

O corpo como imaginário da cidade

Body as imaginary of the city

EULER DAVID DE SIQUEIRA

Professor no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFJF/MG/BR. <euler.david@ufjf.edu.br>

DENISE DA COSTA OLIVEIRA SIQUEIRA

Professora no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ/RJ/BR. <denise.siqueira@yahoo.com.br>

RESUMO

Na constituição dos imaginários urbanos, cidade e corpo se comunicam, veiculam mensagens e jogam um importante papel. Neste artigo, nos dedicamos a estudar o corpo que aparece como uma das imagens de uma cidade. Ao realizar esse exercício através da análise de uma série de cartões-postais das praias do Rio de Janeiro, buscamos romper com a naturalização desse corpo, do modo como aparece e dos locais onde é mostrado. Partindo de uma perspectiva semiológica e antropológica, lançamos mão de uma metodologia qualitativa para analisar imagens fotográficas reproduzidas nos postais e a realidade social que elas (re)construem.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Imaginário; Cidade.

ABSTRACT

In the constitution of urban imaginary, city and body communicate, transmit messages and play an important role. In this article, we study the body that appears as one of the images of a city. When doing this exercise by examining a series of postcards from the beaches of Rio de Janeiro, we try to break with the naturalization this body, the way it is shown and where it appears. Starting from a semiological and an anthropological perspective, we use a qualitative methodology to analyze photographic images reproduced on postcards and the social reality that they (re)construct.

KEYWORDS: Body; Imaginary; City.

Em versão digital ou no antigo formato de papel, o cartão-postal é uma mídia que tanto mostra quanto oculta informações sobre o local que representa. *Souvenir*, ele pode sintetizar imaginários sobre uma localidade, uma cidade, um país. Sua circulação é uma forma específica de interação social.

Produzido a partir de uma ou mais fotografias, o postal retrata inúmeros aspectos dos mais diferentes lugares; representa elementos, partes de um todo que não pode aparecer em sua totalidade. O cartão-postal apresenta, então, um caráter totalizante e reducionista. Sua leitura é uma boa forma de pesquisar o imaginário de uma sociedade: nele é possível deparar-se com imagens míticas ou ideologicamente construídas, imagens que, por vezes, não guardam nenhuma relação com a cultura sustentada pelos grupos sociais de uma dada localidade. Como mito, tais imagens contam sobre alguma coisa, ordenam e dão sentido ao mundo.

E o que os mitos-cartões-postais comunicam? Imaginários “concentrados” em imagens que mostram a “natureza”, que retratam monumentos, que mitificam paisagens apresentando-as como ponto “pitoresco”, exótico. Neste artigo, nos concentramos em como o corpo e a cidade aparecem nos postais de praias do Rio de Janeiro. Para efeitos de análise, recortamos como objeto de pesquisa um tipo de postal: aquele em que o corpo aparece como imagem da cidade. Ao realizar esse exercício, buscamos romper com a naturalização a respeito de qual corpo, como e em que praias ele aparece.

De fato, não se trata de “um” corpo qualquer, mas, sim, de corpos femininos, jovens, considerados “em forma” e construídos segundo técnicas orientadas de comunicação. Assim, não se trata de um corpo flagrado em suas formas sociais mais espontâneas – mas retratado em posturas plenas de intenção. Finalmente, não é qualquer praia que serve de suporte para qualquer corpo. Os postais retratam algumas praias principalmente da Zona Sul carioca (Ipanema, Copacabana, Leblon e, na Zona Oeste, a praia da Barra da Tijuca).

Partindo de uma perspectiva antropológica, lançamos mão de uma metodologia qualitativa para analisar as imagens fotográficas reproduzidas nos postais e a realidade social que elas (re)constroem. Para isso, selecionamos doze cartões-postais em bancas de jornal de diferentes pontos da cidade do Rio constituindo uma amostra probabilística por escolha. Dividimos as imagens em duas categorias: na primeira, com oito cartões, as praias de Ipanema, Leblon, Barra da Tijuca e Copacabana são identificadas; na segunda, com quatro cartões, tem-se a presença de corpos em praias não identificadas assim como associados a outros pontos turísticos tradicionais, como o Corcovado e o Pão-de-Açúcar.

