Alexandre Romariz Sequeira

# ENTRE LAPINHA DA SERRA E O MATA CAPIM.

## FOTOGRAFIA E RELAÇÕES DE TROCAS SIMBÓLICAS.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes

2010

# Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

ALEXANDRE ROMARIZ SEQUEIRA

# ENTRE LAPINHA DA SERRA E O MATA CAPIM.

## FOTOGRAFIA E RELAÇÕES DE TROCAS SIMBÓLICAS.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Profa. Dra. Mabe Bethônico

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes / UFMG

2010

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**
**ESCOLA DE BELAS ARTES**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **ALEXANDRE ROMARIZ SEQUEIRA** Número de Registro **2008699719.**

Titulo:

***"ENTRE LAPINHA DA SERRA E O MATA CAPIM: fotografias e relações de trocas simbólicas"***

Profa. Dra. Mabe Machado Bethônico – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Éder Chiodetto – Titular– São Paulo

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 06 de outubro de 2010

**AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, aos moradores do vilarejo de Lapinha da Serra, que com tanto carinho me acolheram ao longo desses dois anos de convívio.

À família Oliveira, em especial ao Sr. José Cancio e ao jovem Rafael, companheiros de tantas horas e parceiros nessa pesquisa.

À Profa. Dra. Mabe Bethônico, pelas valiosas orientações, carinho e atenção.

Aos demais professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, pelas contribuições diretas e indiretas.

Ao músico Phillipe Lobo pela parceria no tratamento do material sonoro da pesquisa.

À Edna Netto Romariz, pelo amor e incondicional apoio em todos os anos de minha vida.

O que chamamos "uma Obra de Arte" é o resultado de uma ação cujo objetivo finito é provocar em alguém desenvolvimentos infinitos.

(Paul Valéry)

## Resumo

A presente dissertação analisa os procedimentos que permeiam uma experiência artística em que a fotografia é utilizada como meio de interação e trocas simbólicas com indivíduos ou grupos. Tal análise, busca percorrer os meandros da criação, passando pela sua elaboração conceitual, seus procedimentos de inserção/interação e sua constituição enquanto objeto artístico.

**Palavra – chave:** Fotografia; Arte; Participação.

**Abstract**

This dissertation examines the procedures that involve an experience in which the photograph is used as a means of interaction and symbolic exchanges with persons or groups. This analysis, searches the intricacies of creation, through its conceptual procedures for its insertion/interaction and its constitution as an artistic object.

Key-words: Photography; Art; Participation.

SUMÁRIO

1. Lista de imagens.....09

2. Introdução.....10

PARTE I

3. Tão longe e tão perto
Para se ter de onde partir.....15

4. O observador participante
Primeiros contatos com a vila de Lapinha da Serra.....19

5. Um jogo de descobertas
Conhecendo Lapinha pelos olhos de Rafael.....25

6. Convívio e criação
A unidade da figuração em nós.....32

7. Entre o silêncio e a palavra
Os relatos de Seu Juquinha.....36

8. Imagem e comunhão
Delicadezas do convívio.....44

9. Mudança de estações
Retorno às origens do enredo.....51

PARTE II

10. Entre o visível e o invisível
Considerações acerca de uma cartografia afetiva.....55

11. Arte e participação
A unidade da figuração em nós.....60

12. Do individual ao coletivo
A socialização da experiência estética.....79

13. Os rastros de nosso convívio.....91
Considerações finais

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....102

ANEXOS.....106

## 1. Lista de imagens

Figura 1 – *Mapa de Lapinha da Serra*.....27

Figura 2 – *O mesmo olhar*.....27

Figura 3 – *Contatos imediatos em Lapinha*.....29

Figura 4 – *Diagrama: entre Lapinha da Serra e o sítio Mata-Capim*.....59

Figura 5 – *Strangers*, 1999.....68

Figura 6 – *Strangers*,1999.....68

Figura 7 – *Creating my own journey*, 1999.....70

Figura 8 – *Creating my own journey*, 1999.....70

Figura 9 – *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte,* 2000.....74

Figura 10 – *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte,* 2000.....74

Figura 11 – *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte,* 2000.....74

Figura 12 – *Adriane*, 2005.....77

Figura 13 – *Dona Benedita*, 2005.....77

Figura 14 – Tayana lendo carta. *Meu mundo Teu*, 2007.....86

Figura 15 – Jefferson lendo carta. *Meu mundo Teu*, 2007.....86

Figura 16 – *Girau e Hot-dog*, 2007. *Série Meu mundo Teu*.....86

Figura 17 – *Urublues,* 2004.....89

Figura 18 – *Urublues,* 2004.....89

Figura 19 – *Urublues,* 2004.....89

Figura 20 – *Urublues,* 2004.....89

## 2. Introdução

Os movimentos artísticos ocorridos no final do século XIX e in do século XX determinaram profundas transformações no campo das artes, estendendo sua esfera de atuação para além dos limites até então estabelecidos ao explorar suas possibilidades como linguagem. As questões então levantadas alimentaram uma série de práticas artísticas que se desenvolveram ao longo do século XX, aprofundando mais e mais as questões sobre o que se entendia por um estatuto da arte. Incorporadas tais contribuições, grande parte das discussões se volta hoje para uma produção que opera com práticas interativas que acontecem no tecido social, mimetizando ações corriqueiras da vida e repercutindo no modo como as pessoas convivem e se organizam cotidianamente. Tais práticas, que se dirigem à arte como um lugar de encontro e envolvem questões como convívio, parcerias, colaborações e trocas, além de provocarem uma série de novas considerações, como a revisão do que até então se entende por autoria, reacendem discussões quanto ao potencial da arte para transformar o espaço social e as relações humanas. São questões que, além de servir de tema para um crescente número de textos críticos e projetos curatoriais, representam o mote de inúmeras proposições da cena artística mais recente. O interesse por eleger ações dessa natureza como um dos focos das reflexões dessa dissertação, surge do reconhecimento de que, nos últimos anos, minhas práticas artísticas têm determinado um gradativo deslocamento nessa direção. Minhas últimas pesquisas lidam com a aproximação e interação com indivíduos ou grupos, promovendo, a partir da confiança e parceria que se estabelecem a partir desses encontros, dinâmicas espontâneas de manipulação criativa do cotidiano, como mecanismos de construção de relações de alteridade social.

A presente dissertação toma como objeto específico de análise e reflexão uma experiência desenvolvida a partir de visitas ao longo de dois

anos a um vilarejo do interior do estado de Minas Gerais e se estrutura em duas partes.

Na primeira parte, relato minha aproximação, envolvimento e convívio com dois moradores do lugar: um senhor de 84 anos e seu neto, de 13.

O neto, ao se referir à sua vida no vilarejo na livre flutuação de um pensamento repleto de encantarias do imaginário infantil, conduz meus olhos e pensamento por dobras do real, que escondem na concretude do lugar um mundo poético repleto de metáforas. Um convite a desvelar o mundo a partir de uma miríade de imagens, que se tornam tanto mais numerosas e instigantes quanto mais convivemos com elas, a ponto de ganharem uma existência própria. Com a convivência, deixam de ser somente meios de ver, convertendo-se naquilo que vemos.

Do mesmo modo, mas numa outra perspectiva, o avô, à medida que narra episódios de sua existência no lugar, também não se esforça em promover a reconstituição precisa do acontecimento narrado, mas, num trabalho paciente e doloroso de lembrança, o qual promove uma permanente revisão de transparências de realidade, busca passar adiante um patrimônio ameaçado de se extinguir gradualmente no tempo.

A interseção entre esses dois olhares – um, ativado por uma curiosidade infantil, que devora o mundo com olhos voltados para o futuro, e outro, repleto de nostalgia, que busca no passado uma sustentação – é o ponto em que assento o compasso e descrevo o arco poético que delimita meu campo de investigação. É dentro dele que reúno rastros do convívio com meus interlocutores na forma de imagens fotográficas, mapas, desenhos e relatos orais. Elementos que se colocam tão somente como ponto de partida, subsídios de que lanço mão para contar uma história, colagem de observações de uma realidade a partir do olhar de dois moradores do lugar.

Na segunda parte da dissertação, busco reunir considerações de autores, bem como trabalhos de outros artistas que fazem refletir sobre as relações que se estabelecem sobre o território de minha prática.

Primeiramente, dirijo minhas atenções às relações entre arte e participação; a como alguns teóricos as analisam e como determinadas proposições artísticas promovem esses lugares de encontro, parceria, colaborações e trocas. Tal reflexão não pretende se deter em uma abordagem histórica das origens, tampouco encontrar justificativa para a inserção desse tipo de prática no campo da arte, por considerar tal questão suficientemente esclarecida pelo legado de importantes artistas, como Yves Klein,[1] Hélio Oiticica,[2] Tom Marione,[3] Gordon Matta-Clark,[4] dentre outros, bem como pelas análises críticas formuladas sobre essa produção.

A intenção é, a partir de considerações feitas por Hall Foster em seu texto *O artista como etnógrafo* (1996) e do conceito de *estética relacional*,[5] formulado por Nicolas Bourriaud, analisar como tais proposições artísticas, ao articularem valores éticos e estéticos, refletem uma preocupação do artista com as relações humanas na arte. A reunião de alguns exemplos contribui para um melhor entendimento de como, em suas mais variadas formas e graus de aproximação, essas práticas são capazes de propor uma ampliação do raio de ação para além do que o estético abarca.

Num segundo momento, considerando as questões tratadas anteriormente, reflito sobre as eventuais potencialidades da arte enquanto instrumento de transformação do espaço social e das relações humanas, reunindo considerações de Zygmunt Bauman quanto a padrões de

---

[1] Sua exposição *Void*, realizada em Paris, na Galeria Iris Clert em abril de 1958, é considerada por alguns teóricos como precursora de proposições relacionais no campo das artes.

[2] Mesmo não sendo citado pela maioria dos teóricos europeus e americanos, Oiticica é tido também como um dos primeiro artistas a tratar de questões de ordem relacional no campo das artes a partir de seus "Penetráveis", concebidos a partir do ano de 1960.

[3] A obra *Drinking beer with friends is the highest form of art*, apresentada por Marioni em São Francisco no ano de 1971, é também apontada por muitos críticos como exemplo de uma sensibilidade que teria antecipado a estética relacional.

[4] Matta-Clark propõe um trabalho de dimensão coletiva intitulado *Food*, a partir da inauguração, em 1971, de um restaurante de mesmo nome no bairro do Soho, em Nova York.

[5] O conceito é formulado a partir de uma série de artigos produzidos a partir de 1955, publicados em sua maioria na revista *Documents sur l'art*, da qual Bourriaud foi editor. Esses artigos foram reunidos posteriormente no livro *Estética Relacional*, lançado na França em 1998.

interação e dependência que regem a sociedade contemporânea e limitam nossa capacidade de escolha e ação, com a ideia de ampliação e emancipação da experiência estética defendida no *pensamento pragmatista na arte*,[6] apresentado por Richard Shusterman.

Quanto à possibilidade da imagem, especificamente a fotográfica – presente tanto em minhas ações como em todas as outras práticas artísticas reunidas nessa dissertação – analiso como a mesma se constitui um instrumento suficientemente democrático e crítico para promover essa troca de impressões. Encontro na análise que François Soullage faz dos fundamentos da estética da fotografia, importantes considerações que evidenciam sua potência e justificam o fato da mesma se situar, nos dias de hoje, no centro das discussões da arte contemporânea. A reflexão mais uma vez é enriquecida por algumas proposições que, a partir de como determinadas formas de utilização da fotografia promovem diferentes formas de articulação entre o artista, o outro e o coletivo, entre o público e o privado, apontam para novos modos de estar juntos e se organizar cotidianamente na esfera social.

Uma breve apreciação da produção artística contemporânea é capaz de revelar o grande número de proposições artísticas de caráter relacional que, nos dias de hoje, lançam mão da fotografia como ferramenta para lidar com o mundo e sua diversidade cultural. Nesse sentido, busco reunir alguns poucos exemplos – alguns deles, desenvolvidos por artistas de meu convívio –, bem como algumas considerações teóricas acerca dessa forma de prática artística, como forma de refletir sobre minha prática e, mais especificamente, como meio de definir com maior clareza meu papel e a melhor forma de tratar da história de meu convívio com Seu Juquinha e Rafael no pequeno vilarejo de Lapinha da Serra.

---

[6] Richard Schusterman apresenta esse conceito no livro *Vivendo a Arte*, publicado nos Estados Unidos em 1998, no qual aprofunda as bases de uma reflexão estética apresentada por John Dewey na publicação *A arte como experiência*, de 1934.

# PARTE I

## 3. Tão longe e tão perto

*Para se ter de onde partir*

Depois de quase duas horas e meia de percurso em uma estrada de terra, poeira e pedregulhos, que num traçado sinuoso de subidas e descidas contorna as formações rochosas da Serra do Cipó, na região central do estado de Minas Gerais, avisto de um ponto alto da estrada meu destino final: a vila de Lapinha da Serra.

Distante cerca de 50 quilômetros da cidade de Cardeal Mota e pertencente ao município de Santana do Riacho, o pequeno vilarejo composto por algumas dezenas de casas se assenta em um vale cercado por quedas d'água e campos verdes, à base de um grande morro. Busco, com dificuldade, um local em que possa parar o carro; então desço e permaneço por um bom tempo sobre uma grande rocha ao lado da estrada, aproveitando aquela visão privilegiada. Os primeiros raios de sol que banham a bruma carregada de umidade que envolve o vale naquela manhã de janeiro conferem um efeito esfumaçado à visão, fazendo com que, quanto mais estenda meu olhar, mais a paisagem se esvaneça em variações cromáticas, até se perder num imenso fundo branco. Sou tomado por uma sensação de quietude que faz com que, ao contemplar tudo a minha volta, meu pensamento se perca naquele espaço ilimitado.

A névoa que me tira a certeza da visão me devolve uma paisagem reconfigurada pela superposição de várias camadas que afloram de minha memória – tempo em que, ainda menino, folheava as enciclopédias dos museus de arte e brincava de me transportar para as situações representadas nas obras. Como existenciador de presenças e de não presenças, nas quais o quase-nada de minha vida se oferece em flashes para participar da cena, sou, nesse momento, um desbravador do Brasil colonial que, no século XVIII, em suas empreitadas na busca por diamantes, avistou (daquele mesmo ponto da antiga estrada que ligava a sede da capitania de Vila Rica ao Arraial do Tijuco – sede do Distrito Diamantífero) um sítio fértil, com cursos de água pura para, a partir da

construção de um abrigo para pernoite, fundar as bases do pequeno vilarejo que agora contemplo à distância.

Examino e reexamino as passagens de meu repertório. Retardo ao máximo minha volta ao carro, buscando registrar de todas as maneiras possíveis esse momento, como quem compõe um banco de dados mental, que possa, no futuro, ressurgir em socorro da memória como um conjunto de indícios ao qual se pode agarrar, ou mesmo para que este dê asas à imaginação, no permanente exercício de reedição de momentos diletos vividos. Só então me lembro de buscar no carro algo que sempre carrego comigo: minha máquina fotográfica. Mais do que um recurso de registro, ela representa a companhia com a qual partilho esses momentos. As tentativas de enquadramento, os movimentos de aproximação ou afastamento dos pontos de interesse que efetuo, através de ajustes na lente, convertem-se em diálogos que estabeleço com meu equipamento fotográfico, talvez os únicos em muitas de minhas andanças solitárias. Meus esforços de apreensão, no entanto, frustram-se, já que o resultado se configura, na maioria das vezes, apenas numa pálida impressão desses momentos. Nenhum enquadramento é capaz de traduzir a dimensão daquele instante, da paisagem que ocupa a totalidade de meu campo visual, do cheiro de terra úmida, dos ruídos da vila que, a cada mudança de orientação do vento, chegam-me aos ouvidos como promessas de novas experiências. Contento-me, então, em ater-me à fonte exclusiva do olhar, e a impossibilidade de abranger a experiência em sua plenitude concorre para que minhas fotos convertam-se numa "exibição de ausências". Percebo o quanto os flagrantes reais que porventura busco capturar fotograficamente – os que não incorporo à elaboração de minhas poéticas, ou mesmo os aproveitados por elas – são acessados em sua totalidade apenas quando, através da memória ou da imaginação, debruço-me sobre meu inventário particular e o enriqueço com outras sensações experimentadas no momento vivido. Sem tais articulações, tais registros não passam de uma vaga indicação, em sua condição planar e esmaecida.

Essa estranha sensação de incompletude me faz refletir sobre minha relação com a fotografia. Penso em possibilidades de dirigir-me a ela do mesmo modo como me dirijo ao meu diário de viagem – menos como um instrumento de afirmações do que como base de anotação de opiniões difusas, impressões provisórias, rastros – permitindo, a quem as contemple, não somente reagir à impressão inicial, mas se sentir estimulado a reconfigurá-las, de posse das tantas outras camadas quantas puder resgatar de seu repertório visual.

Lembro-me de que, ao participar como ajudante voluntário de uma oficina de fotografia para deficientes visuais, no ano de 2005, sob a coordenação do fotógrafo Werington Kermes e da semioticista Miriam Chris Carlos – ambos da cidade de Uberaba –, vivi, possivelmente, uma de minhas mais fascinantes experiências com produção e leitura de imagens fotográficas. Cada um dos 25 participantes, todos deficientes visuais, recebia informações técnicas sobre o manuseio do equipamento fotográfico para que pudessem realizar seus registros, seguindo as orientações dadas a partir de sinais fornecidos por uma operação de apreensão do espaço que reunia seus outros sentidos: a luz, que incidia sobre seus corpos, determinava a localização da fonte luminosa; o som e suas reverberações forneciam dados relacionados à profundidade de campo; o olfato revelava a proximidade do objeto. Mas, o mais surpreendente não era isso. De posse das imagens realizadas por cada participante, devidamente reveladas e copiadas, sentávamos ao lado de cada autor, pegávamos sua mão e, com a ponta de seu dedo indicador, percorríamos as bordas do retângulo que delimitava a cópia fotográfica. Em seguida, ainda usando seu dedo indicador como cursor, buscávamos uma descrição – a mais detalhada possível – de cada elemento que constituía a imagem, enfatizando formas, cores, contrastes e sua exata posição na composição, certos da impossibilidade de relacionar todas as informações possíveis. Precisamente por esse motivo, o mesmo procedimento de leitura era repetido a partir da formação de novas

duplas. Foi sobre esse exercício de apreciação e leitura da imagem que um dos participantes fez o seguinte comentário:

> Percebo o quanto minha imagem poder ser mais interessante dessa maneira! Se não tivesse essa deficiência visual, provavelmente estaria confortavelmente preso ao que meus olhos veem e incorreria na limitação de me contentar com esse único ponto de vista. Já desse outro modo, ouvindo sempre um novo comentário, a partir de um novo olhar, sou sempre surpreendido por uma novidade, um dado novo que se revela em minha fotografia.[7]

O dogma de ser um mecanismo indubitável de registro do real, um suporte em que "o referente adere" – para usar as palavras de Barthes – é o que sustenta o ardiloso estratagema sobre o qual se apoia o estatuto da imagem fotográfica enquanto documento. Pensamento sobre o qual se fundamentaram historicamente – e se fundamentam ainda hoje – os processos de afirmação de realidades. Porém, por mais vinculada ao referente, é impossível inventariar o que está ou não está contido em uma imagem fotográfica. Entre o real e a imagem sempre irá se interpor uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes. É essa defasagem que, pelos caminhos fluidos e subjetivos da interpretação, propõe um novo dado revestido de uma semelhança interior e espiritual com o real.

***

Retomo então meu relato do momento em que abandono minha condição de mero observador, volto para o carro e tomo o caminho que me leva ao vilarejo de Lapinha da Serra, na perspectiva de que, ao aproximar-me e interagir efetivamente com os locais, possa encontrar novas possibilidades de tradução para aquilo que experimento em minha vida, perseguindo respostas para indagações que, na verdade, dizem

---

[7] Depoimento de Benedito Pereira Silva, participante da oficina *Fotografando com o corpo*, realizada de 4 a 6 de junho de 2005, dentro da programação da exposição *Arraial da Luz – 30 anos de fotografia de Luiz Braga.*

respeito exclusivamente a mim, mas que, curiosamente, insisto em buscar em lugares cada vez mais distantes e por meios cada vez mais tortuosos.

## 4. O observador participante

*Primeiros contatos com a vila de Lapinha da Serra*

O sol já está alto quando meu carro, coberto de uma poeira avermelhada, alcança uma bifurcação da estrada com uma pequena cruz recoberta por camadas de papel branco cortado em forma de franja – ponto que demarca a entrada do vilarejo. A partir daí, o caminho se divide em duas estreitas vielas ladeadas por casas simples, algumas ainda com traços de uma arquitetura mineira rural. Ao adentrar por uma das estreitas vielas, sou tomado por um misto de curiosidade e constrangimento. Meu carro destoa do conjunto – máquina barulhenta que rompe o silêncio e o ritmo da vila – onde tudo e todos se deslocam num tempo dilatado. Procuro empreender uma marcha lenta à velocidade do carro como forma de minimizar a sensação de desconforto que sinto ao romper aquele silêncio e também para que, através da janela empoeirada, possa melhor observar as singelas edificações que se distribuem de forma desordenada em ambos os lados do caminho. Mas, apesar de seu aparente isolamento, Lapinha da Serra não demonstra estar imune às transformações operadas pela complexa rede de processos e forças de mudança que integra comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado. Placas escritas manualmente em pequenos pedaços de madeira distribuídas ao longo do percurso, com enunciados como "Traje de banho só na cachoeira", buscam preservar alguns princípios – provavelmente ameaçados – que regem o convívio entre os moradores, atestando que não sou o primeiro nem tampouco o único forasteiro a aparecer por ali nos últimos tempos.

São sinais que salientam, ainda, o momento de transformação que vive o pequeno vilarejo, dado o crescimento recente da atividade turística na região. Tal atividade, junto aos avanços dos meios de transmissão de

informação, contribui para o apagamento de antigas fronteiras que delimitavam espaços, determinando, assim, um campo aberto para permutas incessantes de comportamentos, discursos e imagens diversas sobre o mundo. O ritmo e o alcance dessas mudanças, na medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, provocam ondas de transformação social que atingem inevitavelmente toda a superfície da terra, alterando muitas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência cotidiana.[8] Logo percebi que o ruído de meu carro parecia insignificante diante da introdução de tantos outros novos elementos no cotidiano daquele pequeno vilarejo.

Mais adiante, a cerca de 300 metros, as duas vielas voltam a se encontrar no ponto central da localidade: a praça. Ali, como é comum em quase todos os vilarejos, uma capela serve como marco do início do assentamento e afirmação da tradição religiosa da vila. No centro, um grande cruzeiro de madeira revestido de papel colorido, encimado por um elemento de ferro batido demarcando a direção dos pontos cardeais, inscreve e afirma a posição do pequeno vilarejo no mapa do planeta.

Em volta da praça distribuem-se um centro comunitário, alguns bares, uma pequena venda e uma edificação, ainda em construção, de traçado arquitetônico destoante do restante do conjunto, a qual, mais tarde, vim tomar conhecimento tratar-se do primeiro posto de saúde do vilarejo. Servindo de pano de fundo para todo esse conjunto e numa impressionante desproporção, ergue-se um grande morro que pode ser percebido de qualquer ponto do pequeno vilarejo. Cachoeiras que descem por diversos pontos de suas encostas são responsáveis pelo abastecimento de água potável e pela formação de um lago que completa o cenário.

Lanço-me ao desafio inicial de buscar hospedagem e sou aconselhado a procurar Seu Luis do Dico, proprietário de pequenas casas para aluguel. A singela casa pintada de rosa que encontro mais adiante é

[8] GIDDENS. 1990, p. 21.

uma referência local não só por abrigar a grande família composta por um casal de primos, Seu Luiz e Dona Helena – dois dos mais antigos moradores da vila –, com seus nove filhos, como também por ser o lugar de agendamento de visitas a um sítio arqueológico com pinturas rupestres datadas de 8.000 anos, localizado em terras de propriedade do casal e distante somente alguns minutos de barco do vilarejo. Foi nesse primeiro encontro que me dei conta de que, possivelmente, não houvesse ali lugar para referenciais históricos nos quais, talvez, qualquer outro grupo social sentisse a necessidade e o orgulho de se afirmar. Ali, curiosamente, impunha-se um "círculo aconchegante"[9] e mágico que, ao se distanciar de qualquer lógica externa, adaptava e adequava as coisas a uma nova ordem de valores e importância, fazendo com que o orgulho de Seu Luis do Dico se fizesse maior quando apresentava a cada novo visitante a prova incontestável do vigor e da fertilidade de suas terras (quase o limite entre o real e o imaginário): uma enorme macaxeira – a maior até então colhida na vila.

É desse curioso primeiro contato que consigo um local para pernoitar e, ao mesmo tempo, adentro um universo repleto de curiosidades, que me revela outra dimensão do vilarejo que, desde já, tanto me encanta.

É quase meio-dia e minha próxima missão é encontrar um lugar onde possa comer. Começo então minha procura tomando o sentido de um caminho de terra de nome singular: Rua do Batuque. A viela começa na casa de Seu Luis e desce rumo ao caminho que leva às cachoeiras, e é ali, mais adiante, que cruzo com um garoto e algumas vacas, que se movem assustadas em sentido contrário ao meu, provocadas pelo movimento ameaçador de um graveto que o pequeno garoto rodopia no ar, ao mesmo tempo que emite um curioso assovio. Percebendo minha presença, ele desfaz-se do graveto, lançando-o nos arbustos que margeiam a viela, e, apresentando-se pelo nome de Rafael, oferece-se para fornecer qualquer informação de que, porventura, eu necessitasse. É

[9] BAUMAN, 2003, p. 16.

um garoto de estatura pequena e porte franzino, mas de um sorriso iluminado e de uma contagiante simpatia.

Rafael abandona imediatamente o seu passatempo e muda o curso de sua direção, seguindo comigo no sentido oposto, numa conversa que flui como se já fôssemos conhecidos de longa data. Ao cruzarmos no caminho com outras pessoas, percebo que a afinidade entre nós não é privilégio somente meu. Rafael parece ser uma das pessoas mais populares de Lapinha da Serra. Troca comentários com uma turma de motoqueiros empoeirados que passam em sentido oposto, voltando de trilhas nas montanhas; ou indica a outras pessoas – visivelmente também visitantes – o melhor acesso ao caminho que os leve à determinada cachoeira etc.

Nascido em 4 de fevereiro de 1996 na cidade de Lagoa Santa e levado ainda bebê para morar em Lapinha da Serra, Rafael Oliveira de Jesus, hoje com 14 anos, cursa a 8ª série do ensino fundamental em Santana do Riacho, cidade sede do município.

Sou conduzido por minha nova companhia até uma edificação simples, com uma placa pendurada numa árvore próxima à porta, com o seguinte dizer: "Restaurante da Dona Lina". Entramos e tomamos lugar em uma das mesas cobertas por toalhas de plástico florido, dispostas por toda a sala, sobre as quais, em cardápios escritos à mão, há opções de refeições com um saboroso tempero de comida caseira. Rafael imediatamente corre para o interior do estabelecimento com a intenção de agilizar o atendimento. Depois de decidir pelo prato que desejaria comer, me detenho num conjunto de imagens fotográficas desgastadas pela umidade e pelo tempo, que decoram a parede principal do ambiente. Nelas veem-se, numa mescla de fotografias recentes e antigas, pessoas registradas sozinhas ou em grupos, bem como outras imagens que registram alguns lugares, provavelmente pontos turísticos da região. O evidente amadorismo da maioria dos registros ali expostos, indiferentes a certos princípios ou regras elementares, denotam o quanto aquele conjunto de imagens se afirma ali muito mais por valores sentimentais do

que técnicos. Uma relativa inexperiência que não provém de uma provável complexidade particular do processo fotográfico, ou mesmo de uma recusa das pessoas que as executaram em dominá-lo, mas sim por tal domínio não ser considerado uma necessidade naquele contexto. A forma das imagens, como, aliás, a maioria das produções simbólicas, depende em muito do seu território. A sensação de conforto e acolhimento que o conjunto de imagens transmitia evidenciava que eu estava diante de uma versão de álbum de família. Um álbum transformado de modo a construir redes de intercâmbio nas quais as pessoas que ali chegam, não somente os amigos, mas também desconhecidos, são acolhidos como parte daquele coletivo, com quem se compartilha o dia a dia, e a quem, em oferenda, permite-se ver imagens íntimas. Não se tratava exatamente de um arquivo de fotos do vilarejo, pois havia um aspecto que se desprendia de tal organização e modificava sua razão de ser: o conjunto contava uma história.[10]

Enquanto passo os olhos pelas imagens, como que transportado para o campo da representação, construindo e reconstruindo narrativas que conectam uma imagem à outra, Rafael cumpre o papel de me trazer de volta à realidade, apresentando uma a uma as pessoas que eventualmente cruzam o ambiente, atendendo a outros clientes. Logo as reconheço como sendo as mesmas pessoas das fotos na parede e então tomo conhecimento tratar-se dos parentes de Rafael. Ele e a irmã Gilmara, de 10 anos, são filhos de Marluce, nativa de Lapinha da Serra, que, junto a Aparecida, Miurací, Walter, Cirlena, Wagner, José, Aristides, Adeilton e Wellington, formam o grupo de dez filhos de um dos casais de moradores mais antigos da vila: Seu José Cancio Oliveira e Dona Aldelina (ou simplesmente Lina), todos residentes em uma casa localizada ao lado do restaurante.

---

[10] Há um caráter literal numa reunião de imagens de família. Há uma diferença entre guardar e classificar fotos para reconhecer alguém quanto a um traço distinto, de outra forma (percebida nesses conjuntos), que destaca esse alguém como membro de um grupo, ordenando o conjunto de imagens como um relato que se recria aos olhos e se atualiza com o passar do tempo. (Cf. SILVA, 2008, p. 23)

Numa simpática atitude de entreter-me enquanto espero pela refeição, sempre que dispõem de alguma brecha em seus afazeres, sentam-se à mesa e tecem algum comentário sobre Rafael, sobre viver em Lapinha da Serra, apontando para a parede ao se referirem a uma das imagens fotográficas, sublinhando a beleza do lugar e a necessidade de que eu volte outras vezes para conhecê-los. Mesmo Dona Lina, responsável por coordenar todos os serviços na cozinha, dispensa alguns minutos de seu precioso tempo para me mostrar uma imagem que faz questão de tirar da parede, em que aparece ainda jovem, ladeada pela mãe e pelo irmão, tirada no ano em que se mudou para o vilarejo de Lapinha da Serra. É uma fotografia como não se fazem mais nos dias de hoje – em papel de fibra e com uma nitidez impressionante. Enquanto descreve a cena, Dona Lina passa os dedos suavemente sobre a superfície, lastimando o surgimento de algumas manchas e imperfeições decorrentes do tempo e da umidade local. Ofereço-me, então, para realizar uma cópia restaurada, como forma de preservar aquela memória e agradecer tão calorosa recepção.

Logo me sinto acolhido por aquela família, que viria a se constituir meu principal elo com Lapinha da Serra. Sentimento de parentesco afetivo que imediatamente me lança ao jogo de buscar, pela intuição, possíveis sutis semelhanças, sintonias que me conectam àquelas pessoas, tal como na elaboração de um caderno de notas, um diário ou um álbum fotográfico sentimental. Descrever um acontecimento ou um encontro é a melhor forma de prestigiá-lo, imprimindo-lhe nuances talvez ocultas no instante em que ocorre, reforçando, assim, o privilégio de haverem existido. Mas, já que efetuar registros concretos não se constitui um hábito cotidiano, uma vez que poucas pessoas vivem a vida atentas a preservá-los, por meio de um suporte escrito ou mesmo visual, busco, silenciosamente, registrar na memória alguns momentos daquele almoço. Não tenho a pretensão de uma averbação do que efetivamente aconteceu, mas de somar personagens e fatos ao meu repertório particular, à minha atualidade particular, reunindo pequenos gestos, olhares e palavras numa

trama alegórica, para que possa, futuramente, reconvocá-los, em diferentes graus e matizes, no âmago da crônica de minha vida. Tessituras da imaginação que se operam tendo por sustentáculo visual os elementos constitutivos de um momento vivido. Registro que se faz da escolha e edição de fragmentos de momentos significativos.

Ali mesmo, naquela mesa do restaurante, Rafael pede que eu o ceda meu bloco de anotações, no qual desenha um mapa do centro do povoado para que eu possa, a partir dele, orientar-me melhor em minhas futuras incursões (Figura 1). Meses depois, vim a perceber que o mapa referia-se, especialmente, a um campo onde Rafael vivia a maior parte de suas experiências de convívio. Agamben[11] lembra que aquilo com que brinca a criança é a história, e o jogo é a metáfora dessa relação histórico-temporal, ao configurar-se a partir de tudo o que ela capta de seu relacionamento com pessoas, lugares e objetos.

Percebo a riqueza de referências contidas naquele documento e o quão importante seria como instrumento capaz de me conduzir à sua totalidade por caminhos sinuosos, por uma miopia que me força a imaginar, a conjecturar sobre o não visto, como meio de alcançar um novo entendimento do lugar.

Após o almoço, Rafael convida-me para, naquele resto de tarde, conhecer um pouco dos encantos de Lapinha da Serra. Descemos a Rua do Batuque rumo ao lago e à montanha. Iniciava-se ali uma amizade que marcaria, definitivamente, grande parte das lembranças que tenho dos momentos vividos naquele lugar.

## 5. Um jogo de descobertas

*Conhecendo a Lapinha pelos olhos de Rafael*

Um garoto criado livre, numa casa com quintal sem cercas, com campos, lagos e montanhas fazendo parte de seu infinito *playground* – creio ser essa a melhor maneira de apresentar Rafael. Em nossa primeira

[11] AGAMBEN, 2003, p. 88.

tarde juntos – eu, na condição de visitante, e ele, na de guia –, sou surpreendido por um roteiro de apresentação do lugar com particularidades que só uma criança seria capaz de propor. Ao percorrermos uma pequena trilha que nos leva montanha acima, sou, muitas vezes, surpreendido por diferentes personagens que meu pequeno guia incorpora: ora um super-herói; ora um lutador de artes marciais que salta de algum seriado infantil de televisão. Em outros momentos repletos de delicadeza e sensibilidade, Rafael apresenta-me, teatralmente, quedas d'água, flores do cerrado, ou ninhos de passarinho escondidos nos pequenos arbustos. Olhar de criança que investiga o mundo sem nenhuma pretensão, sem pressa, sem saber direito que nome dar às coisas. Ao mesmo tempo, ele me bombardeia com inúmeras perguntas sobre o meu mundo: onde moro, como é viver numa cidade grande, com que trabalho... Os limites da vila não são suficientes para a sede de devorar o mundo daquele garoto esperto e comunicativo. A máquina fotográfica que trago comigo logo também é alvo de sua curiosidade. Para minha surpresa, meu pequeno guia mostra familiaridade com o equipamento. Diz ter acompanhado, há algum tempo, uma equipe que produzia um documentário sobre a vila e que com eles havia aprendido algo sobre filmadoras e máquinas fotográficas. Rapidamente, passamos a dividir o equipamento fotográfico, alternando registros, entremeados por conversas que se estendem pelos mais diversos assuntos.

No fim da escalada, ao alcançarmos um ponto no qual se pode ter uma visão privilegiada da região, descansamos, lançando pequenas pedras morro abaixo e calculando o tempo de sua queda. E é ali que, de repente, sou surpreendido por uma imagem de grande significado para mim. Por alguns minutos, Rafael mantém-se sobre uma pedra no topo da montanha, com o olhar perdido no horizonte. Salto no tempo e me reencontro com o errante personagem do quadro de Caspar David Friedrich[12] (Figura 2), que tantas vezes encarnei em minha infância ao

[12] WOOLF, 2000, p. 58.

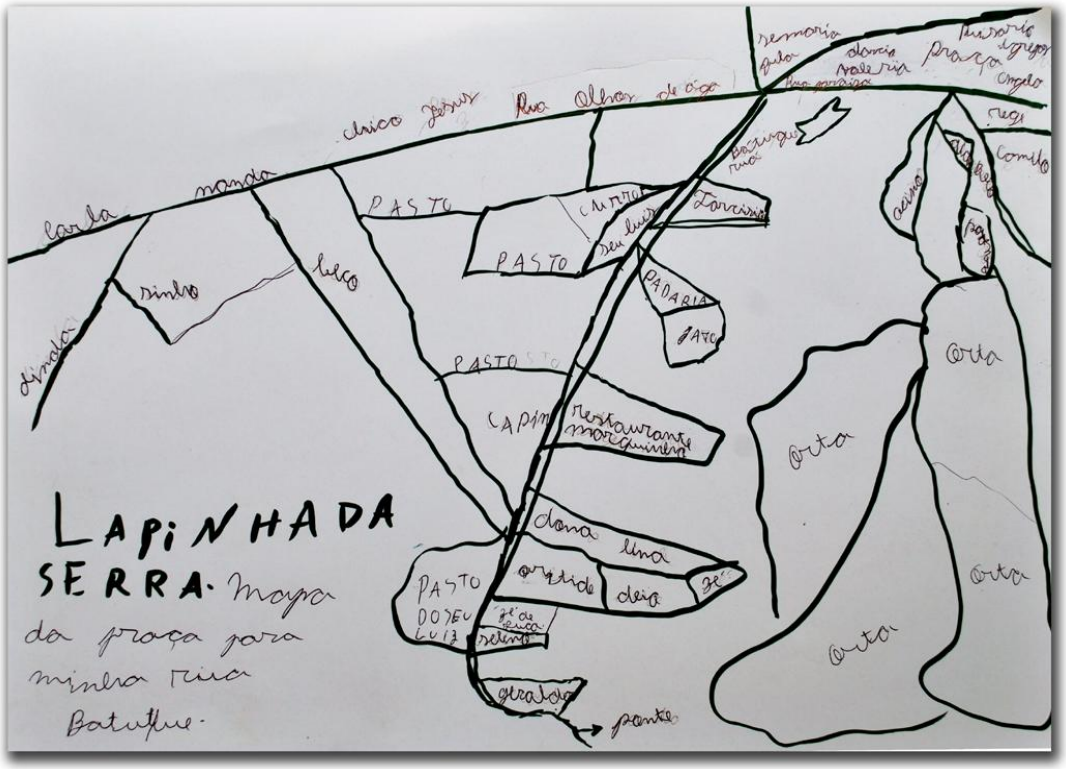



Figura 1 – *Mapa de Lapinha da Serra*, 2009. Rafael Oliveira.

Figura 2 – *O mesmo olhar.* 2009. Alexandre Sequeira (registro de pesquisa).

folhear os livros de arte, e de quem, certamente, Rafael jamais ouvira falar. Reconheço naquele olhar que se lança muito além do que os olhos veem, o mesmo olhar com que fitei o vilarejo de um ponto alto da estrada no início daquela manhã. Curiosa sensação de bem-estar e conforto ao reconhecer, não na fisionomia, mas numa atitude, meu vulto interposto no gesto de alguém. Como um vertedouro que se abre repentinamente e nos surpreende, ao estender para além de nós sentimentos quase secretos, situações que, até então, acreditávamos ser somente de nosso domínio.

Movido pela satisfação daquela breve presença que se desfaz, mas que inscreve um importante dado nas páginas que registram nosso primeiro encontro, firmo com Rafael, naquele instante, silenciosamente, um pacto de companheirismo, escolhendo-o como meu novo parceiro de devaneios.

Nossos momentos naquela tarde seguem-se como no ritmo de um jogo, na livre flutuação do pensamento de uma criança, numa evasão da *vida real* para outro campo, mas que, curiosamente, constitui-se um complemento da mesma, ampliando-a, devido às associações simbólicas e ao valor expressivo que encerra. Momentos em que abro mão do relógio e dos chinelos nos pés. Sinto-me encantado pela possibilidade de conhecer um lugar através daquela perspectiva infantil: a de um jogo de imagens e de construção de metáforas.

Na base do morro, Rafael aponta-me uma extensa pradaria que, segundo um dos filhos de Seu Luiz do Dico, em noites sem lua, serve de campo de pouso para discos voadores. Muitos desdizem tal história, afirmando que tudo se origina no fato de que, em determinadas noites, enquanto o gado está recolhido ao curral, alguns nativos aparam o pasto com um motor de barulho estranho. Rafael, no entanto, prefere acreditar na versão que caracteriza o vilarejo como lugar de visitação de seres de outros planetas – opinião que faz questão de reafirmar posteriormente, ao desenhar sobre um uma fotografia noturna que realizei do vilarejo a presença ameaçadora de um luminoso disco voador (Figura 3).

Figura 3 – *Contatos imediatos em Lapinha da Serra.* 2009. Rafael Oliveira. (Desenho sobre fotografia).

Mais adiante, ao tentarmos alcançar a praça central por uma estreita viela sem nome e cercada de mato, sou aconselhado por Rafael a correr sem parar e não olhar para trás. Ali, naquele caminho, há uma grande mangueira onde, segundo ele, costuma aparecer a "mulher do pé de manga", uma das inúmeras lendas que povoam o imaginário da vila de Lapinha da Serra. Exaustos e com o coração em sobressalto diante dessa última e inesperada surpresa de nosso passeio, chegamos, por fim, à padaria local, onde fazemos um lanche e nos despedimos, seguindo cada um para sua casa, com o compromisso de nos encontrarmos no dia seguinte para nos despedirmos. Na manhã seguinte, teria que voltar para meus afazeres na cidade grande.

***

Naquela noite, ao caminhar pelo vilarejo, percebo o quanto já estou contaminado pelo olhar de Rafael. Meus sentidos buscam, lentamente, adaptar-se às condições de pouca ou quase nenhuma iluminação – apenas um ou outro poste de luz fraca e, sobre minha cabeça, um céu incrivelmente estrelado. Moradores que caminham pela noite do lugar emergem da escuridão como imagens que se revelam; sons ganham uma nova dimensão ao saltarem no silêncio, acentuando algo mais que seu significado óbvio e imediato, um aspecto inconsciente maior, nunca precisamente definido ou totalmente explicado... pura qualidade. Decerto, qualidades não dispõem de traços muito nítidos de diferenciação entre si, ainda não têm identidade material muito bem definida. Cores, sons, texturas, densidades, intensidades, volumes, ecos, reverberações, brilhos e ritmos misturam-se em uma sinestesia difusa: possibilidades de significação. Inúmeros elementos que havia visto durante o dia, em diversos pontos do vilarejo, revestem-se, agora, de novos sentidos, envoltos por um caráter mágico. Sabia que aquela tarde com Rafael havia me transformado, e tudo na vila parecia-me mais interessante desde então.

Sou atraído por um som de tambores e cantoria que chega a meus ouvidos ao sabor do vento da noite. Sigo em sua direção até alcançar a praça central, que serve, nas noites de fim de semana, como ponto de reunião para a maioria dos visitantes do vilarejo. Em um pequeno bar, jovens reunidos em torno de um violão entoam canções comumente executadas nas principais rádios do país. Quase ao lado, num outro barracão mais adiante, um grupo de nativos, munidos de alguns poucos instrumentos musicais – um acordeão, um pandeiro, um tambor e um triângulo – entoam composições de autoria própria, com um sotaque quase incompreensível, que mais se assemelha a um lamento. Tomo conhecimento por outras pessoas que assistem à apresentação de que a cantoria acontece periodicamente e é conhecida por todos como "O Batuque", tendo como principal organizador um dos integrantes do grupo: um senhor de 84 anos, que toca o pandeiro, conhecido por todos como "Seu Juquinha". A performance do grupo é de tal forma envolvente que não demora para que todos ali – mesmo os jovens turistas do outro bar – reúnam-se em torno dos integrantes do batuque, para participar de uma dança cadenciada e circular, que atravessaria aquela madrugada.

Num dos poucos intervalos da apresentação, aproximo-me para parabenizar os integrantes do grupo. Sou apresentado então para Seu Juquinha e, após alguns minutos de conversa, tomo conhecimento de que aquele animado senhor de 84 anos é, na verdade, Seu José Cancio Oliveira, esposo de Dona Aldelina e avô de Rafael. Falo a ele de meu prazer em haver conhecido sua família no restaurante naquela manhã, e de quanto havia me divertido na primeira excursão pela vila em companhia de Rafael. Cumprimentamo-nos, e Seu Juquinha volta, então, à sua missão de animar, pelo resto da noite, a roda do Batuque.

No dia seguinte pela manhã, ao passar pela casa da família Oliveira para me despedir de Rafael, encontro Seu Juquinha já acordado. Sou convidado a tomar um café e provar um pedaço do queijo produzido na vila, antes que ele saia para a caminhada de sete quilômetros que costuma empreender diariamente até um pequeno terreno além da

montanha, onde planta e cria alguns animais. Não tarda para que Rafael surja de dentro da casa, seguido, após alguns minutos, de Dona Lina e de Marluce, mãe de Rafael. Meus últimos minutos na vila são de total acolhimento, como convidado de uma reunião matinal da família Oliveira. Antes de partir, fotografo a antiga imagem de adolescência de Dona Lina para presenteá-la, em minha próxima vinda ao vilarejo, com uma cópia restaurada. O caloroso abraço que recebo de Rafael na despedida conforta-me durante longo tempo na estrada de volta, dando-me a sensação de ter conquistado novas amizades e de estar partindo da primeira de muitas visitas que viria empreender, num futuro próximo, a Lapinha da Serra.

## 6. Convívio e criação

*A unidade da figuração em nós*

Minha segunda ida a Lapinha da Serra coincide com a semana de aniversário de Rafael. Resolvo presenteá-lo com uma pequena máquina fotográfica. Sabia do encanto que tinha por tais equipamentos e do quão fascinante seria, para mim, conhecer mais sobre a vida da vila a partir de seu olhar desinteressado. A caixa do presente é rapidamente destruída e enorme é a satisfação de Rafael ao constatar o seu conteúdo. Rapidamente a máquina é analisada por ele e, após uma breve orientação quanto à colocação das pilhas, sou convidado a acompanhá-lo numa primeira atividade de campo.

Começamos, a partir de então, a estreitar nossos laços afetivos, tendo a fotografia como elemento agregador. Nossas excursões pela vila, campo ou montanha passam a ser, a partir de então, mais silenciosas. As imagens que capturamos com nossas máquinas e mostramos um para o outro substituem, muitas vezes, as palavras. Esses significados compartilhados são a liga, o amálgama que nos une cada vez mais. Uma relação dialógica num plano tácito, que pressupõe a possibilidade e a aceitação de infinitos pontos de vista. Diferente das relações dialógicas

verbais que se estabelecem num mundo cada vez mais individualizado, no qual, em algumas situações, cada indivíduo apresenta o seu ponto de vista como único e absoluto, podendo até aproveitar as ideias do outro, mas para nelas basear a sua, em nossos diálogos imagéticos, não jogamos um *contra* o outro, mas sim um *com* o outro. Nossas imagens fotográficas, peças desse imbricado jogo de quebra-cabeça, surgem em profusão, tantas quantas cabem nos cartões de memória, menos como registros documentais e mais como rastros, possibilidades de entendimento. Não tentamos mudar nada, mas apenas estar atentos a tudo. Nesse jogo, ambos vencemos.

Mesmo se insinuando como atividade lúdica e temporária, que tem uma finalidade autônoma e se realiza em vista, apenas, da própria satisfação, nosso jogo se adensa com o tempo, agregando valores não apenas físicos, mas também morais e mesmo espirituais, em articulações aparentemente improváveis, que revelam, em sua constituição, certo caráter cultural. As escolhas de determinados temas a serem fotografados apontam elementos que, muitas vezes, só existem para quem os registra. Ao escolher um dado específico entre tantos outros, cada um revela o que melhor se atém à intuição que possui do universo com que se depara, ou no qual se sente envolvido. Eu, maravilhado com uma geografia tão diferente da plana região amazônica onde nasci e cresci, dirijo minhas atenções à grandiosidade das formações rochosas ou tento captar a desenvoltura com que meu novo amigo escala as enormes pedras em nosso percurso. Já Rafael, tão acostumado àquela geografia, atenta para pequenos detalhes, como os ninhos de passarinho que se escondem pelos arbustos, ou registra meu olhar de encantamento pelo lugar de que tanto se orgulha em ser nativo.

Em alemão, o termo *spielen* significa, ao mesmo tempo, "jogar" e "representar", tal como em inglês, *to play*, e em francês, *jouer*, reforçando a afirmação de Leo Frobenius de que o jogo serve explicitamente para

representar. Segundo ele, a humanidade, ao jogar, representa a ordem da natureza tal como ela está impressa em sua consciência.[13]

Nada parece ser capaz de interferir em nosso plano de convívio, por serem exclusivamente nossos os processos com que conduzimos esses momentos. Nem percebemos as horas passarem, em nosso passatempo de olhar para as coisas através do visor das máquinas fotográficas, em forma de visualizações ocasionais, vindas em instantes dispersos, fragmentos substanciosos – ora nos proporcionando um conhecimento literal, ora nos indicando peripécias –, mas que, aproveitados por nossas mentes elaboradoras, tornam-se válidas para o enredo que construímos a quatro mãos. Essas parcelas de um mesmo argumento, surgidas sem ordem temporal, agrupam-se em nós, cada uma em seu verdadeiro lugar, de maneira a tramar, com limpidez, uma nova lógica para os acontecimentos que juntos experimentamos.

Se nesse devaneio abrimos mão das palavras, deixando que sobre nós paire o silêncio, é porque as imagens amoldam-se melhor ao nosso espírito, buscando ajustar-se, em todas as digressões que os olhos empreendem, numa ordem que, em certos casos, não corresponde à realidade original, mas autentica uma série de outras ficções idealizadas. Mesmo o que para alguns se constitui erro ou falta de domínio técnico no instante do registro, converte-se, aqui, em documento fiel do acaso e da errância. Em virtude desse desvio favorável, as imagens desprendem-se de qualquer rigor ou compromisso formal, pousando e repousando nos pensamentos que elas mesmas sugerem, repletas de formas inéditas.

A despretensão com que registros fotográficos se multiplicam nos dias de hoje revela, de certo modo, uma nova atitude em relação à produção e contemplação de imagens. Ao analisar o surgimento das artes tecnicamente reprodutíveis, como a fotografia e o cinema, e da consequente perda da *aura*[14] das imagens por elas produzidas, Benjamin salientava que, se por um lado tal fato deixava transparecer um tom

---

[13] FROBENIUS, 1933. In: HUIZINGA, 200, p. 19.
[14] BENJAMIN, 1994, p. 170.

nostálgico diante do que estava sendo perdido, por outro, apontava para um conceito novo e positivo de barbárie como resultado da pobreza da experiência – uma situação que permitia se começar a partir do zero, operando a partir de uma tábula rasa, sem o peso da tradição. Uma nova situação, resultante de um posicionamento mais ativo e crítico do espectador em relação às imagens de um modo geral. Em outras palavras, a atitude histórica e cerimonial sobre o conjunto de bens culturais legados pelo passado daria lugar à reprodução e a um olhar mais participativo. Pensamento que, de certa forma, se aplica ainda nos dias de hoje, se pensarmos nas mudanças de comportamento a que todos fomos submetidos, a partir do surgimento dos processos digitais de captura de imagens. A mesma atitude cerimonial referida por Benjamin pautava, até bem pouco tempo, nossa relação com imagens produzidas por um processo fotográfico analógico. Nele, interpunha-se entre o momento do registro e a contemplação do produto final, um período de latência da imagem invisível inserida nos sais de prata: o tempo de seu processamento químico de revelação, ampliação e cópia. Isso impossibilitava-nos de seguir simultaneamente os efeitos de nossas escolhas, colocando-nos na curiosa e incontornável situação de suspensão, fazendo-nos operar na incerteza, às cegas, reforçando, de certo modo, um sentido solene de documento às fotografias ditas convencionais.

Mas as novas tecnologias dão lugar a um novo comportamento. A velocidade com que Rafael registra, analisa no monitor de cristal líquido de seu equipamento e descarta as imagens que capta em nossas incursões fotográficas ilustra claramente como subvertemos hoje a tirania do tempo cronológico a partir dos procedimentos fotográficos digitais, apreendendo e processando vorazmente tudo que se apresenta à nossa volta. A fotografia analógica, enquanto documento estrito, sempre foi pautada por uma cronologia, que hoje tenta ser inibida pela velocidade dos novos processos de registro fotográfico de que dispomos atualmente. Nesse sentido, a possibilidade de nos referirmos ao lugar onde existimos,

antes atrelado a tantos referenciais impostos por marcos históricos, oferece, em novas possibilidades interpretativas, uma transparência mais adequada aos *pixels* que registram, a partir de formulações matemáticas, eventos que se mantém em permanente transformação na velocidade frenética dos dias de hoje. Uma nova conduta de produzir e contemplar imagens, que nos lança inevitavelmente num campo fugidio em que ruas, praças, habitantes e acontecimentos são alcançados em frações infinitesimais de segundos que os separam de uma nova situação. É assim que vejo o pequeno Rafael garimpar, com sua pequena máquina fotográfica digital, numa experiência mais vidente que evidente, mais criadora que reprodutora, elementos visuais significantes ou não. E é nessa experiência estética reverberada no cotidiano, como uma mediação entre o sujeito e o mundo, que Rafael escreve e reescreve com sua pequena máquina fotográfica uma crônica visual sobre os acontecimentos que animam nosso convívio em Lapinha da Serra.

## 7. Entre o silêncio e a palavra

*Os relatos de Seu Juquinha*

Explorar a intrincada rede de ramificações e conexões que sustenta e oferece coerência para formas de representação das pessoas de um lugar demanda, quase sempre, um mergulho em relações muitas vezes não aparentes, dúbias e complexas. É como analisar um mapa alegórico, que se configura a partir de traços de uma proposta diferenciadora, gerada pelo que falta, pelo que se perdeu e pela conexão dos restos do que poderia ter sido e que não foi. São imagens coerentes com uma estratégia ficcional que cria, mas que se deixa em aberto, a fim de permanecer sempre em articulação com novas relações significantes.

Meus momentos de prosa com Seu Juquinha, acompanhados quase sempre de uma caneca de café preto e um pedaço de queijo de coalho, são pautados por longos relatos interrompidos por silêncios tanto, ou até mais significativos. À medida que narra casos de sua existência na

vila, surgem pausas que parecem instaurar um estado de imobilidade; uma espécie de "paisagem suspensa" – atrito de temporalidades. Memórias de um homem de 84 anos, privilégio ou consolo de quem se esgueira de alguma maneira para um desvão do tempo e procura amparo junto aos resíduos do passado em imagens que, de outra forma, perderiam o viço e desapareceriam gradualmente. Mas tal esforço não tem a menor pretensão de se constituir um relato fidedigno de algo que aconteceu; antes, parte de uma permanente revisão da lembrança, presentificar o passado por caminhos tortuosos. Seu Juquinha segue seu relato sempre devagar, cautelosamente, pela estrada da memória de um homem em busca de sua identidade. Mas nada é preciso; as referências repetem-se, confundem-se. Um olhar lançado na direção do tempo, em permanente deslocamento, do presente para o passado, da fugacidade do evento para sua cristalização na memória. Algo como um empenho deliberado no sentido de descansar a memória, recriando suas redes significantes. Não uma evasão, mas a busca da fantasia, tornando o passado mais ilegível a cada visita. Algumas vezes, por ocupar o lugar de cenas para sempre esquecidas; outras, por inventar momentos que nunca existiram. A linguagem exprime tanto pelo que está entre as palavras quanto pelo que silencia; tanto pelo que diz, quanto pelo que não diz. Articulação indireta, segundo Merleau-Ponty, tão comum à metamorfose da arte – "tal qual o pintor, que pinta tanto pelo que traça quanto pelos espaços em branco de que dispõe, ou pelos traços de pincel que não efetuou".[15]

Sou conduzido pelo movimento de transmutação empreendido por Seu Juquinha, numa construção ficcional que não se restringe apenas aos relatos orais proporcionados pelos momentos de convívio. Muitas das ações (revestidas de inabaláveis valores éticos) que animam o dia desse homem são também pautadas pelos mesmos princípios de rememoração e ressignificação. Muitas vezes, esforçamo-nos em vão por descrever o

[15] MERLEAU-PONTY, 2002, p. 67.

caráter de uma pessoa, mas basta reunir suas ações e efeitos, para que uma imagem desta nos seja revelada.

***

Numa fria manhã de julho, acompanho Seu Juquinha até o terreno aonde costuma ir todos os dias: o sítio Mata Capim, nas proximidades da Cachoeira do Lageado. O dia ainda está clareando quando nos encontramos em volta do fogão de lenha de Dona Lina para nos aquecermos tomando uma caneca de café, antes dos três quilômetros de caminhada que nos separam de nosso destino. Do topo do morro, espessas nuvens brancas se projetam encosta abaixo, envolvendo a vila numa bruma repleta de pequenas gotas de água, que brilham no contato com os primeiros raios de sol. Partimos em silêncio, de cabeça baixa, para melhor nos protegermos do vento frio que zune em nossos ouvidos. Seu Juquinha segue sempre alguns metros à frente, mantendo, durante todo tempo, um ritmo cadenciado de passos largos, o que exige de mim um grande esforço para acompanhá-lo. O vento forte entrecorta nossa comunicação, fazendo com que, muitas vezes, eu precise fazer uma concha com as mãos ao lado dos ouvidos para poder ouvir seus comentários.

Após alguns minutos de caminhada, conforme o sol se eleva no horizonte, a bruma se dissipa e um céu incrivelmente azul se descortina sobre nós, servindo de fundo para extensos riscos de fumaça branca que demarcam a passagem de aeronaves levando pessoas para outros destinos distantes. Penso, então, que aquelas duas horas de percurso a pé que fazemos até o sítio Mata Capim representam, para aquelas aeronaves, milhares de quilômetros de distância percorrida, e que seus passageiros sequer imaginam que, a centenas de metros abaixo, dois seres deslocam-se naquele mesmo momento, rumo a uma pequena choupana perdida por entre aquela serra. Pergunto a Seu Juquinha se sabe o que são aqueles riscos no céu. Ele diz saber serem aviões, e que levam pessoas dentro,

mas que nunca havia visto um de perto, apenas àquela distância. Diz também ter conhecimento de que são máquinas, que se sustentam no ar através de equipamentos comandados por centenas de cabos da espessura de fios de cabelo, e que, caso um deles se rompa, tudo poderia parar de funcionar e a máquina cairia daquela altura como uma ave abatida. Por esse motivo, diz preferir ir aos lugares sentindo sempre seus pés no chão. Encontro entre diferentes estilos de vida que coexistem no mundo de hoje, gerando, desse encontro, curiosas formas de interpretação.

Alguns minutos mais de caminhada, eu e meu companheiro de percurso passamos por uma cruz de madeira fincada próxima a um arbusto. Ao perceber meu olhar de curiosidade, Seu Juquinha interrompe suas largas passadas e, buscando uma sombra, senta-se sobre uma pedra para relatar um fato que esclarece a presença daquele curioso marco em nosso caminho. Há cerca de 20 anos, um homem por volta de seus 60 anos chamado Geraldo Pedro morava com suas duas filhas em uma pequena casa situada além do Morro do Lageado. Certa manhã, uma das filhas chega ao vilarejo de Lapinha, após horas de caminhada, comunicando a morte de seu pai. Seu Juquinha, junto com mais 15 homens, dirige-se até a pequena casa perdida por entre a serra, com a missão de levar o corpo até a cidade de Santana do Riacho, já que não é permitido enterrar ninguém fora de um campo santo (só então me dei conta de que, na verdade, Lapinha da Serra não dispõe de um cemitério, o que faz com que cada pessoa que ali faleça tennha que ser levada a Santana do Riacho, distante mais 12 quilômetros, para além de outra montanha). A empreitada leva quase um dia de caminhada, e os homens se alternam na missão de carregar o corpo de Seu Geraldo Pedro, condicionado em uma urna de madeira lavrada no próprio local, disposta sobre duas peças de madeira que serviam de sustentação. Acontece que ali, naquele ponto do percurso em que eu e Seu Juquinha nos encontramos, as peças de madeira se partem e a urna cai no chão, exigindo a substituição por novas peças. É por bem, sempre que um

defunto toca o chão – se esse não é campo santo –, que se ponha ali uma cruz, sob o risco de que o lugar se torne, do contrário, assombrado por aparições em hora incerta, por cachorros e porcos com olhos cor de sangue. Por esse motivo, o caminho passou a contar então com aquele elemento, para que, também, a história fosse passada de geração em geração.

Por fim, após quase duas horas de caminhada, alcançamos o sítio Mata Capim. Seu Juquinha comenta com um tom de resignação que, embora cuide daquele local há pelo menos 15 anos, consta nos papéis do cartório de Santana do Riacho o nome de um certo Sr. Ismar como proprietário. Ali, Seu Juquinha planta feijão-andu, milho e arroz, além de criar cerca de 30 galinhas e uma pequena cadela sem nome – responsável por tomar conta do terreno na sua ausência. Naquele ponto perdido entre montanhas, distante das transformações operadas na vila nos últimos tempos, tudo permanece como há décadas atrás. As práticas de arar a terra ou de domesticação de pequenos animais seguem os mesmos procedimentos aplicados por seus antepassados. Percebo mais um movimento de suspensão do presente, dando ao lugar, mais uma vez ao lugar, um caráter móvel e dissociado de qualquer relação cronológica linear. Cada atividade se estiliza sob a cadência da repetição – a repetição de cada dia é a forma pela qual a normalidade se exerce.

Cenas que provavelmente já sucederam há tempos ressurgem como temas de imutáveis nominações e se oferecem simultaneamente à minha contemplação, todas enquadradas no tempo de minha vida. O passado e o futuro se adensam em flashes que meu pensamento busca reordenar. Figuras e cenas constroem um entendimento que nasce a cada momento em que minha faculdade de conhecer se franqueia, e morre a cada instante em que um gesto ou ação se conclui. Tento acompanhar cada movimento, com a mesma avidez de quem mergulha nas páginas de um livro que narra uma história. A ninguém posso transmitir o flagrante visual que testemunho, a menos que o descreva a partir da perda de sua referência imediata, transpondo-o em algo além do que minha visão

apreende, em reconstruções que aproveitam não só os fatos ali vivenciados, mas, também, sua relação com outros anteriormente vistos e reconhecidos em minha experiência de vida, acrescidos de outros, inexistentes no plano da realidade. Como lembra Bergson, "ver é, de certa forma, também rever – surpreender-se com um eco de nossa memória".[16]

Entrego-me, então, pelo resto do dia, ao prazer de acompanhar Seu Juquinha em seus afazeres, numa contemplação que permanentemente me desloca através do tempo. Em certos momentos, estou ali, na condição de visitante, à espreita de algum flagrante que possa capturar com minha máquina fotográfica; em outros, esqueço-me do equipamento que pende de minhas mãos e sou transportado para o passado, para um tempo em que quase tudo era executado pela ação direta da mão do homem.

Por fim, ao acabarem todas as tarefas, Seu Juquinha convida-me para, dentro do pequeno casebre, acompanhá-lo em mais alguns minutos de prosa enquanto prepara, no fogão de lenha, um delicioso café preto, para só depois então, tomarmos o caminho de volta à vila de Lapinha da Serra.

Ali, entre longas pausas, ele me fala de sua curiosidade pela fotografia e lastima o fato de não ter nenhuma imagem de seus pais. Com o olhar dirigido a um ponto de penumbra do interior do casebre, Seu Juquinha se lança num exercício de vasculhar a memória e reconstruir alguns momentos de convívio com seus entes queridos. Como num passe de mágica, suas palavras projetam para o passado a situação que vivemos naquele momento e, num gesto de carinho e estreita intimidade, convida-me a me reunir a ele no centro daquele mundo imaginário, se não revivendo, pelo menos reproduzindo em minha imaginação o momento em que sua mãe, numa casa como aquela, preparava o café no fogão de lenha. A fumaça que envolvia o ambiente e turvava a imagem da mãe enquanto atiçava o fogo, abanando-o com uma tampa de panela velha e amassada; o aroma de café que impregnava o ambiente e a memória de

[16] BERGSON, 1999, p, 167.

todos que experimentavam aquele instante; a mão que, por momentos, repousava exausta sobre a saia de estampa desbotada – detalhes que se superpõe como camadas, atribuindo àquelas palavras um caráter sinestésico. Cada gesto, cada pausa, ou mesmo a fisionomia de Seu Juquinha no decorrer do relato, nutrem a qualidade das imagens que brotam simultaneamente em meu pensamento.

Ao passarmos da dimensão dos acontecimentos à expressão, mudamos de ordem, mas não mudamos de mundo. A expressão, que é o que temos de mais individual, ao dirigir-se ao outro, efetua uma verdadeira recuperação desse mundo, refazendo-o, para que se permita ser reconhecido, valendo-se assim de seu caráter universal. Palpita então aquele instante, aquele lugar, nas inúmeras assimilações que o devaneio suscita, sendo possível flagrar-se claramente, a cada imagem que emerge em minha mente, a fotografia a se mover subterrânea.

Ao lastimar a ausência de fotografias de seus pais, Seu Juquinha sem perceber, revela o quanto esteve sempre esteve envolvido no registro e na preservação dessas imagens – de uma riqueza de detalhes provavelmente incapaz de serem registradas por nenhum equipamento fotográfico. De certo modo, aquele momento me faz refletir sobre a crença na exatidão da imagem fotográfica e o valor de documento e verdade que ela detém para muitos. Por mais paradoxal que possa parecer, a "verdade" de uma imagem – mesmo que relativa e provisória – é alcançada a partir de uma operação mágica que demanda menos de exatidão e mais de convicção. Esse limiar de equivalência – mais social do que técnico e mimético – é o que delimita a crença na imagem em si.[17] Convidar-me a visitar o sítio Mata Capim em sua companhia foi a forma que Seu Juquinha encontrou para me apresentar o repertório de imagens que guardava consigo.

Nossa conversa determina um curioso ponto de cruzamento entre interesses distintos em relação à imagem: eu vejo em Seu Juquinha a possibilidade de aprender a agregar às minhas imagens fotográficas um

[17] ROUILLÉ, 2009, p. 63.

valor que deriva mais da inexatidão, da interpretação, em fluxos que não seguem a trajetória da luz, mas dirigem-se a sentidos múltiplos; Seu Juquinha, por outro lado, movido pelo temor de que o tempo lhe furte a memória de seus antepassados, vê em mim e em minha prática fotográfica a possibilidade de obter o simulacro, a "cópia material fiel". Um busca seus objetivos pela perspectiva bergsoniana de uma imagem contaminada de lembranças, enquanto o outro busca os seus na exatidão do referente que adere à imagem pela câmara lúcida de Roland Barthes.

Ciente de meu papel naquela rica troca de experiências, comprometo-me a, numa outra vinda à Lapinha da Serra, executar uma série de fotos de todos os parentes de Seu Juquinha reunidos para que, com a inclusão delas no álbum de família, essa mesma falta não seja sentida por seus filhos ou seus netos. Mas um álbum de família, segundo Barthes, não é apenas memória, mas também ruína. É por nos darmos conta de que a imagem que está ali é de um ente querido que não esteja mais vivo que essa contemplação se configura num misto de recordação e de pânico. Como comenta Barthes, "sem sentir, projetamos em nossa mente o dia em que nossa foto será outro vazio nesse conjunto".[18]

Tomamos o café em silêncio enquanto Seu Juquinha, como que reconfortado, permite que seu olhar escape por uma brecha da porta entreaberta e seu pensamento divague, quem sabe, antevendo o dia em que seus parentes, ao contemplarem, depois de sua partida, a imagem da família reunida, resgatem o vulto do ser ausente e celebrem sua memória.

Por fim, iniciamos nossos preparativos para o longo caminho de volta. Seu Juquinha me convida para, numa outra vez, voltar ao sítio Mata Capim para pernoitar. Assim, teremos muito mais tempo para conversar. Sinto-me acolhido por aquele convite e aceito de pronto.

Em nosso percurso rumo à vila, seguimos em silêncio por entre os morros naquele lindo fim de tarde, como se ambos tivéssemos muitas coisas para processar desse encontro. Eu, com meu equipamento fotográfico guardado na sacola que levo nas costas, entrego-me ao jogo

[18] BARTHES, 2006, p. 49.

de, a partir de pequenos sinais que se interpõem em meu olhar desinteressado, vislumbrar elementos-chave capazes de me lançar para além das aparências concretas, desvelando suas inacessíveis profundezas, convertendo opacidades em transparência, num híbrido que se alarga para além da coisa e fracassa ao tentar circunscrevê-la; Seu Juquinha, como na vinda, segue alguns metros à frente indicando o caminho.

## 8. Imagem e comunhão

*Delicadezas do convívio*

Os meses que se seguem reforçam os laços que me unem a Rafael, Seu Juquinha e a todo o resto da família Oliveira, e confirma a imagem como elo principal dessa união. Um convívio em que o espírito de companheirismo e intimidade se adensa na medida em que mergulhamos na experiência de partilhar nossas visões de mundo. Relação dialógica que produz uma curiosa articulação no mais íntimo de cada um de nós, tornando-nos capazes de reconhecer algo do outro em nós mesmos. Basta que no interior do mundo do outro se esboce um gesto que identifiquemos como semelhante ao nosso.

Rafael me presenteia a cada nova visita que faço a Lapinha da Serra com arquivos digitais repletos de imagens que captura com sua pequena máquina durante minha ausência, fazendo questão que eu as descarregue em meu computador. São fotos das mais variadas situações e que, pela despretensão com que são executadas, obrigam-me, o tempo todo, a experimentar novas formas de leitura e interpretação como meio de acesso àquele universo tão particular. Envolvido por um procedimento no qual o equipamento é mais um instrumento que compartilha com ele o fluir de determinados momentos e menos um meio para uma determinada finalização, Rafael me induz a atentar para as coisas a partir de outro ponto de vista e enquadramento – menos descritivo e, talvez por isso, mais poético –, que, ao subverter as tramas lógicas da razão, acessa o que está diante de meus olhos, mas que, no entanto, não consigo ver, por deliberadamente afastar de mim tudo o que me parece pouco familiar.

Porém, para minha satisfação, a experiência estética traz consigo, como afirma Seel,[19] uma ambivalência fundamental: nem simplesmente recorre ao já sabido, nem tampouco adota imediatamente o que é desconhecido. Ela procura integrar o que é estranho ao familiar, fazendo, assim, com que as imagens de Rafael promovam um alargamento e um enriquecimento daquilo que até então se constitui no limite de meu real.

São centenas de imagens, fixas e em movimento (seu equipamento registra também vídeos de pequena duração), que se avolumam no disco rígido de meu computador, fazendo com que me debruce em anotações sobre inúmeras possibilidades de ordená-las – seja por data, por assunto ou por alguma particularidade. Minhas reflexões ora descrevem círculos cada vez mais amplos, ora cada vez mais estreitos e, invariavelmente, caminham rumo a um perfeito vazio. A dúvida me devolve a indagação: como escolher ou editar esse material? Sob que estatuto me credencio a imobilizar em pastas e arquivos um conjunto que, no "acaso" da ordem das tomadas, pode ser lido e relido num percurso sem regras fixas e, a cada nova incursão, revelar outra ordem que não mais a do espaço nem a do tempo, mas a do inconsciente? Só então me dou de conta que mais do que o registro de um estado de coisas, o que sempre me moveu nos momentos partilhados com Rafael foi a possibilidade de estabelecer, por meio da fotografia, uma relação que promovesse contatos e permutas, mesclando a produção de imagens com a possibilidade de fabular e, pela eloquência das inúmeras feições e contornos que se configuram, atestar a evidência de um mundo amplo de sentidos.

Seu Juquinha, por sua vez, menos afeito a equipamentos fotográficos, me conduz pelos meandros da linguagem oral, revelando imagens que se constroem a partir de uma delicada acomodação de inúmeras camadas no fluir de seus relatos. Nesse sentido, semelhante às imagens de Rafael, seus "casos" se abrem a uma experiência permeada

---

[19] SEEL, 1993 p.66. In: *Comunicação e experiência estética*, p.16.

por espaços de luz e espaços de sombra, que ora revela, ora oculta, potencializando, num fundo de indeterminação, outras possíveis vivências. Artifícios pelos quais Seu Juquinha, tocando-me profundamente, faz com que situações que a princípio pareçam estranhas ou dissonantes logo me aliem tão bem ao seu sistema de harmonia, a ponto de considerá-las doravante como minhas. E é assim que, por meio dessa aventura intersemiótica, ao ouvir os relatos de seu Juquinha, inconscientemente, busco traduzi-los em imagem, tomando essa transcodificação como possibilidade de registrá-los na memória como momentos também vividos por mim.

A brisa fria que chega com o mês de junho traz consigo a promessa de muita movimentação para Lapinha da Serra. É tempo de folguedos juninos, e o pequeno vilarejo se orgulha de ser palco de uma das mais populares e concorridas festividades da região da Serra do Cipó. Por esse motivo, um grande número de visitantes é esperado pelos moradores da vila, dentre os quais, muitos familiares que há muito partiram para tentar a vida na cidade grande. Dona Lina e Seu Juquinha, como tantas outras famílias, se animam diante da possibilidade da vinda de alguns filhos que moram na localidade de Lagoa Santa, promovendo assim uma grande confraternização da família Oliveira. Sinto ser o momento ideal para cumprir a promessa feita a Seu Juquinha em nossa conversa no sítio Mata Capim: a realização da foto de família.

Desde o início do mês, a vila já é tomada por uma atmosfera que reflete a excitação de todos pela aproximação da tão esperada festividade: durante o dia, mulheres arrumam as casas promovendo faxinas, estendendo nos varais toalhas de mesa de tecido estampado que, num contraste com o céu de azul intenso do inverno que se aproxima, promovem um colorido maior ao lugar; os homens, num vai e vem entre a roça e o pequeno povoado, encarregam-se de reabastecer os suprimentos de milho, feijão andu ou macaxeira para bem atender os hóspedes queridos. E quando a noite cai, todos – homens, mulheres e crianças – reúnem-se em torno da praça central para o ensaio da quadrilha.

O fim de semana que antecede os festejos é marcado pela reunião para os ajustes finais na coreografia da dança e o planejamento dos detalhes da grande festa. Na noite de sábado, cada família que chega para o ensaio da quadrilha traz nas mãos uma iguaria preparada com muito esmero nos fogões de lenha de cada casa da vila, que logo é depositada numa mesa ao ar livre, ao lado do centro comunitário, para que, depois da dança, seja leiloada. São bolos, queijos, compotas e várias outras guloseimas que contribuirão para angariar fundos para o evento, em especial, para a preparação do Mastro de São Benedito – um dos pontos altos da festa. Mesmo tendo atravessado horas a fio dançando sem perder o ritmo, Seu Juquinha é apresentado como o leiloeiro e abre os serviços projetando solenemente sua voz pelos quatro cantos da praça central, apregoando o valor inicial da primeira iguaria ofertada e estimulando todos ali reunidos a participarem dando novos lances.

A repetição cadenciada por diversas vezes do último valor proferido por algum provável adquirente, soa como uma singela melodia na voz carregada de sotaque de Seu Juquinha. Uma ritualização espontânea da performance que, ao envolver corpo e voz, faz com que o enunciado se torne difuso e distante de uma apreensão exclusivamente literal. Ali, o sentido surge como um resultado possível de um processo de interação, no qual a informação proferida se abre para a experiência de diversas ordens. Conduzido pela musicalidade do pregão de Seu Juquinha, me permito abandonar por alguns segundos aquele acontecimento, para revisitar outro momento que guarda uma certa semelhança: a minha primeira noite no vilarejo de Lapinha da Serra, quando, atraído na escuridão das vielas pela sonoridade da cantoria do Batuque, conheci aquela pessoa, reconhecida por todos como uma das figuras mais importantes do lugar.

Ao voltar daquela breve incursão pelas memórias de meu convívio na vila, decido dar um lance capaz de arrematar um queijo caseiro e uma garrafa de vinho, para, ao fim da noite, sob um céu estrelado, elevar, junto com Seu Juquinha, um brinde àquele momento.

Finalmente, chega o tão esperado fim de semana e, logo nas primeiras horas de uma ensolarada manhã de sábado, munido de minha máquina fotográfica e de meu tripé, sigo por entre o vai e vem de inúmeros visitantes que caminham pelas estreitas vielas de Lapinha da Serra em direção à casa da família Oliveira.

Desde o começo da Rua do Batuque escuto uma música em alto volume e, à medida que me aproximo, percebo que a mesma vem do terreiro que separa a casa dos Oliveira do restaurante de Dona Lina. Ali, Seu Juquinha, a esposa, filhos e netos se encontram reunidos aguardando minha chegada para a realização da tão desejada foto de família. Apenas dois dos filhos – Aparecida e Wagner – não puderam comparecer.

Devo confessar que, apesar da alegria de todos os presentes, a cena com que me deparo ao chegar, não corresponde exatamente às minhas expectativas. Talvez movido por uma ideia romantizada de antigas práticas fotográficas esperava os encontrar prontos para viver um verdadeiro rito familiar. Mas a situação é outra. Na grande área livre, mulheres entram e saem da cozinha carregando pedaços de carne para serem assados numa pequena churrasqueira improvisada e depois servidos como tira-gosto para uma roda de homens que bebem cerveja e conversam animadamente. Da churrasqueira, uma espessa fumaça se espalha por todo o local, tornando a tarefa de realizar fotografias naquele local uma missão quase impossível. Além disso, com exceção de Seu Juquinha e Dona Lina – estes trajados para um momento provavelmente considerado por eles como importante –, o restante da família se apresenta vestida como num dia qualquer. Alguns inclusive dormem acomodados sobre carrinhos de mão, deixados à sombra de um pé de bananeira.

Para pessoas com mais idade, como Seu Juquinha e Dona Lina, o momento do retrato fotográfico provavelmente ainda se reveste de um caráter solene: a possibilidade de idealização de uma identidade desejada pela simples transformação de si em imagem – a sua melhor imagem. Tal sentimento provavelmente explique sua preocupação em retificar a

atitude, em não se deixar registrar com a roupa de todos os dias. Já os mais jovens, crescidos em um mundo onde a produção e o consumo de fotografias permeiam as situações mais cotidianas, este pode ser considerado um momento como qualquer outro. Se observarmos que os álbuns fotográficos de anos atrás, apresentados em forma de livro com páginas duras e capa elegante, dão lugar, nos dias de hoje, a arquivos com quatro ou cinco páginas de plástico, e anúncio das empresas comerciais que os fornecem no lugar da capa; e que seu conteúdo, antes repleto de elaboradas idealizações familiar, em imagens reunindo avós, pais e filhos em poses meticulosamente elaboradas, se converte em arquivo provisório de registros diversos de banais e anônimos momentos de uma simples existência, logo substituídos por outro mais atualizado, e depois por outro, e outro... Talvez possamos constatar que a aparente crise que hoje abala o conceito clássico de álbum de retratos de família nada mais é que o reflexo de uma significativa mudança de seu valor na sociedade contemporânea.

Ao refletir acerca de tantas transformações, busco me distanciar de possíveis idealizações romantizadas da figura do retratista, convertendo qualquer frustração em interesse por investigar o princípio de homologação que rege este modelo de retrato familiar mais corriqueiro.

Posiciono o tripé no melhor ponto do terreiro em relação à luminosidade, fixo nele o equipamento fotográfico e proponho a reunião de todos os membros da família para o início da sessão de fotos. O que se segue a partir de então, é a formação diante de meus olhos de inúmeras composições, seja por critérios de agrupamento que priorizam subgrupos da família Oliveira, seja por uma profusão de diferentes poses que se sucedem numa velocidade estonteante. Não é o acontecimento que é tomado em foto, mas a tomada de foto que é o acontecimento, aproximando aquela ação de uma *performance* ou um *happening*. