



**Fotografia e documentação no interior
paulista: o “batuque da umbigada”
por Rodolpho Copriva**

Marcelo Eduardo Leite

DOI 10.5433/1984-7939.2011v7n11p175

Fotografia e documentação no interior paulista: o “batuque da umbigada” por Rodolpho Copriva

Photograph and documentation at São Paulo's countryside: “batuque da umbigada” dance by Rodolpho Copriva

Marcelo Eduardo Leite*

Resumo: *Este artigo se dedica a analisar o processo de documentação fotográfica realizado pelo fotógrafo Rodolpho Copriva na cidade de Rio Claro, estado de São Paulo, nos anos de 1952, 1953 e 1955. Tais imagens são raras e mostram a dança batuque da umbigada, realizada pela comunidade negra da cidade. A ida do fotógrafo é peculiar, pois mostra como uma fotografia feita com fins policiais acabou carregando dentro de si uma grande importância etnográfica.*

Palavras-Chave: *Fotografia e memória. Dança afro-brasileiros. Batuque da umbigada. Rio Claro (SP).*

Abstract: *This article is dedicated to analyze the process of photographic documentation accomplished by the photographer Rodolpho Copriva in the city of Rio Claro, São Paulo's State, in 1952, 1953 and 1955. Such images are rare and show the dance of batuque da umbigada made by the city's black community. The photographer going is singular, as it shows how a photo taken with law enforcement could carry a huge ethnography signification.*

Keywords: *Photography and memory. African-brazilians dance. Batuque da umbigada. Rio Claro (SP).*

* Doutor em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Professor Adjunto na Universidade Federal do Ceará (UFC), Campus Cariri.

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar uma série fotográfica muito peculiar ocorrida na cidade de Rio Claro¹, interior de São Paulo. Trata-se de algumas fotografias dos anos 50, realizadas pelo fotógrafo Rodolpho Copriva. Ele foi um tipo de fotógrafo muito comum em cidades de pequeno porte, sendo aquele que faz uma documentação muito próxima dos acontecimentos, conhecendo pessoalmente as partes envolvidas, componente fundamental nos mais variados fatos. Ele tem que estar em vários tipos de eventos: esportivos, policiais, casamentos e inaugurações. No caso específico de Rio Claro, ele foi seu mais importante fotógrafo, responsável por uma documentação profunda dos mais variados fatos da sociedade local. Suas imagens privilegiaram inúmeros fenômenos sociais. Portanto oferecem uma grande contribuição para se entender esta localidade. Conhecendo seu trabalho, entendemos melhor a colocação de Kossoy (1999, p.27), que diz ser o fotógrafo uma ligação entre a sociedade e seu artefato final, a cópia, mediando os fenômenos e fazendo deles um documento realizado por meio de conceitos intransferíveis. Segundo ele, o testemunho do fotógrafo é inseparável das suas escolhas e da sua maneira de ordenar determinada cena e registrá-la. Assim, o fotógrafo se configura como um filtro cultural, sendo que a construção da fotografia carrega traços de seu autor, impregnando-a de valores estéticos que a ele pertencem.

Copriva fez cotidianamente esta ligação, e no seu processo de trabalho se revelou uma pessoa atenta aos mais variados fenômenos, desnudando um irrepreensível perfil de fotodocumentarista. Tentando entender seu percurso, mediados por um estreitamento entre as imagens e as características de quem as fez, buscamos uma aproximação com sua carreira profissional e os vestígios por ele deixados. Ainda no início

¹ Localizada a 175 quilômetros da capital, Rio Claro teve grande relevância no contexto cafeeiro do século XIX, tornando-se, por conta disso, uma cidade ferroviária. A ferrovia, por sua vez, motivou sua transformação em um importante pólo industrial paulista, condição que perdura até os dias atuais.

de carreira, Copriva fez trabalhos jornalísticos para o jornal *Cidade de Rio Claro*, principalmente no final da década de 1940. Curiosamente, esse período corresponde àquele no qual seu ateliê funcionava clandestinamente, já que a prefeitura havia lhe negado o alvará de funcionamento.