Imagens e imaginários

Imagens operam no campo do simbólico, das representações coletivas. São construções mentais, possibilitadas pela percepção dos objetos contidos nos mundos físico, social e cultural. A percepção do mundo exterior e objetivo – mas também do interior e subjetivo – é uma das condições da construção das imagens e de sua dinâmica, o imaginário. As imagens guardam, portanto, alguma relação do mundo exterior com a dimensão interna dos sujeitos. Assim, imagens não são simples cópias dos dados percebidos por nossos sentidos ou reproduções fiéis dos objetos percebidos da realidade.

Em *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Vilém Flusser escreve que imagens, “são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no tempo e no espaço” (2002, p. 07). Contudo, essa superfície que pretende representar algo nos mostraria certos aspectos da realidade que não a esgotariam jamais. Na abordagem de Flusser, as imagens também têm um caráter mágico, o que seria, “essencial para a compreensão das suas mensagens” (2002, p. 08). Tal caráter é que vai permitir que o tempo linear, baseado em relações de causalidade, seja rompido em nome de um tempo mágico circular, doador de

significados. Nas palavras de Flusser, “no tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo” (2002, p. 08).

Em linhas gerais, a imagem visual seria a materialização de uma abstração de várias dimensões, mas, é também, grosso modo, a elaboração secundária de um primeiro contato com a realidade. Laplantine e Trindade (1997, p. 10), por seu turno, destacam que imagens são, “construções baseadas nas informações obtidas pelas experiências visuais anteriores. Nós produzimos imagens porque as informações envolvidas em nosso pensamento são sempre de natureza perceptiva”. Dessa forma, há uma dialógica ou uma dialética na imagem sobre o concreto e o pensamento. Conseqüentemente, “a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto externo” (Laplantine e Trindade, 1997, p. 10).

Dinâmicas, as imagens se superpõem, se reconstróem. O que Durand (1964) concebe como imaginário, o “museu de imagens”, é constituído justamente dessa dinâmica fusional. Imagens e imaginário estão, nesse sentido, em perpétua transformação: se modificam e paralelamente modificam nosso olhar sobre o “real”.

O real, no entanto, não é senão a retradução da realidade segundo um sujeito histórico, que se encontra inserido em um sistema de coordenadas simbólicas, que lhe ajudam a se orientar no mundo. Considerado em si mesmo, o mundo objetivo não pode ser conhecido sem que um sujeito o interprete, segundo uma cultura, aqui entendida como um código, que o habilite a “ler” a realidade. Somente quando submetido às grades do pensamento, às lentes culturais próprias de uma dada cultura, é o que o mundo se torna “fenômeno”, tornando-se, assim, inteligível aos sujeitos. Assim, o imaginário guarda proximidade com as representações sociais, já que as imagens também são representações coletivas que ultrapassam o indivíduo.

Para o antropólogo argentino Fernando Brumana, “o conjunto das representações de uma sociedade concreta poderia dar-nos o mapa daquilo que pode ser pensado e praticado” (1983, p. 29). Nesse nível, a cultura permite-nos pensar o pensamento de um grupo, de uma sociedade, de uma comunidade, assim como suas práticas, atos e gestos. Aqui, buscamos situar o fenômeno da representação, da construção do imaginário, no plano da obra coletiva. É dessa forma que se pode entender a ideia das representações coletivas como,

“

o produto de uma imensa cooperação que se estende não apenas no espaço, mas no tempo; para fazê-las, uma multidão de espíritos diversos associaram, misturaram, combinaram suas idéias e sentimentos; longas séries de gerações acumularam aqui sua experiência e seu saber. Uma intelectualidade muito particular, infinitamente mais rica e mais complexa do que a do indivíduo, está aqui, portanto, como que concentrada.

(Durkheim, 1973, p. 518)

Em outra perspectiva, Marc Augé, enfatiza que, entre o imaginário coletivo e o individual, há uma poderosa dialética, pois, “o imaginário e a memória coletivos (IMC) constituem uma totalidade simbólica, em referência à qual um grupo se define e por meio da qual ele se reproduz de um modo imaginário ao longo das gerações” (1997, p. 63).

Dessa forma, o imaginário coletivo e o individual mantêm relações estreitas, ainda que o primeiro não seja obra do segundo e o segundo somente se constitua tendo

o primeiro como condição de operação. As representações coletivas e o imaginário não são criações livres e independentes de indivíduos autônomos e racionais. Elas estão na fronteira do mundo dos vivos e dos mortos, já que herdamos instituições sociais criadas muito antes de nosso nascimento, mas que transformamos ao longo de várias gerações. O conjunto de representações sociais de uma sociedade não é nem o resultado da apreensão empírica do mundo nem, tampouco, a expressão de elementos inatos ou naturais da mente humana.

Em nosso ato de pensar, o que percebemos, a realidade, é submetida a um processo de interpretação, passando à condição de real percebido. Assim, a realidade consiste no fato de que uma pessoa, os objetos sociais e naturais (outras pessoas) e o mundo da natureza existem em si mesmos, independentes da nossa presença e dos significados que atribuímos a eles. O real é a realidade ordenada e organizada por nossos sistemas de pensamento ou pelo conjunto das categorias de pensamento coletivas de uma dada sociedade e seus diferentes grupos. Nesse sentido, “o real é a interpretação que os homens atribuem à realidade. O real existe a partir das ideias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida” (Laplantine e Trindade, 1997, p. 12).

Na perspectiva de Barthes (1980), o imaginário é o signo, uma relação de significância. Ou seja, uma relação que se estabelece entre um significante e um significado. O imaginário se apodera das imagens apreendidas pelos sujeitos, alterando-as de tal forma que “ao libertar-se do real que são as imagens primeiras, pode inventar, fingir, improvisar, estabelecer correlações entre os objetos de maneira improvável e sintetizar ou fundir essas imagens” (Barthes, 1980, p. 27). O imaginário possui a dinâmica de fazer mudar o real. E isso não implica na exclusão total do real, senão na manutenção de uma identidade com ele.

Cartão-postal: técnica, signo e mito

Arte, técnica, registro e imaginário, a fotografia é mídia contemporânea presente nos documentos de identificação individual, nos meios de comunicação impressos e *online*, assim como, nas galerias de arte. Há muito a foto desobrigou-se de ser apenas instrumento para “copiar” a realidade: a arte a utiliza de forma simbólica e instituições “oficiais” podem manipulá-la, reconstruí-la. Nas sociedades contemporâneas, vorazes no consumo de objetos ditos “concretos”, mas também de imagens, a fotografia desempenha um papel importante e, com ela, a técnica assume posição central no processo de produção e reprodução.

Nos cartões-postais de mulheres nas praias da orla carioca, as fotografias expostas mostram imagens construídas, produzidas, profissionalmente, para parecerem espontâneas, “naturais”. Mostram cotidianos arrumados, como nos retratos da fase pré-fotografia, quando a pintura tinha obrigação de retratar o “real” – mas, um real sempre em sua melhor forma, conivente com um determinado ponto de vista.

Nos postais estudados, tanto o signo, quanto algo do universo mitológico estão presentes nas imagens. Assim, os cartões – como as fotografias, de uma forma geral – podem servir de suporte à fala mítica e, dessa forma, se apresentar como uma narrativa capaz de organizar o mundo.

Roland Barthes, tal qual Saussure (1995), admitia o estudo da semiologia como uma relação entre dois termos, um significante e um significado. Contudo, Barthes adiciona um terceiro elemento a essa relação – o próprio signo – fruto da relação entre o significado e o significante. Se o significante para Barthes é vazio, o signo é pleno, repleto de sentidos. Assim, “no plano da análise, não posso confundir as rosas como significante e as rosas como signo: o significante é vazio, o signo pleno, é um sentido” (1980, p. 135).

Como todo mito, o cartão-postal busca ordenar uma dada realidade; busca explicar, de maneira coerente e isenta de contradições, algo que, a princípio, se coloca como desordenado. Nos cartões-postais estudados o signo está presente, porém, há algo mais neles: narrativa mítica. Para Barthes, o mito,

“

é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: é um sistema semiológico segundo. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo. É necessário recordar, neste ponto, que as matérias-primas da fala mítica (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, rito, objeto etc.), por mais diferentes que sejam inicialmente, desde o momento em que são captadas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante: o mito vê nelas apenas uma mesma matéria-prima; a sua unidade provém do fato de serem todas reduzidas ao simples estatuto de linguagem.

(Barthes, 1980, p. 136)

Se vamos considerar os cartões-postais, que nos falam sobre os corpos de mulheres, nas praias cariocas, como mito, então, estamos tratando de um sistema de signos que opera como um significante para, logo em seguida, constituir novos signos. Em poucas palavras, o mito é um sistema duplo, em que há pelo menos dois signos. Segundo Barthes,

“

o significante do mito apresenta-se de uma maneira ambígua: é simultaneamente sentido e forma, pleno de um lado, vazio de outro. Enquanto sentido, o significante postula já uma leitura, apreendendo-o com os olhos, ele tem uma realidade sensorial (ao contrário do significante lingüístico, que é de ordem puramente psíquica), tem uma riqueza.

(Barthes, 1980, p. 139)

Se o significante do signo é vazio de sentido, no mito, seu sentido é dúbio, o que daria margem às releituras e reinterpretações. Sabemos que, ele não é vazio como o significante, pois, é signo num primeiro sistema, e, assim, pleno. Mas, quando transformado em mito, o significante, que já se encontra carregado de um primeiro sistema de sentido anterior, é esvaziado, nesse segundo momento, e apresentado como órfão do significado. A forma como o mito adquire sentido é da ordem do conceito. Assim, segundo Barthes, “através do conceito, toda uma história nova é implantada no mito” (1980, p. 140).

A tarefa do mito é a de mediar, instaurar o contato entre o que é estranho e o já conhecido. Mas, se o mito pode consolar, também, tem a capacidade de ludibriar. Em *Mitologias*, Barthes mostra o mito como uma fala aparentemente despolitizada, mas, que carrega um conjunto ideológico – motivo forte, pelo qual os meios de comunicação se apropriam dele. Finalmente, ao se apresentar como uma fala despolitizada e isenta de contradição, o mito se “naturaliza” ao mesmo tempo em que se eleva do fluxo histórico.

Praia: espaço de identidade e alteridade

Marc Augé escreveu que, “as imagens podem servir para tudo” (1997, p. 31). Podem informar, iludir, seduzir, reforçar ou (re) construir imaginários. Técnica, signo e mito, o postal é uma mídia, cujo poder está baseado na imagem que estampa. Seu estudo pode desvelar falas implícitas, o que permitiria sua contextualização e a problematização sobre para que aquelas imagens servem.

Partindo dessas ideias, reunimos um total de doze cartões-postais em bancas de jornais da cidade do Rio de Janeiro – oito identificando, explicitamente, praias da orla carioca, como Copacabana e Ipanema, e, quatro, mostrando praias sem nomeá-las. Em todos eles corpos de jovens banhistas aparecem associados a praias, à cidade ou a pontos turísticos – espaços que ocupam lugar de destaque no imaginário sobre a cidade do Rio de Janeiro e que têm alcance nacional e internacional. Resumindo, esses cartões-postais tratam da dimensão corporal, espacial e temporal, associando o Rio de Janeiro a um apelo erótico e sensual.

Tendo a praia de Copacabana ao fundo, com prédios, hotéis, e o forte de Copacabana, o primeiro postal que observamos mostra quatro jovens de costas. Em função da grande quantidade de banhistas na praia, pode-se entender que seja um fim de semana ou feriado. Das quatro “banhistas”, duas estão de pé, à esquerda de quem olha o cartão. Elas parecem conversar, enquanto as outras se encontram deitadas diretamente sobre a areia. As duas “banhistas” deitadas estão de cabelos soltos, simetricamente alinhados, enquanto as outras os mantêm presos. As quatro estão desacompanhadas de figuras masculinas. Diferentemente dos demais banhistas do cartão, que compõem parte do cenário da foto, as quatro banhistas, em primeiro plano, têm determinadas partes de seus corpos em explícito destaque: costas e nádegas.

Apesar da ausência de datas nos cartões, este parece ser o mais antigo da amostra, a foto datando dos anos 80. Isso fica claro na indumentária: as moças vestem biquínis

modelo “asa delta”, *fashion* nos verões da década de 80. Paralelamente, é interessante por mostrar como um tipo de representação da mulher carioca estudado vem perdurando ao longo das décadas.

No segundo cartão, outras quatro jovens de biquini aparecem em primeiro plano, tendo ao fundo inúmeros prédios de Copacabana. As duas louras e duas morenas caminham pelo calçadão em direção à praia do Leme. Mais uma vez, as banhistas estão de costas, com cabelos longos e soltos, deixando à mostra a parte de trás de seus corpos: costas, pernas e nádegas. Nesse postal, como no anterior, nenhuma das banhistas está acompanhada de homens ou crianças. O que pode sugerir que são solteiras, sem filhos, talvez, prontas para um relacionamento. Esse postal sugere ainda que as banhistas são observadas, mas não se dão conta disso, da mesma forma que todos os que se encontram na areia da praia. A sua aparição na foto parece querer revelar um “flagrante” de um dia comum na praia de Copacabana. Se na primeira imagem havia quatro banhistas na areia da praia posando para a foto, na segunda, as banhistas criam uma primeira oposição por estarem no calçadão.

No terceiro cartão, as mesmas jovens que aparecem na segunda foto estão na areia da praia, deitadas sobre cangas. Não é difícil identificá-las apesar de seus rostos não aparecerem: a cor dos biquinis, assim como os cabelos e os próprios corpos indicam. Aqui, no entanto, não há nenhuma referência espacial capaz de dar ao leitor qualquer ponto de referência que possa identificar em que praia estão. Há, somente, quatro corpos femininos, em um dia ensolarado, na praia. Como nos anteriores, esse cartão apenas mostra, explicitamente, a parte de trás dos corpos das mulheres, notadamente, as nádegas. Embora não seja possível identificar a praia, a imagem é completada com os dizeres, “Praia de Copacabana – Rio de Janeiro – Brasil”.

No quarto cartão, mais quatro jovens aparecem caminhando lado a lado nas areias da praia de Copacabana. Mais uma vez, as jovens andam de costas para o

leitor exibindo costas, pernas e nádegas. O cenário que compõe o cartão é formado de um lado, pelo mar, azul, com pequenas ondulações, de outro, por prédios que se estendem por toda a Avenida Atlântica, do Leme ao final da praia. Ao centro do cartão, na parte inferior, aparecem os dizeres, “Praia de Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, Brasil”.

No postal seguinte, as mesmas jovens da foto anterior estão deitadas partilhando uma mesma canga, mais uma vez sem que seus rostos sejam revelados. Aqui, a identidade, tradicionalmente dada pela face, ou é negada ou é dada pelas outras partes do corpo: nádegas, coxas e dorsos “femininos”, indicariam a identidade construída ou imaginada da carioca. Não há nenhum ponto de referência que possibilite identificar a praia, embora na parte inferior e central, apareçam, mais uma vez, os dizeres: “Praia de Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, Brasil”. É, justamente, na repetição ou na redundância do signo linguístico que busca atestar-se a identidade dessa localidade.

O sexto cartão, desse primeiro subgrupo, distingue-se dos anteriores, por conter cinco fotos, no lugar da imagem central dos demais. Elas retratam, no sentido horário: quatro moças de biquini caminhando no calçadão de Copacabana e vistas aéreas da praia de Copacabana, do Estádio do Maracanã, do Cristo Redentor e do Pão de Açúcar. Esse cartão diferencia-se dos demais por colocar lado-a-lado o corpo sensual e quase nu da jovem, aproximado de outros pontos turísticos. Enquanto as jovens, andando de costas para o leitor, chamam a atenção para determinadas partes de seus corpos, nas demais fotografias há imagens feitas a partir de um ponto distante, sem que nada chame a atenção para um ponto específico. Com as jovens de biquini é diferente: se tudo mais é indiferente (prédios, praia, areia, mar, demais banhistas, avenida), são seus corpos que não podem passar despercebidos. Por fim, os nomes, “Rio de Janeiro”, e, “Brasil”, aparecem no centro do cartão, o que, mais uma vez, nos lembra da importância que o signo linguístico assume na trama.

Em um outro grupo de cartões temos agora a praia de Ipanema. No primeiro cartão, que faz referência a essa famosa praia da Zona Sul, aparecem quatro banhistas mais uma vez, trajando biquínis, deitadas na areia sobre cangas. Se, no terceiro exemplar de Copacabana, quatro mulheres apareciam ao centro do cartão dos pés à cabeça, agora as mesmas quatro banhistas são fotografadas de lado. É importante ressaltar que, esse cartão sobre Ipanema mostra as mesmas jovens do segundo e do terceiro cartões de Copacabana. Por meio da observação atenta da areia presente em seus pés, da forma como suas pernas estão cruzadas, assim como da ordem em que elas aparecem nos cartões e das marcas deixadas na areia, conclui-se que, o primeiro postal de Ipanema e o terceiro de Copa, mostram a mesma praia que não pode ser identificada. Pode ser Ipanema, Copacabana ou outra praia qualquer. As marcas da cidade, presentes nos dois primeiros postais da amostra, desaparecem para dar lugar somente aos corpos estendidos sobre a areia, ressaltando costas, nádegas e pernas. O corpo, dessa forma, é inscrito sobre a praia, demarcando um espaço que dá identidade à indistinção da areia.

O segundo cartão sobre Ipanema é similar ao último sobre Copa na forma: um cartão com múltiplas fotos, a da praia de Ipanema maior e em destaque, mostrando quatro moças deitadas sobre uma canga na areia. Em segundo plano estão outros banhistas. As outras três imagens são tomadas aéreas das praias da Barra da Tijuca, do Leblon e de Copacabana. Diferentemente das demais fotografias desse cartão, somente a da praia de Ipanema exhibe jovens de biquíni. Compondo a paisagem, observam-se outros banhistas que parecem indiferentes ao que se passa com as jovens, com exceção de uma mulher e uma criança que estão de frente para as jovens. O olhar curioso de ambas parece denunciar a farsa que se monta na areia.

A não-identidade da praia e do corpo

A segunda série de cartões, apresenta imagens de mulheres sozinhas tendo, como pano fundo, paisagens de praias. No primeiro cartão dessa categoria, observa-se, em primeiro plano, uma jovem de pé, de costas para o leitor. Sozinha na praia, ela está quase de lado, com seus joelhos levemente inclinados. Ao contrário dos demais cartões, que fazem referência à praia de Copacabana e Ipanema, esse não possibilita que se identifique nenhuma das praias da orla da cidade do Rio de Janeiro. Não há como saber em qual praia a jovem se encontra. Trajando uma pequena tanga, sem a parte superior do biquíni, a jovem usa um vestido leve (que está sendo tirado ou posto?), enrolado à altura da cintura. Como nos demais cartões da série sobre Copa, esse não mostra nenhum detalhe de seu rosto. Importa assinalar é a sua nudez parcial em uma praia (pública?), aparentemente deserta, sem nenhuma pessoa ou sinal de construção à vista. Nesse postal não há nenhuma informação escrita na parte frontal do cartão que possibilite a identificação da praia. No verso, apenas a inscrição, “Rio de Janeiro”.

O próximo cartão mostra uma imagem que sugere uma praia também deserta. Ele retrata a mesma jovem do anterior agora sentada sobre as pernas, em uma tomada lateral e de costas. Da mesma forma que em seu precedente, nesse a jovem está sem a parte superior do biquíni. Seus seios não aparecem frontalmente, seu rosto também não é mostrado. Se no postal anterior ela sugere que vai tirar o vestido, nesse ajeita a tanga (vai tirá-la?). Chama a atenção o fato de se ter um corpo jovem e belo afastado das praias localizadas no espaço urbano mais denso. Abaixo das pernas da morena, que esconde seu rosto, aparece, simplesmente, a palavra, “Rio”, grafada de forma que as letras finais (i, o) pareçam um sol brilhando, em uma alusão a um tempo quente e ensolarado.

O terceiro cartão dessa categoria revela, mais uma vez, a jovem bronzeada, agora com biquíni completo, sentada à beira do mar, divertindo-se na água. É possível identificar a jovem dos dois exemplares anteriores pela cor da pele, o comprimento

do cabelo e o biquíni. Contudo, neste exemplo, a moça, além de deixar seu rosto em parte visível lateralmente, também está sorrindo. Apenas no primeiro cartão sobre Copacabana, um dos mais antigos, uma das mulheres, de pé, está sorrindo. Aqui, como em outros exemplos, não há referência para identificar qual a praia está sendo mostrada. Na parte inferior do postal, aparece o nome, “Rio de Janeiro”.

O último cartão da categoria possui características peculiares. Ao contrário dos demais da amostra, nele, a banhista não se encontra na praia, mas, sim, no alto de um ponto elevado da cidade. Ela assume, simbolicamente, a posição de um dos atrativos mais emblemáticos da cidade do Rio de Janeiro: o Cristo Redentor. Nesse breve momento, congelado no cartão-postal, o gesto do Cristo Redentor é reproduzido e fundido ao corpo, feminino, bronzeado, sumariamente vestido, profano. Sagrado e profano parecem coincidir no corpo bronzeado da banhista de cabelos louros, de braços abertos, de costas, sobre a baía da Guanabara.

Longe das praias, ainda que, de frente para o mar, mas, agora, em uma posição sagrada, a jovem de biquíni se aproxima do céu, através de seu gesto. Ela é, simbolicamente, a própria estátua do Cristo Redentor. Como ler o gesto, a posição do corpo e o que é mostrado desse corpo? O corpo da banhista encarnaria uma pretensa hospitalidade sensual, típica do carioca ou mesmo do brasileiro? Seu corpo, coberto apenas por um biquíni quer revelar algo a mais do que a estátua do Cristo, vestindo uma túnica longa? O que diz a moça aos turistas: bem-vindos todos aqueles que chegam à cidade onde, do alto de cada morro, estamos de braços abertos aguardando por sua chegada? É interessante observar, ainda, que não vemos seu rosto e não sabemos qual a sua expressão no momento da foto. Por que ser mostrada de costas, fazendo aparecer suas costas, coxas e nádegas, é mais importante do que de frente, mostrando rosto, seios e ventre? Haveria alguma relação cultural entre chamar a atenção para as nádegas das banhistas e o monumento às nádegas da brasileira na Praça da Apoteose, no Sambódromo?

Considerações finais

Nos cartões-postais de praias analisados, ganham destaque certas partes do corpo feminino. Mais do que isso, a forma como os corpos aparecem, revela técnicas corporais no que elas têm de mais fundamental: são tradicionais e eficazes (Mauss, 1974). Nos gestos e poses em que as jovens aparecem, mais do que corpos soltos no espaço da praia, tem-se formas que são próprias de cada sociedade. De um modo geral, as “banhistas” têm suas costas, pernas e nádegas ressaltadas, em detrimento da parte frontal do corpo. Somente em dois cartões – dos doze da amostra – partes de seus rostos são revelados. E, mesmo quando parte do rosto aparece, não se pode encarar as banhistas de frente. Assim, as fotografias dos cartões-postais revelam, não só um conjunto de técnicas corporais, como, também, apresentam recorrências estruturais, sinal característico do mito. Como escreveu Barthes, “é a insistência num comportamento que revela a sua intenção” (1980, p. 141). É essa intenção, presente, recorrentemente, na forma como os corpos são mostrados, em que lugar e em que tempo, que possibilita ir além de uma primeira impressão, mais imediata.

De um ponto de vista relacional, costas, pernas e nádegas mostradas nos cartões se opõem ao rosto e peito, ocultos. Não se trata de uma oposição excludente, senão complementar e hierárquica. Nos postais analisados, a dimensão de trás do corpo engloba as demais dimensões (parte frontal, parte superior) tidas como hierarquicamente superiores nos demais espaços e momentos da vida social. Nos documentos de identidade, por exemplo, é o rosto, de frente, que identifica o indivíduo frente às autoridades legais; é de frente para outra pessoa que se fala quando se quer transmitir alguma mensagem importante. No entanto, em momentos não oficiais, de lazer, de Carnaval, essa hierarquia é invertida: em vez da parte frontal do corpo ou da superior (cabeça/razão/intelecto), o que é valorizado é o “bumbum”. Nesse instante, se destaca a dimensão informal do corpo, marginal, que se inscreve e escreve

códigos distintos daqueles que operam do Estado – formal/oficial – para os indivíduos.

Desse modo, a ênfase no corpo feminino desnudo, como representação das praias da cidade, busca mostrar o Rio de Janeiro como um local hospitaleiro, quente e, nitidamente, sensual. A dimensão sexual aparece de forma explícita, como um tipo de discurso que faz movimentar o imaginário do turista, que já traz expectativas sobre quem são aqueles corpos caminhando na praia. Não é o único discurso e, talvez, não seja o que prevalece. É conservador e machista, mas, revela um certo tipo de imagem da cidade constitutivo do imaginário turístico. ●

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos*. Campinas: Papirus, 1997.
- _____. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1980.
- BRUMANA, Fernando. *Antropologia dos sentidos: introdução às idéias de Marcel Mauss*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DURAND, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris: PUF, 1964.
- DURKHEIM, Emile. As formas elementares da vida religiosa. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1973. p. 505-550.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GOLDENBERG, Mirian, RAMOS, Marcelo Silva. *Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 19-40.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974. v. II. p. 209-234.
- MAFFESOLI, Michel. *L'ombre de Dionysos: contribution à une sociologie de l'orgie*. Paris : Méridiens, 1985.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.