exibidos em exposição no Museu Nacional de Etnologia, de Lisboa, entre 1996 e 1999 - serão analisados à luz de suas articulações com concepções científicas, com tradições culturais e convenções de sistemas formais.

Uma primeira grande distinção entre estes conjuntos de imagens deve-se ao fato de que os viajantes-naturalistas estavam interessados em representar seja espécies vegetais ou animais, seja ambientes em que inseriam-se, num único e determinado momento. Não há perspectiva diacrônica em suas aquarelas, desenhos e gravuras. Quanto ao segundo grupo de imagens, as do Observatório Fotográfico da Paisagem e as da exposição no Museu Nacional de Etnologia português, o que motiva e interessa é a apreensão das mudanças por que passaram paisagens em meio rural e urbano ao longo do último século.

### **A imagem estática da iconografia dos viajantes naturalistas**

Em estudos sobre a iconografia produzida pelos naturalistas-viajantes do século 19 no Brasil, dois aspectos principais costumam ser destacados : a preocupação classificatória e o ponto de vista « ecológico » de seu olhar.

Para além das diferenças entre relatos e iconografia de viajantes naturalistas, persistem ainda em suas obras as « referências de exotismo e de tropicalidade herdadas dos períodos anteriores » ( Kury e Sá 1999 : 23 ). No século 16, o impacto do Novo Mundo nas artes visuais européias deu-se primeiro em obras cujos autores nunca atravessaram o Atlântico : a « revelia das idéias artísticas da época - do tirar *polo* natural - os primeiros registros gráficos do Novo Mundo obedeciam a um critério fabulizante emanado de um imaginário que, alimentado por essas primeiras reportagens, satisfazia duplamente ....a cultura renascentista da *novidade* e a indústria nascente do livro; em que a literatura de viagem ocuparia ...um papel de relevo. A tônica dos textos e, por analogia, das imagens centrava-se na descrição dos aspectos sem paralelo no Velho

Mundo, concentrando essa curiosidade no mais evidente dos contrastes : a natureza e, acima de tudo, o homem ( Faria 1995 : 71 ).

Ainda no século 16, no entanto, há também representações do Novo Mundo que se afastam dos mitos e que constituem tentativas de « registro de uma realidade testemunhada sobre o terreno que, pese embora a sua ingenuidade, transmite informação mais rigorosa do que as convencionais ilustrações dos primeiros relatos ». São exemplos deste « ver o original, retratar o real », as ilustrações que acompanham o relato de Hans Staden acerca de seus nove meses de captividade entre os Tupinamba e os registros incluídos nas obras dos religiosos André Thevet e Jean de Lery, participantes do empreendimento de criação da França Antártica ( Faria 1995 : 86 ).

Com as telas pintadas por artistas da corte de Maurício de Nassau, instalada em Pernambuco ( 1637-1644 ), se alcançará um « primeiro olhar alargado sobre a América Portuguesa » ( Faria 1995 : 89 ). Como outros pintores holandeses, Frans Post reproduz no « interior de um quadro retangular a imagem que o olhar, como através de uma janela, poderia abarcar de uma extensão de território... Trata-se de um espaço terrestre ... que não é virgem. Sempre contem os traços, por menores que sejam, da ocupação e do trabalho dos homens... » ( Duby 1991 : 11 ). Dos desenhos e pinturas a óleo de F. Post, destaca-se sua « técnica de miniaturista » e os « pormenores de dimensão insignificante ». Suas « paisagens registram uma sociedade já organizada, onde a nudez e o canibalismo, atributos tradicionais dos índios, estão ausentes ou relegados para plano secundário... Na composição de Post, que mesmo depois de regressado a Holanda nunca abandonaria a temática brasileira ....repetem-se as soluções. Um primeiro enquadramento marcado por árvores tropicais desenhadas com rigor botânico abrem espaço central onde se desenvolve a paisagem. Nalgumas pinturas asinalam-se igrejas católicas arruinadas, referência simbólica procurando marcar o tempo passado da presença portuguesa » ( Faria 1995 : 89 )

A situação que foi caracterizada como de « tácito silêncio visual » - o pouco interesse das coroas portuguesa e espanhola em divulgar notícias sobre suas colônias na América, o atraso da imprensa e da gravura em Portugal - só vem a alterar-se, a partir de meados do século 18, quando devido a interesses militares e científicos passa-se a falar em « imagem imprescindível » : a « consciência desta importância fica bem demonstrada na expedição de Alexandre Rodrigues ao Brasil » - a chamada « Viagem Filosófica » do naturalista que, nascido na Bahia, recebeu o grau de doutor da Universidade de Coimbra

em 1779 - « onde numa equipa constituída por quatro elementos, contando o próprio naturalista, dois eram desenhadores, José Joaquim Freire e Joaquim José Codina, sendo o restante da equipa técnica Agostinho José do Cabo, jardineiro-preparador » ( Faria 1995 : 90 ). A expedição partiu de Belém em 1783 e teve 9 anos de duração, tendo percorrido as capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá.

Quanto ao século 19, o que « parece ser específico da época .... » é a apropriação por parte do público culto, amante das artes e das ciências, de um olhar que busca a sistematização peculiar à história natural » ( Kury e Sá 1999 : 24 ). Assim, quer fossem naturalistas, quer fossem apenas viajantes, todos praticavam algum tipo de classificação :

« plantas, animais, paisagens ou seres humanos eram associados a tipos e inseridos em grupos no interior de conjuntos maiores. As descrições efetuadas por naturalistas obedeciam a regras e um dos procedimentos básicos era a comparação para « comparar » é necessário que se definam elementos passíveis de serem comparados. Assim, os métodos de classificação do século XIX prevêm uma hierarquização dos caracteres distintivos de cada espécie, a fim de separar as diferenças e semelhanças operativas daquilo que não deve ser levado em conta. As imagens que ilustram os textos científicos procuram justamente retratar as partes das plantas e dos animais que mais influem para a sua classificação » ( Kury e Sá 1999 : 27 ). « Durante o século XVIII, houve esforços da parte de diversos naturalistas no sentido de unificar os critérios de classificação das espécies. As rivalidades pessoais e nacionais impediram a universalização de critérios até meados do século XIX » ( id. : 27 ). Os botânicos franceses utilizavam método baseado na observação do desenvolvimento dos frutos. Os ingleses preferiam considerar todas as características de uma planta, não sementes e frutos, mas tb. flores e folhas. O naturalista sueco Lineu propos basear a classificação dos vegetais de acordo com seus aparelhos reprodutivos. O sistema de classificação de Lineu foi adotado em diversos países até o século XIX, mas nunca se tornou consensual, ao contrário de sua nomenclatura, utilizada até hoje.

« Ao longo do século XIX, outros sistemas de classificação foram sendo adotados, tanto para os animais quanto para as plantas. Como no século anterior, os naturalistas buscavam aceder a verdadeira ordem da natureza, a um sistema de classificação tido como natural. Alguns acreditavam que os seres vivos, se ordenados adequadamente, formariam uma longa corrente ininterrupta, hierarquizada do mais simples ao mais

complexo, ou se já dos microorganismos ao homem ( ...) No século XIX, a imagem linear vai sendo abandonada em prol de modelos baseados em galhos de árvores ou em mapas geográficos. As gradações observadas na natureza não eram necessariamente interpretadas como sendo fruto de uma evolução ; ao contrário, a maior parte dos naturalistas e filósofos acreditava que o mapeamento dos seres vivos não incluía transformações no tempo »

Quando o sistema de classificação da história natural passou a ter por eixo a procura de parentescos « naturais » entre seres vivos, semelhanças morfológicas passaram a ser um dos temas dominantes da iconografia científica.

Critérios de distribuição espacial também retidos pela história natural, paralelamente aos de classificação, estão na origem da chamada biogeografia. É nos estudos sobre floras e faunas regionais que faz-se sentir particularmente a influência de Alexandre Humboldt em dois tipos de orientação : a postura « ecológica », i.e., como as espécies inserem-se em seu ambiente natural e a qualidade estética das representações das « fisionomias » de paisagens.

« O olhar humboldtiano se detem nas paisagens singulares. Para ele, os seres vivos só podem ser compreendidos quando relacionados aos lugares onde vivem e aos outros seres com os quais coabitam. Ele defende que impressões estéticas sentidas pelo viajante em cada região fazem parte da própria atividade científica e não podem ser substituídas por descrições ou amostras destacadas dos lugares onde foram coletadas. » ( 30 )

« A abordagem humboldtiana da natureza não é, assim unicamente intuitiva : o viajante mede de maneira sistemática e precisa os fatores físicos que intervêm em cada lugar estudado, tais como temperatura, altitude, pressão, umidade, além de estudar os hábitos das principais espécies vegetais que compõem a paisagem na qual o naturalista se encontra »

A influência das idéias de Humboldt sobre seus contemporâneos é enorme. A arte - única expressão capaz de dar conta das sensações sentidas pelos viajantes - acompanha sempre que possível os relatos e descrições feitas por naturalistas ( ...) Porém, o mais marcante da abordagem humboldtiana é o estudo das « fisionomias » das paisagens. Por exemplo, certas regiões da Europa se distinguem pelas florestas de pinheiros que acompanham as montanhas. O pinheiro é uma planta social, ou seja, sempre há grande número de indivíduos da mesma espécie juntos. Já a floresta tropical se distingue pelas

plantas associadas, quer dizer, há uma enorme variedade de espécies diferentes compondo a mesma paisagem »

« A percepção da paisagem como conjunto de dados climáticos, topográficos, de flora e de fauna permite delinear uma postura ecológica *avant la lettre*, que relaciona os seres vivos a uma determinada « economia natural » ( 30 )

### **Observatórios da evolução de paisagens na França**

Desde os anos 80, a fotografia vem sendo utilizada na França como meio de mapeamento de grandes transformações ocorridas em todo o território nacional. A experiência pioneira da Missão Fotográfica da *Délégation à l'Aménagement du Territoire* ( Datar ), empreendida entre 1982 e 1987, foi motivada pela « preocupação de planejadores regionais em dar a conhecer mudanças por que passavam paisagens. As grandes tendências que, há 50 anos, modelavam as paisagens estavam se transformando brutalmente : crescimento demográfico, industrialização, urbanização, desenvolvimento do turismo, aparecimento de novos serviços, de novas vias de comunicação, de novas condições transporte, etc. Houve portanto a preocupação de fazer um balanço no momento em que se aceleravam as mudanças. E a profunda vontade de reencontrar o sentido concreto, físico da realidade. Trabalhávamos com estatísticas, com mapas, com representações abstratas, mas estávamos perdendo a experiência direta da paisagem. Nossa primeira intenção foi muito documental : utilizar a fotografia como meio de registro *objectif*. Começando a trabalhar com esta idéia e pondo-a em execução, logo compreendemos que a paisagem não era uma realidade objetiva que se registra, mas uma realidade cultural percebida através de representações, de valores e de pontos de orientação que são de natureza cultural e não científica. Por isso nos dirigimos a artistas » ( Latarjet 1997 : 13 )

Com este procedimento, a Missão Fotográfica da Datar, atualizava a concepção humboldtiana de representação visual da natureza, i.e., a de que o « gosto e a sensibilidade são partes integrantes do ato de conhecimento » ( Kury e Sá 1999 : ? ) Não foi no entanto a esta longínqua referência histórica a que se remeteu Bernard Latarjet, principal responsável da Missão Fotográfica, da Datar, mas à experiência da Farm Security Administration, organismo governamental norte-americano que, nos anos 30, coordenou a atividade de vários fotógrafos em áreas rurais particularmente atingidas por efeitos da depressão ( cf. Maresca 1997 ). A referência principal foi a da obra do fotógrafo Walker Evans ( Agee e Evans 1988; 1ª ed. 1939).

Dos fotógrafos, no caso da Missão Fotográfica da Datar, esperava-se uma « experiência pessoal e não um trabalho de ilustração. Não fazíamos uma pauta mas pedíamos que eles nos propusessem projetos : a quais tipos de paisagens e de transformações de paisagens eram mais diretamente sensíveis. Com base em suas propostas, trabalhamos e dialogamos, havendo por vezes modificação de propostas. Não era apenas um diálogo jurídico ou técnico, mas um diálogo sobre paisagens entre artistas e os responsáveis da Datar, que falavam aos artistas de suas preocupações e expectativas. Foi através deste diálogo que a Missão organizou-se e definiu-se a escolha dos fotógrafos, dos temas e a organização das viagens. Partindo de uma idéia muito técnica, chegamos a uma idéia cultural, o que ocorreu quase independentemente de nós mesmos, que se impôs a nós. Devo dizer que os artistas enfrentaram situações difíceis porque pedia-se muito deles. E era tão mais complicado quanto não podiam apoiar-se numa tradição artística que aos poucos se tinha enfraquecido. Não se inseriam num contexto de continuidade, numa linhagem, contrariamente aos fotógrafos norte-americanos » ( Latarjet 1997 : 14 ).

Caberia lembrar a importância crescente de questões ambientais na vida econômica, social e política na França, ao longo das décadas de 80 e 90, assim como a emergência de um interesse forte e variado por paisagens ( Dubost e Duby ). Ainda assim, restaria a analisar o conjunto de circunstâncias precisas que permitiram a criação do *Observatoire Photographique du Paysage*, do Ministério do Meio-Ambiente, em 1992. Em todo caso, é provável que o sucesso ( publicações, interesse de outros países pelos métodos e resultados obtidos ) do empreendimento da Datar tenha contribuído para a criação do *Observatoire*, que retomou alguns de seus procedimentos como o recurso a fotógrafos profissionais renomados e a atribuição de prioridade a aspectos sensíveis e emocionais de paisagens.

No processo de realizar registros visuais de uma dada região, ou localidade, os « artistas fotógrafos » do *Observatoire Photographique du Paysage* têm encontros com pessoas do lugar que exprimem suas preocupações relativas à evolução de paisagens que as cercam. Por vezes, foi no entanto com um certo espanto que estes interlocutores locais reagiram as primeiras imagens realizadas pelos « artistas fotógrafos » e que se queriam reflexos das preocupações que lhes tinham sido comunicadas ( Mollie-Stefulesco 1997 :6). Há alguns anos, aliás, os responsáveis pelo *Observatoire Photographique du Paysage* sabem que há um descompasso entre a imagem que a

maioria dos franceses tem atualmente de paisagem e as fotos produzidas por seus fotógrafos convidados. A partir de 9000 fotos recebidas quando de um concurso promovido pelo Ministério do Meio-Ambiente em 1993, sabe-se que paisagem evoca majoritariamente uma imagem agreste, um campo tratado como jardim e locais com qualidades excepcionais. Quanto aos « artistas-fotógrafos », « tiveram a ousadia de fotografar fragmentos de paisagens de extrema banalidade, de uma insuportável mediocridade ou de uma insuspeita beleza » ( Cabanel 1997 : 11 ).

De comum acordo com o *Observatoire Photographique du Paysage*, a fotógrafa Dominique Auerbach, por exemplo, propôs-se registrar as cercanias de uma auto-estrada, projeto que lhe permitia dar continuidade à documentação de « lugares comuns », como denomina « espaços públicos de nossa vida quotidiana que comprovam a uniformização da estética e do modo de vida. Delineia-se uma nova civilização urbana. A distinção entre cidade e campo não é mais evidente. Os lugares comuns resultantes de projetos urbanísticos e paisagísticos são os novos pontos de orientação de nossos espaços de vida e de trabalho, onde tudo é previsto segundo uma lógica permitindo uma utilização eficaz e uma rápida circulação » ( Auerbach 1997 : 56 ).

Desde sua criação, 16 « itinerários » já foram percorridos por fotógrafos convidados pelo *Observatoire* para realizar atividades de « vigília fotográfica » de paisagens entendidas como «um conjunto de sinais reveladores do estado do meio-ambiente, da economia, das técnicas e dos projetos de uma sociedade ». O olhar dos « fotógrafos-artistas » lhes permitiria « traduzir os sinais de evolução » de paisagens, descrever seu estado e « revelar consequências de decisões políticas, da aplicação de regulamentos ou do desrepeito de leis e sobretudo de negligências absurdas ... com efeitos devastadores » ( Cabanel 1997 : 11 ).

As atividades coordenadas pelo *Observatoire Photographique du Paysage* compreendem as vertentes paisagem, fotografia e tempo. A re-fotografia tem sido o recurso utilizado para apreender a paisagem em sua quarta dimensão, a do tempo. Trata-se de procedimento calcado na experiência realizada pelo serviço *Restauration des Terrains en Montagne*, criado em 1882, e que, entre 1886-1940, acumulou um vasto arquivo fotográfico acompanhando obras de contenção de encostas, de reflorestamento, etc. ( Ristelhueber 1997 : 96-104 ). Atualmente, a re-fotografia é praticada pelo *Observatoire Photographique du Paysage* em intervalos regulares de um ano, a partir da imagem de um dos « fotógrafos-artistas » convidados. A nova fotografia

deve ser tirada de um mesmo ângulo, com um mesmo enquadramento, com a mesma lente, na mesma estação do ano e, se possível, à mesma hora da foto original. Nos dois primeiros anos cabe ao « fotógrafo-artista » tirar a foto que, por vezes, atesta mudanças, mas pode apenas registrar permanência, ou mudanças quase imperceptíveis em paisagens. Em seguida, é um fotógrafo do local que deve assegurar o acompanhamento sob a orientação dos serviços que são interlocutores do *Observatoire Photographique du Paysage* ( por exemplo: uma prefeitura; a direção de uma parque natural ou de um conselho de arquitetura, urbanismo e meio-ambiente, etc ).

O princípio da série fotográfica, enquanto instrumento de análise de transformações de paisagens complementar à cartografia e à fotografia aérea, orientou as atividades do *Observatoire Photographique du Paysage* desde sua criação. A « vigília fotográfica » e a re-fotografia, acima descritas, configuram a vertente prospectiva. Através do levantamento de acervos públicos e particulares se tem constituído a vertente retrospectiva que, atualmente, reúne cerca de 3000 séries fotográficas ( Mollie-Stefulesco 2000 ). As séries de muitas imagens são raramente reproduzidas em publicações e, no caso das fotografias do serviço *Restauration des Terrains en Montagne*, também não eram exibidas desta forma nas exposições universais. Às séries, preferiam-se os dípticos em que se acentuava o antes/depois : « A ênfase não recaía na evolução das transformações paisagísticas mas nos resultados das transformações. Os dípticos incitam uma leitura comparativa, enquanto que as séries se apresentam mais em termos de evolução. No primeiro caso, é a ação humana que articula duas imagens; no segundo, as séries de várias imagens, é na própria paisagem que se leem suas transformações » ( Lebart 2000 : 6 ).

Mas, ainda quando não se dispõe de séries, cartões postais antigos podem viabilizar o estabelecimento de pares diacrônicos que, entre outras coisas, permitem o « elogio das imagens comuns , contrapostas a imagens especializadas : fotografia aérea e por satélite » ( Dervieux 2000 : 82 ). No estudo das transformações da paisagem no vale do rio Herault, no sul da França, uma equipe multidisciplinar ( ecólogos, geógrafos, historiadores, etnólogos e sociólogos ) comentou 23 pares diacrônicos de imagens de uma região que, tendo sofrido no passado forte pressão demográfica e econômica, passa atualmente por transformações que compreendem um importante aumento da superfície ocupada com florestas. Nos cartões postais de 1910 a 1950, a região montanhosa em torno de Montpellier tem uma paisagem desértica em consequência do recuo da floresta



que era abatida para extração de madeira e constituição de parcelas de pastoreio. Atualmente, mudaram as fontes de energia e o solo não oferece mais meios de subsistência na região : « com a expansão econômica do pós-guerra, a madeira deixou de ser um recurso localmente importante, aumenta o abandono de terras cultivadas e a pecuária desaparece quase completamente. Isso tem resultado que, em terras agora vazias, haja cultivos abandonados, pistas de percurso errático e uma reinvestida da floresta. As árvores se reapropriam de vastos terrenos e surgem espaços florestais cada vez mais extensos e contínuos » ( Dervieux 2000 : 82-83 ).

Os pares diacrônicos de imagens, e as mudanças paisagísticas que mostram, foram ainda comentados de outros pontos de vista : « as reduções e acréscimos da cobertura vegetal, o modo de valorizar pela fotografia certos locais em detrimento de outros, são reveladores da adaptação da sociedade a condições naturais e também da valorização de condições naturais quando tornam-se paisagens. É claro que, por sua vez, as modificações paisagísticas ligadas às transformações da cobertura vegetal tem consequências para a vida social e cultural das coletividades do vale do Herault. Seu olhar sobre a mudança paisagística através das fotos é revelador de seu olhar sobre elas próprias. As fotos são lidas pelos habitantes como simbólicas da mudança social » ( Dervieux e Picon 1997 : 135-136 ).

Quando das entrevistas feitas com os habitantes idosos, aos quais se mostravam os pares de fotos, as primeiras reações foram de surpresa como se, ao ver as mudanças progressivas, houvesse o « despertar de uma consciência adormecida ». À surpresa, sucediam « comentários nostálgicos sobre a « morte social dos vales antes organizados em torno da exploração de recursos naturais ». Já mais para o final das entrevistas, uma ou outra fotografia, ou detalhe, permitia levar a conversa para a questão da mudança paisagística : « as fotos não eram vistas como documentos. Muito depressa, o olhar dos entrevistados visava muito além, enquanto ressuscitavam pela palavra um mundo laborioso de madeireiros, pastores, agricultores, artesãos e operários. As fotos de paisagens, enquanto tal, não tinham para eles mais sentido do que um cenário de teatro sem atores e sem peça para animá-lo. Uma vez o cenário avaliado, eles falavam para reviver o drama que ali se desenrolara ao longo de cem anos : o da morte de uma sociedade rural, ilustrada pela volta à vida vegetal. Através desta visão de seu território, os agricultores pareciam indicar que só a ação e sua reatualização pela palavra podiam

dar sentido às paisagens impressas em papel esmaltado que, sem elas, não passariam de « naturezas mortas » ( Dervieux e Picon 1997 : 138 )

### ***O Vôo do Arado ou o declínio de um tempo longo em Portugal***

Ao tratarem das percepções da « morte de uma sociedade rural », as atividades empreendidas, ou divulgadas, pelo *Observatoire Photographique du Paysage* convergem com as preocupações dos responsáveis pela montagem da exposição *O Voo do Arado* que, entre 1996 e 1999, foi exibida no Museu Nacional de Etnologia, de Lisboa, Portugal. A exposição e seu alentado catálogo ( Brito , Baptista e Pereira : 1996 ) - mais de 650 páginas - tinham também por tema o « declínio de um tempo longo » e a urgência de se pensar novos usos do solo rural.

Como no estudo sobre as transformações paisagísticas do vale do Herault, a exposição *Voo do Arado* também resulta de articulações disciplinares, a que se acrescenta a articulação entre gerações. Benjamim Pereira, o arquiteto da exposição, participou desde a década de 1940 da iniciativa histórica de Jorge Dias, criador em « moldes modernos da antropologia portuguesa ». Joaquim Paes de Brito, diretor do Museu Nacional de Etnologia, pertence a uma nova geração de cientistas sociais de Portugal e, na apresentação d' *O Vôo do Arado*, presta homenagem a Jorge Dias e a sua equipe, rememorando projetos de pesquisa sobre « técnicas e tecnologias tradicionais do mundo rural », assim como sobre « pequenas comunidades agro-pastoris ».

A presença dos trabalhos precursores realizados, ou inspirados, por Jorge Dias se materializa na maioria das peças exibidas, nas reproduções de cuidadosas « fichas de campo » do Centro de Estudos de Tecnologia, nos *croquis* de Fernando Galhano, nas precisas legendas do inventário e nos textos de Benjamim Pereira ( 1996 : 161 - 217 ), em que a melhor erudição se alia a capacidade de evocar , com simpatia e nenhum sentimentalismo, gestos e hábitos de tipos sociais populares.

A organização material da exposição seguia a sucessão temporal de operações que se estendem da preparação do solo e do plantio à colheita e à estocagem. A leitura de textos do catálogo ajudam a compreender dimensões naturais e culturais daquela sucessão numa sociedade rural tradicional, assim como a *ver* objetos e práticas - como o espantalho em forma de « caravela »; as máscaras usadas nas festas do inverno; o enfeitar, com ramos de flores, animais e máquinas - que de outro modo talvez passassem por sinais indecifráveis ( Brito 1996 : 218-229 ). Mas, ao entrar na primeira sala da exposição, não era do detalhe a imagem forte que se retinha. Só aos poucos o olhar se

acostumava à profusão e à variedade de arados, charruas, enxadas, grades, instrumentos de adubação e de tração animal. Diferentes períodos históricos e áreas geográficas, a qualidade da mestria técnica e de soluções formais encontradas por carpinteiros, ferreiros, cesteiros levavam de início a uma tensão vertiginosa.

Na segunda sala, concentravam-se instrumentos ligados à ceifa, à debulha e ao armazenamento. Certos instrumentos de trabalho, como os trilhos usados na debulha, pequenas tábuas parcialmente cravejadas de lascas de sílex ou de pedras de basalto, faziam pensar na redescoberta da arte primitiva pela escultura erudita contemporânea. As primeiras máquinas agrícolas industriais - motocultivador, debulhadora, locomóvel, ceifeiras - com suas cores primárias - vermelho, amarelo, preto - acabavam tendo « algo de brinquedo », que talvez venham mesmo a tornar-se objeto de representações semelhantes às que « na soleira de uma porta ou no interior de uma escola de aldeia, os miúdos constroem, com vaga e atenta preocupação de escala, as miniaturas de arados e carros de bois... » ( Brito 1996 : 23 ). As máquinas agrícolas industriais vêm de coleções do Instituto Superior de Agronomia, de Lisboa, e do Museu de Alfaia Agrícola de Estremoz.

A associação de antropólogos de diferentes gerações com pesquisadores do Instituto Superior de Agronomia inscreve-se ainda no contexto de articulações. Tres agrónomos compartilham a organização do empreendimento múltiplo *O Voo do Arado*: Fernando Oliveira Baptista; Manuel Belo Moreira e Fernando Lourenço. Além das atividades tradicionais - « recolha, interpretação, conservação e exibição » -, esta nova articulação viabilizaria que o museu também venha a constituir « lugar a partir do qual se pode pensar, como acto do presente ». No caso preciso, criar condições para discutir a « reformulação, produção ou invenção de novos sentidos e usos do território, por seus habitantes, frequentadores e fruidores ».

Para se entender as razões desta expectativa, é preciso ter presente a extensão das mudanças ocorridas nos campos portugueses nos últimos anos. Entre 1950 e 1990, houve grande diminuição da população ativa na agricultura em Portugal. Em 40 anos, passou de 48 a 10% da população ativa total no país. Neste período, a generalização do uso de tecnologia químico-mecânica acompanhou-se da redução de horas de trabalho necessárias para a produção agrícola e da alteração nos ritmos da atividade produtiva. Ao mesmo tempo, perderam importância certos saberes e foram « desaparecendo os

momentos rituais de sociabilidade, que acompanhavam as malhas, as descamisadas do milho, a vindima e a pisa das uvas, a matança do porco... » ( Baptista 1996 : 44 ).

Este panorama de mudanças demográficas e tecnológicas, e de definimento de práticas rituais, não antecede qualquer lamento nostálgico : « A gente só tem saudades porque sabe que aqueles tempos não vão voltar », declarava um velho emigrante que também fora agricultor na sua terra e ratinho / trabalhador sazonal / no Alentejo. Os homens e mulheres que sofreram a penosidade da ceifa, do trabalho junto da enfardadeira e debulhadora fixas, da violência da vindima e da monda dos arrozais ou do esforço desmesurado da cava da vinha não lamentam a transformação do trabalho agrícola » ( Baptista 1996 :44 ).

Este despreendimento, se for a palavra mais adequada, é o mesmo que se sugere face à necessidade de adoção de novos modos de pensar os usos do espaço territorial português que, com pouco sobressalto, já passou por enormes mudanças.

Ao diminuir, a população ativa na agricultura alterou também sua composição. Os assalariados já

não são mais a componente majoritária e é com trabalho familiar que cultiva-se a maior parte da superfície agrícola do país. Além de adotarem inovações tecnológicas visando o aumento de produtividade do trabalho, as unidades de produção familiar diminuíram as áreas anteriormente cultivadas. A partir dos anos 60, também « ganhou grande expressão o número de famílias agricultoras que têm rendimentos exteriores às unidades de produção agrícola, seja porque uma parte dos membros da família trabalha fora da exploração, seja porque têm acesso a rendimentos de outras origens como, por exemplo, dinheiros da Previdência, subsídios ou remessas da emigração » ( Baptista 1996 :46 ).

A parte da agricultura no PNB caiu de 28 a 5 %, entre 1950 e 1990. No mesmo período, a produtividade por hectare cresceu aproximadamente 3%, mas este aumento ainda ficou muito aquém do registrado em outros países. Por um lado, agravou-se a dependência de Portugal em produtos de origem agrícola e, por outro, os produtos portugueses permaneceram pouco competitivos no mercado externo. Em 1986, quando Portugal integrou-se na União Européia, o país passou a seguir as orientações da Política Agrícola Comum, que privilegiam unidades de produção consideradas mais competitivas e propõem a outros setores que convertam-se em áreas florestais ou adotem sistemas de produção extensivos. Desde 1992, àquelas orientações vieram somar-se subsídios « desligados das quantidades de produção obtidas e cujos critérios de atribuição são,

organização do trabalho. A terra permanecia o suporte indispensável para alcançar estes objetivos. Mas, a partir de 1977, « iniciou-se uma nova fase que se traduziu na destruição da Reforma Agrária » e num Alentejo « em que voltou a triunfar a grande propriedade » ( Baptista 1996 : 72 )

O despreendimento seria agora necessário para se « refazer a relação da sociedade com o território, numa perspectiva que associe o cuidado com as condições de vida e trabalho das populações nele disseminadas, a conciliação do processo produtivo com a protecção da natureza, a reavaliação dos actuais caminhos da agricultura, e que responda às funções que, a par da tradicional produção agrícola e florestal, hoje se desenham para o espaço : ambiental, recreio e acolhimento para os que aí pretendam viver, permanente ou temporariamente »( Baptista 1996 : 74 ).

*O Voo do Arado* em sua tríplice dimensão - exposição, coletânea de textos ilustrados e catálogo - atualiza esta vontade de « refazer a relação da sociedade com o território ». Os artigos da seção «

Retratos localizados de mudanças » se sucedem, por ordem geográfica, do Norte em direção ao Algarve. Foram escritos por investigadores de treze instituições de ensino e de pesquisa de Portugal e três, da França. Além de lembrarem mais uma vez o carácter congregador do empreendimento *O Voo do Arado*, revelam um muito consistente mapeamento regional. São textos perpassados pelo empenho com os problemas descritos, pelo compromisso com as situações analisadas e, algumas vezes, por lucidez e paixão que levam também à invenção no modo de escrever.

De certa forma, a invenção do espaço da exposição foi movida por processo semelhante de identificação, no caso, com os instrumentos agrícolas. Para o etnógrafo Benjamim Pereira, o arquiteto da exposição, foram os objetos que ditaram, ou configuraram, a linguagem d' *O Voo do Arado* . Na exposição, não havia efeitos cenográficos alheios à estética dos instrumentos : « discreta », no minúsculo desenho que decora a pá metálica de uma enxada; « aliviada », na redução máxima do peso de um carro de boi para as íngremes encostas do Douro; « exata », numa coleção constituída a partir de estudos etnográficos.

Mas, embora « exata », a coleção de objetos provocava estranha sensação de vertigem ao confrontar o visitante da exposição a um « tempo longo » que há pouco acabou. Como em outras experiências em que se lida com o passado - e, neste caso, com tudo que foi arquivado pela uniformização dos campos decorrente do uso generalizado de

sobretudo, articulados com a dimensão física das parcelas de terra » ( Baptista 1996 :51 ).

Face a estas políticas, e a outras condições históricas desfavoráveis particulares a Portugal, teme-se que o país venha a transformar-se num espaço onde só restem « algumas pequenas ilhas de agricultura intensiva » : o « déficit em produtos alimentares tenderá ainda a aumentar. Vão também sobrar mais homens da produção agrícola. Uma parte pode continuar nas suas aldeias, mas largamente dependentes dos subsídios da Política Agrícola Comum destinados aos que cuidarem da terra sem terem como móbil a produção agrícola para o mercado ou aos que aceitarem a cessação da actividade agrícola. Outros podem ser tentados pelas cidades e os mercados de trabalho de outros países da União Européia. Este é, afinal, um destino, antes trilhado por muitos e onde os esperam as tarefas mais penosas e pior remuneradas que, muitas vezes, partilham com emigrantes de países africanos e asiáticos » ( Baptista 1996 : 52 ).

É diante desta perspectiva sombria que se propõe pensar o espaço como uma questão autónoma. Neste espaço já se alterou muito a relação dos homens com a floresta e, quando se avaliam as principais tendências da relação rural/urbano, ressalta o movimento desigual, mas generalizado, de atenuação da ruralidade. A estas mudanças, acrescentam-se as que derivaram do fim do regime de ditadura, em 25 de abril de 1974, tais como a revitalização de instâncias político-administrativas locais e as transformações no « quadro de vida », decorrentes da extensão às vilas e pequenas cidades de escolas e de centros de saúde; do adensamento da rede de transportes e dos serviços de telecomunicação; do avanço da eletrificação, permitindo o acesso a novos equipamentos domésticos, etc. E, neste processo de reconfiguração a sociedade rural, não é mais a agricultura que estabelece sua vitalidade.

Talvez ainda possa constituir um último capítulo apenas provisório o da retração de áreas cultivadas, da mudança na relação com espaços florestais e do abandono de terras, tendência que os subsídios da Política Agrícola Comum vieram reforçar. Em todo caso, houve um penúltimo capítulo que contrariava estas tendências, pelo menos na região sul do país, o Alentejo. Em 1975, os trabalhadores agrícolas alentejanos « desencadearam o movimento de ocupação de terras, se organizaram em unidades colectivas de produção e concretizaram a Reforma Agrária ». Conquistavam um emprego permanente auto-gerido, aumentavam as superfícies cultivadas, criavam um laboratório de experimentação de produtividade com tecnologia químico-mecânica combinada a formas coletivas de

tecnologias químico-mecânicas industriais - a beleza dos objetos também evocava sentimentos contraditórios de nostalgia e de recusa do tempo em fuga ( Le Dantec 1997 : ). E, nesta confluência, a associação de objetos e, principalmente, as fotos e os filmes exibidos dissipavam em parte a melancolia reintroduzindo o quotidiano, ainda que passado, de homens e mulheres que criaram e utilizaram os objetos exibidos. Por exemplo, com a associação de alguns objetos - um cântaro, um chifre para o azeite, um talho para o alho e uma foice - evocava-se a vida das antigas ceifas, mas só através de fotos e filmes é que se podiam ver os campos ainda povoados e práticas rituais de sociabilidade.

Além do acervo dos pesquisadores, filmes e fotos vieram respectivamente da Filмотeca do Ministério da Agricultura; da Cinemateca Portuguesa; do Festival do Filme Agrícola, de Santarém; dos Arquivos Audiovisuais e de Documentação, da Radio Televisão Portuguesa e do Arquivo Nacional de Fotografia. Em pequenas colunas verticais, assim como num aparelho de vídeo convencional, eram projetados filmes telecinados de Benjamim Pereira e de Michel Giacometti. Do primeiro, um filme sobre festas nas vessadas e outro, em que se assiste a competição de sonoridade nas malhas. Michel Giacometti, musicólogo originário da Córsega, viveu longos anos em Portugal, onde fez notável recolha de cantos populares ( Giacometti 1981 ). Na exposição *O Vão do Arado* foram exibidos alguns dos filmes sobre canções de trabalho - como as que acompanhavam o acionar de imensa roda d'água de madeira - da série « O povo que canta », produzida pela RTP nos anos 70.

As fotografias, ampliadas para até 1m x 1,5 m, eram exibidas nas paredes e em painéis, atestam a importância atribuída à imagem pelos etnógrafos que começaram a percorrer o país na década de 40. São deles pelo menos 50 das 318 fotos reproduzidas no catálogo *O Vão do Arado*. São fotos essenciais ao entendimento do uso dos instrumentos agrícolas, à conformação das paisagens e ao ambiente das relações sociais. Retratos de indivíduos e de situações do passado, uma das fotografias condensa com precisão o que era o « espaço confinado » dos trabalhadores agrícolas alentejanos : uma praça de ceifeiros, à espera de contratação diária, controlada por policiais da Guarda Nacional Republicana.

Várias dezenas de fotos reproduzidas na seção « Retratos localizados de mudanças » atestam finalmente a importância que os pesquisadores mais jovens continuam atribuindo à fotografia. Com suas fotos, o Portugal rural contemporâneo ganha côres. São deles as

fotos da gente idosa que conserva técnicas tradicionais na serra algarvia; os retratos de homens que celebram Impérios, ou festas do Espírito Santo, que já não se realizam mais todos anos nos Açores; as imagens de frontões de cemitérios, onde também se lê a história simbólica das classes sociais nos campos; os flagrantos de cafés e tabernas em aldeias alentejanas, onde a « pluractividade do desenrasca » já não afasta a inquietação em relação ao futuro; a documentação de últimos casos de ajuda-mútua no Alto Minho. São deles as imagens dos novos tempos, a dos campos muito menos povoados e de onde o arado já alçou vôo.

## Bibliografia

- Agee, James e Evans, Walker. 1988 ( 1ª ed. 1939 ). *Let us now praise famous men*, Houghton Mifflin, Boston
- Auerbacher, Dominique. 1997. « Dominique Auerbacher dans le Nord » in *Séquences / Paysages* nº1, Ministère de l'Environnement / Hazan, Paris
- Baptista, Fernando; Brito, Joaquim Paes de e Pereira, Benjamim ( orgs.). 1996. *O Vôo do Arado*, Museu Nacional de Etnologia / Instituto Portugues de Museus / ministério da Cultura, Lisboa
- Baptista, Fernando. 1996. « Declínio de um tempo longo » in *O Vôo do Arado*, op.cit.
- Bruto, Joaquim Paes de. 1996. « Coerência, incerteza e ritual no calendário agrícola » in *O Vôo do Arado*, op.cit.
- Cabanel, Jean. 1997. « Des artistes et des signes ou le rappel d'une idée » in *Séquences / Paysages* nº1, Ministère de l'Environnement / Hazan, Paris
- Dervieux, Alain. 2000. « Eloge des images ordinaires. Une lecture des changements du paysage en Languedoc » in *Séquences / Paysages* nº2, Arp Éditions, Paris
- \_\_\_\_\_ e Picon, Bernard. 1997. « Le paysage entre plaque de verre et pellicule photographique » in *Xoana. Images et Sciences Sociales* nº 5, Jean Michel Place, Paris
- Dubost e Duby
- Giacometti, Michel . 1981. *Cancioneiro Popular Português*, Círculo de Leitores, Lisboa
- Lebart, Luce. 2000. « La chronophotographie et ses différents usages » in *Séquences / Paysages* nº2, Arp Éditions, Paris
- Kury, Lorelai e Sá, Magali Romero. 1999. « Os três reinos da natureza » in



- Latarjet, Bernard. 1997. « 1980 - Paysages photographies - 1990 » in *Séquences / Paysages* n°1, Min. de l'Environnement / Hazan, Paris
- Le Dantec, Jean-Pierre. 1997. « Divagations paysagistes » in *Séquences / Paysages*, Ministère de l'Environnement/ Hazan, Paris
- Maresca, Sylvain. 1997. *La Photographie. Un miroir des sciences sociales*, l'Harmattan, Paris
- Mollie-Stefulesco, Caroline. 1997. « L'Observatoire Photographique du Paysage » in *Séquences / Paysages* n°1, Min. de l'Environnement / Hazan, Paris
- \_\_\_\_\_ 2000. « Huits ans d'Observatoire » in *Séquences / Paysages*, n° 2, Arp Éditions, Paris
- Pereira, Benjamim. 1996. « Alfaías agrícolas » e « Fertilizantes » in *O Vôo do Arado*, op. cit.
- Ristelhueber, Véronique. 1997. « La photographie, mémoire du service de Restauration des terrains de montagne » in *Séquences / Paysages* n°1, Min. de l'Environnement / Hazan