Segundo consta, isto o obrigou a buscar outros tipos de trabalho, ocorrência que, somada ao fato de ser ele o único profissional a possuir um equipamento compacto e fácil de encarar saídas fotográficas, transformou-o no fotógrafo mais polivalente da cidade. Com o passar do tempo, foi se especificando em vários tipos de fotografia. Era aquele que estava, literalmente, disponível para todo tipo de serviço. No início da década de 1950, seu ateliê saiu da clandestinidade e ele se especializou em outros serviços. Além de continuar retratando os mais variados fatos sociais, documentou edifícios, praças, ruas e largos, trabalhos que deram origem a dezenas de postais por ele idealizados e produzidos. Esses postais eram ampliados artesanalmente em preto e branco e vendidos no seu estúdio, onde também eram feitos retratos individuais, de duplas e grupos. Uma das séries mais interessantes que encontramos em nossa pesquisa refere-se às imagens de casais de noivos. Nelas, podemos notar as correções executadas a pedido do retratado, a quantidade encomendada, bem como o dia da entrega das fotografias. Tudo anotado no verso de uma cópia. As intervenções mais pedidas dizem respeito ao volume dos cabelos, dos bigodes e de eventuais brilhos a serem atenuados em alguns pontos da face do retratado. Num processo pós-fotográfico artesanal, ele interferia no negativo, fazendo as cópias ao gosto do freguês, que levava, em geral, uma dúzia de cada. Assim, ele tornou-se um fotógrafo plural, opção certa para vários segmentos da sociedade local para registrar o momento desejado.

Rodolpho Copriva e a série “bataque da umbigada”

A série que escolhemos para analisar, pinçada na ocasião em que trabalhamos na organização de acervos fotográficos na cidade de Rio Claro, mostra um evento muito peculiar, uma festividade da comunidade negra, realizada em ocasiões dos aniversários da abolição da escravatura, nos anos de 1952, 1953 e 1955. Ao tentar compreendê-la, fomos descobrindo implicações que estavam dentro da lógica de produção da imagem, como as relativas à sociedade local e outras, como as que desvelam o papel do fotógrafo como mediador dos fatos.

Tais fotografias retratam a dança conhecida por caiumba, também ou bataque da umbigada, trazida pelos escravos bantos. A referida dança foi trazida pelos negros escravizados e resistiu em meio à heterogênea cultura paulista. Feitas nos anos 1950, em três ocasiões distintas, 1952, 1953 e 1955, sempre na noite de 13 de maio. As imagens mostram os negros festejando a abolição, cantando com os seus instrumentos: o tambú, uma espécie de tambor feito de tronco de árvore; o quinjengue, outro tipo de tambor, com sonoridade mais aguda, que faz a marcação rítmica do tambú; as matracas, paus que batem no tambú, do lado oposto ao do couro; e os guaiás, uma espécie de chocalho feito de metal.

As manifestações da comunidade negra aconteciam em um local da periferia da cidade, o Largo São Benedito, onde ocorriam festividades. Segundo relata o pesquisador Antonio Candido (1947), que investigou, ao lado do francês Roger Bastide, tais eventos na cidade de Tietê (SP), as classes médias diante de tal fenômeno se incomodavam com aquilo que chamavam de comportamento escandaloso. Eles analisaram, junto com seus alunos, o impacto gerado pela realização de um bataque da umbigada nas classes dominantes, em 1943. Na ocasião desse estudo, a dança foi promovida pelos próprios acadêmicos e feita no centro da cidade. Teve como resultado uma gama de relatos preconceituosos e de demonstrações de grande incômodo. O vigário da cidade, por exemplo, defendeu que

tais ritos já haviam caído no esquecimento, e que só deveriam ocorrer “sem alarde, fora da cidade”, de preferência na zona rural. O sociólogo notou uma grande rejeição por parte da sociedade paulista, especialmente a urbana e economicamente mais abastada, e observou que os maiores incentivadores do evento estavam nos segmentos mais pobres da população.

Assim como em outros lugares do interior, a cidade de Rio Claro demarcou, na década de 1950, uma ofensiva das elites locais contra esta prática. Chamado para retratar este acontecimento, um dentre tantos que acompanhava na cidade, o fotógrafo transformou o que seria uma simples documentação fotográfica em um documento muito mais abrangente. A ida do fotógrafo foi um pedido da polícia, que buscava substanciar a acusação feita por parte da população, descontente e incomodada com tais encontros.

Copriva foi em busca de um fato policial, sem saber do que se tratava. Ao chegar, soube que estava lá para produzir provas contra a “dança dos pretos”, como eram chamados tais eventos. Assim, na sua primeira ida, apenas no local dos fatos ele soube que suas imagens seriam feitas com a função específica de dar à polícia elementos que comprovassem o possível “crime”. Ele se deslocou para o local com sua Zeiss Ykon² para filmes 6 x 9 em punho, munido de seu flash, para verificar a informação de que ali estava havendo algo de “estranho”. A aproximação do fotógrafo para uma cultura próxima, porém, que difere da sua, entrando no evento fotograficamente, se comportando como um caçador que avança sobre a “floresta densa da cultura”, se aproximando de seu objeto e fazendo o seu registro imagético. (FLUSSER, 1985, p.35).

Pensarmos tais fotografias nos remete à necessidade de compreender as implicações casuais da construção da imagem. Estamos diante de uma relação que, além de adentrar em outra cultura ou, no caso das sociedades complexas, em espaços mais reservados e com códigos próprios, exige o exercício da técnica para tal execução. Nossa leitura do

² Copriva foi o primeiro fotógrafo de Rio Claro a ter um equipamento tido como compacto. Isso fez dele o mais versátil de todos os fotógrafos da cidade, configurando-se, inclusive, como seu primeiro fotojornalista.

ocorrido propõe o entendimento dele, Copriva, sua individualidade, conceitos, pareceres sobre o mundo, e as imagens por ele realizadas.

Nesse sentido, Kossoy (2003) indica que devemos compreender a mediação, fazendo do indivíduo que fotografa uma ponte entre ele e o fato, gerando a fotografia. Diz ele:

A eleição de um aspecto determinado – isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético –, a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bom como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influenciam decisivamente no resultado final [...]. (KOSSOY, 2003, p.42).

Desta forma, a trajetória e a formação, o conhecimento adquirido, estão todos ali. Devemos, então, considerar que o componente subjetivo, particular, é na hora da feitura da fotografia “[...] a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens”. (KOSSOY, 2003, p.43).

Para nos aproximarmos das referidas imagens e tentar compreendê-las melhor, tivemos a oportunidade de entrevistar Roberto Copriva³, filho de Rodolpho Copriva e seu assistente por décadas. As palavras de Roberto indiciam a importância de seu pai para os mais variados setores da cidade. Segundo ele, naquela época “[...] o fotógrafo era a pessoa mais importante, depois de Deus”. Copriva já estava habituado a fazer registros para a polícia local⁴ de acidentes de todos os tipos, assassinatos e retratos de criminosos detidos, daqueles de frente e perfil, nos quais se colocavam datações e referências. Assim, ao chegar para mais este serviço policial, retratou, na verdade, uma festa que, aos olhos de alguns, era imoral, e apontou para a ilegalidade da mesma. As “provas” impressas são, então, representações de algo observado, e fez dos indivíduos e sua

³ O contato com Roberto Copriva se deu em três momentos, o primeiro contato em 2003, quando ele nos apresentou com cópias da série fotográfica e contou sobre elas; pouco depois, novo contato numa entrevista ao pesquisador Oliver Mann, concedida em 2004, e, mais recentemente, respondendo algumas questões complementares que lhe enviei, no ano de 2010.

⁴ Roberto Copriva nos contou que seu pai, no início dos anos 60, parou de trabalhar para a polícia, pois muitas vezes não recebia pelo serviço, e, mesmo quando recebia, o pagamento vinha com muitos descontos.

manifestação cultural algo sob controle. Mas, como foi feita essa documentação? Quais os detalhes possíveis de se resgatar?

Se com relação ao documento isso é verdade, devemos lembrar que existe em jogo, neste momento, outra forma de construção, que é o “[...] recurso narrativo autônomo na função de convergir significações e informações a respeito de uma dada situação social”. (ACHUTTI, 1997, p.13). Tentando entender melhor, voltemos às palavras de Roberto. Segundo ele, seu pai havia recebido instruções para registrar detalhes da dança, em especial o lado visto pela elite local como promíscuo, vulgar, leviano, no qual as mulheres e os homens roçavam seus corpos, se ofereciam. Deveria, portanto, disparar seu flash, enquadrar, optar pelos detalhes. Suas imagens dariam veracidade a um discurso já construído, constituindo-se em mais uma prova que extrapolaria a simples observação feita pelos policiais, que ali estavam infiltrados e carregados de um discurso elitista, moralista, típico de uma classe média que se considerava dona da cidade.

Primeiramente, não podemos negar que as imagens feitas e a encomenda policialesca formaram seu próprio discurso, tornaram-se algo independente da simples constatação de um fato, ganhando uma narrativa própria. Tecendo esta trilha, as informações de Roberto são, para nós, uma forma de obter um ângulo a mais das imagens ou, complementá-las.

Mais de cinquenta anos depois, o relato de quem esteve lá, auxiliando os registros, carrega um pouco de preconceito e fantasia. Segundo as informações de Roberto, que tinha então entre 10 e 12 anos, ao chegar ao local, via-se que os negros estavam bêbados, o que a seu ver se justificava plenamente, pois, “os dançarinos e batuqueiros tinham que esquentar”. Ele se recorda que tais noites eram frias, e as fogueiras aqueciam as pessoas. É importante relatar que a fogueira está sempre presente nos encontros, independe da temperatura ambiente, já que ela é utilizada para a afinação dos instrumentos, sendo a primeira coisa a ser providenciada quando do início do ritual.

No seu relato, Roberto conta que as pessoas ficavam ali “com uma maconhinha, um cachimbinho, um fumo também pra disfarçar”. Diz que seu pai, além de conhecer muitos dos retratados, também gostava da festividade, “era para nós, muito divertido”. Ele se recorda que, além do

batuque, eles batiam palmas, lembra também que havia “perto da fogueira quatro a cinco galões de pinga com limão e umas caixas de charuto, tudo mal feito, mal enrolado”. Ele crê, ainda, que os negros provavelmente tivessem, também, o seu próprio olheiro, para eventuais exageros causados pela bebida. Segundo recorda, a festa de 1952 foi a que teve maior público, em comparação com os anos de 1953 e 1955.

Mas e a polícia, como se comportou lá? Alguém foi preso? Segundo relata, os policiais estavam lá, sim, e à paisana, infiltrados. Segundo ele, os mesmos podem ser vistos em algumas das imagens. Quanto aos dançarinos, eram aproximadamente 15 casais, e neles, como dito, é que seu pai deveria enquadrar, pegando “o detalhe da dança” quando “eles vêm e fazem um gesto e depois dá a umbigada. Então a polícia precisava deste momento pra mostrar que era pornográfico”.

Esse aspecto sensual, que se desejava comprovar, e que na visão de alguns era imoral e indecente, na verdade é uma característica básica da dança. Mário de Andrade relata, da seguinte forma, uma dança por ele observada no ano de 1937:

O tocador de bumbo era um negrão esplêndido, camisa-de-meia azul-marinho, maravilhosa musculatura envernizada, com seus 35 anos de valor. Nisto vem pela primeira vez sambando em frente dele uma pretinha nova, de boa doçura, que entusiasmou o negrão. Começou dançando com despuorida eloquência e encostou o bumbo com afago bruto na negrinha. O par ficou admirável. A graça da pretinha se esgueirando ante o bumbo avançado com violência, se aproximando quando ele se retirava no avanço e recuo de obrigação, era mesmo uma graça dominadora [...]. Era impossível não sentir que o negrão, afastado da negrinha, mandava o seu gozo todo pro instrumento. Era visível a necessidade que tinha de apalpar com o bumbo enorme o corpito da companheira. (ANDRADE, 1937, p.43).

A encomenda feita pela polícia a Rodolpho Copriva pedia um detalhamento nestes movimentos corporais. Perguntamos a Roberto se, no decorrer do trabalho, a polícia interferia, dizendo como ele deveria fazer as imagens. Ele respondeu que em nenhum momento seu pai fora

interpelado durante a realização das fotografias. Apenas, ocorrera uma conversa anterior às fotografias, na qual fora salientada a importância de registrar o encontro dos corpos, uma referência que tange diretamente ao detalhe da umbigada. Rodolpho, então, tentou se prender aos detalhes. Assim, claramente, entendemos que os retratados o aceitavam e, decerto, não viam problemas ou não esperavam uma incriminação possível por meio das fotografias. Eles apenas dançavam, tocavam e cantavam: o crime estava preso a alguns dos olhares.

Algumas pessoas da cidade, que não eram necessariamente da comunidade negra, presenciavam tais festividades. Crianças brancas se interessavam em ver. Algumas dessas pessoas certamente, no dia seguinte, eram as mesmas que saíam a difamar a manifestação cultural. O fato é que, depois de 1955, não houve mais estas festividades, e é difícil saber se as fotografias de Rodolpho Copriva contribuíram para que isso acontecesse, ou não. O tempo passou, e tais imagens são, hoje, importante documento para a história social da cidade, sendo, inclusive, uma referência para a comunidade negra local.

Analisá-las significa tentar refazer o percurso de sua construção, amparado tanto por conhecimentos ligados à técnica fotográfica quanto aos pressupostos do fotógrafo. Assim, as imagens em questão, ao serem reconhecidas, remetem ao detalhamento do ritual fotografado, pelo qual foram feitas. Nossa aproximação recorre às suas motivações. Nesse sentido, tentaremos compreendê-las a partir destes conceitos.

As séries fotográficas de 1952, 1953 e 1955

Observando com atenção a sequência das imagens, vemos o processo de captação do fenômeno, documentando detalhes da dança, seus participantes e registrando a expressividade do acontecimento. Este trabalho é marcante e acreditamos ser até desnecessário nos alongarmos em sua descrição. Ao invés disso, preferimos estender o convite a uma observação atenta das raras imagens aqui apresentadas.

Série de imagens de 1952. Notamos o destaque da dança no primeiro plano e, ao fundo, os observadores. Podemos ver que Copriva segue a determinação da polícia, tentando pegar os detalhes da dança (Figuras 1, 2, 3 e 4).

Na figura 1 vemos dois casais. O casal ao fundo da imagem, mostra um dos momentos marcantes da coreografia, quando um lenço troca de mãos. Os homens vestem gravatas e usam sapatos. Acompanhando a formalidade, as mulheres usam vestidos longos. A figura 2, por sua vez, mostra um dos momentos nos quais existe a aproximação entre os dançarinos. Bem ao centro da imagem, esta cena está bem registrada pela fotografia. A figura 3 apresenta um enquadramento mais fechado, no qual vemos cinco casais, em pontos distintos do espaço. Na figura 4 nota-se bem a separação clara entre o público que assiste e os participantes. Uma visualização do público nos permite constatar crianças, adultos, brancos e negros.

Figura 1 – A pedido da polícia, para comprovar atos e gestos libidinosos...



Fotografia: Rodolpho Copriva, 1952

Fonte: Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga

Figura 2 – ... Rodolpho Copriva documentou a manifestação cultural negra...



Fotografia: Rodolpho Copriva, 1952

Fonte: Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga

Figura 3 – ... conhecida como batuque da umbigada...



Fotografia: Rodolpho Copriva, 1952

Fonte: Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga

Figura 4 – ... no Largo São Benedito, em Rio Claro (SP)



Fotografia: Rodolpho Copriva, 1952

Fonte: Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga

Série de imagens de 1953 (Figuras 5, 6, 7 e 8). Aqui, notamos que as imagens foram feitas com uma distância maior entre o fotógrafo e seu objeto. Com isso, ele não se deteve tanto ao detalhamento da dança. É notório, também, que a quantidade de pessoas é menor. A figura 5 mostra um panorama da festividade, sem se ater a detalhes. Ao todo, vemos cinco casais dançando. É possível perceber que dois dos homens tocam guaiás enquanto dançam. A figura 6 tem, no seu lado esquerdo, dois dançarinos que podem ser percebidos numa troca de olhares; ao fundo, outros três casais. A figura 7 é umas das que registram o momento da umbigada, com o homem de frente para o fotógrafo. Do lado esquerdo da imagem é interessante notar um grupo de músicos com os seus instrumentos. A figura 8, mesmo que caótica, no sentido que o enquadramento mostra inúmeras situações ao mesmo tempo, mostra em dois pontos a troca do lenço, uma com o jovem que é visto ao centro, a outra no lado direito da fotografia.

Figura 5 – Nas fotografias de 1953, o fotógrafo estava mais distante...



Fotografia: Rodolpho Copriva, 1953

Fonte: Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga

Figura 6 – ... e fez as tomadas em planos mais abertos



Fotografia: Rodolpho Copriva, 1953

Fonte: Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga

Figura 7 – Neste ano, 15 casais participaram da manifestação cultural



Fotografia: Rodolpho Copriva, 1953

Fonte: Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga

Figura 8 – Movimentos característicos do bataque da umbigada



Fotografia: Rodolpho Copriva, 1953

Fonte: Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga

A série do ano de 1955 é aquela que melhor detalha vários elementos do bataque da umbigada, com bom enquadramento dos músicos, que evidencia melhor a troca do lenço. Nas figuras 9 e 10, uma sequência

na qual se vê os músicos com seus chocalhos e tambores. Percebemos, ainda, que o fotógrafo aproxima-se da cena entre uma fotografia e outra.

Figura 9 – Em 1955, além da dança, destaque para os instrumentos musicais



Fotografia: Rodolpho Copriva, 1955

Fonte: Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga

Figura 10 – Este foi o último ano dessa manifestação cultural negra em Rio Claro



Fotografia: Rodolpho Copriva, 1955

Fonte: Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga

Finalmente, as figuras 11, 12 e 13, evidenciam muito bem a troca do lenço, todas com enquadramento específico neste detalhe. Notamos,

igualmente, um menor número de pessoas. De todos os encontros, como mostram as imagens, é o que parece estar mais vazio, principalmente se comparado com o de 1952. Contudo, é nesse ano que Rodolpho Copriva melhor registra o momento em que é feita a troca do lenço na dança, o que pode ser visto em três das fotografias.

Figura 11 – Detalhe da troca do lenço I, um dos movimentos da dança



Fotografia: Rodolpho Copriva, 1955

Fonte: Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga

Figura 12 – Detalhe do movimento da troca do lenço II



Fotografia: Rodolpho Copriva, 1955

Fonte: Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga

Figura 13 – Detalhe do movimento da troca do lenço III



Fotografia: Rodolpho Copriva, 1955

Fonte: Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga

As imagens a que tivemos acesso mostram, além dos detalhes da dança, o público e o local do ocorrido. Como havia nos relatado Roberto, comparativamente, entre 1952 e 1955, houve um esvaziamento do evento, sendo que, nos anos de 1953 e 1955, percebemos claramente pelas fotografias menos observadores ao redor. Isso pode ser um indício de que a pressão social o estigmatizara, diminuindo a presença de espectadores nas festas. O conjunto tem o mérito de detalhar melhor os instrumentos usados pelos músicos.

Mesmo não se tratando de um trabalho com fins etnográficos, pelo menos no seu início, algumas pontuações do antropólogo Milton Guran, no tocante ao uso da fotografia para registro de rituais, são relevantes.

Segundo ele, a fotografia “[...] propicia uma descrição mais completa e detalhada de situações complexas [...] ela pode, por exemplo, marcar etapas de um ritual, destacar a posição precisa de personagens, seus gestos, indumentárias [...]” (GURAN, 2000, p.162).

Nesse sentido, as orientações da polícia à Rodolpho Copriva, cujos resultados necessitavam de um detalhamento da dança, acabaram tendo uma convergência com uma documentação de caráter etnográfico. Segundo Guran (2000, p.160), em tais relatos imagéticos

[...] a função da fotografia é a de destacar um aspecto de uma cena a partir do qual seja possível se desenvolver uma reflexão objetiva sobre como os indivíduos ou os grupos sociais representam, organizam e classificam as suas experiências e mantêm relações entre si.

Sabemos que a série foi feita para fins de repressão, mas gerou um documento que, no *status* de documento vinculado à crença da imagem como prova, transcendeu essa condição.

Considerações finais

A contribuição das imagens feitas por Rodolpho Copriva para a história da população negra do interior paulista e, conseqüentemente, de Rio Claro, é incalculável e suas imagens podem e devem ser analisadas de forma mais apurada pelos estudiosos⁵. Tais imagens ofertam a pluralidade do registro fotográfico, que, mesmo se originando para fins policiais, acabaram carregando informações etnográficas muito relevantes. Pesquisadores como Antonio Candido, Roger Bastide e Mário de Andrade

⁵ As imagens aqui apresentadas estão aos cuidados do Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga. Recentemente, o Arquivo Público Municipal de Rio Claro comprou da família Copriva milhares de imagens que ainda estavam guardadas. Este material ainda espera por processos de limpeza, catalogação e armazenamento, e, com certeza, será de grande valia para futuros estudos.

mergulharam neste universo da cultura miscigenada do interior paulista, em busca de respostas acerca da formação da sociedade brasileira. Ao registrar estas pessoas – e este evento – Copriva fez, além de um registro, a documentação de um fenômeno em vias de soterramento, que estava sendo empurrado para a marginalidade pela elite local. O fato de as fotografias de 53 e 55 mostrarem uma presença menor de pessoas não é secundário, e, sim, uma constatação de que a força repressora surtiu efeito. Tratar a festa dos negros como caso de polícia era parte de uma estratégia maior, de estrangulamento de parte da cultura local. É concreto, também, que os anos 50 são o momento da chegada de novos meios de comunicação, da cultura de massa e da vinda de um estilo de vida modelado pelo imperialismo no pós-guerra, o *American way of life*. Fatores estes que, juntando-se ao etnocentrismo, acabaram fazendo com que tais manifestações desaparecessem da cultura local. Se, a bem da verdade, Copriva não foi um pesquisador cujo objetivo específico fosse detalhar estas manifestações do ponto de vista etnográfico, por outro lado, suas imagens são importantes documentos carregados de informações de grande importância sobre uma cultura específica. Por mais irônico que possa parecer, ao fazer uma abordagem policial contribuiu para a construção da memória da discriminada população negra rio-clarense.

No final da década de 1980, ficamos sabendo que Rodolpho Copriva estava vendendo seus equipamentos de laboratório e máquinas fotográficas. Fomos até sua residência e verificamos ampliadores e fotômetros. Na ocasião, pudemos perceber que a idade já o abatia. Não compramos nada, mas ganhamos um último contato com esse fotógrafo documentador de Rio Claro. Ele parou de trabalhar em 1992, aos 83 anos, vindo a falecer pouco depois, especificamente às 23h15min, do dia 12 de junho de 1993, um sábado, quando estava com 84 anos. Seu trabalho, assim como o de milhares de fotógrafos que estiveram e ainda estão espalhados nas mais variadas localidades do interior, nos deixou um material que se mostra fecundo para as mais variadas aproximações, e que nos permite um contato direto com nosso passado recente, sendo um manancial rico e que deve ser preservado, respeitado e reconhecido como testemunho fundamental da vida social do país.

Referências

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho**. Porto Alegre: Palmarinca, 1997.
- ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v.41, ano 4, p.37-116, nov.1937.
- ANDRADE, Mário de. Samba rural paulista. In: CARNEIRO, Edson (Org.). **Antologia do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- CANDIDO, Antonio. **Opinião e classes sociais em Tietê**. São Paulo: Sociologia, 1947.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GURAN, Milton. **Fotografar para descobrir, fotografar para contar**. Rio de Janeiro: Campo de Imagem/UERJ, 2000. (Cadernos de Antropologia e Imagem, v.10)
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- _____. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.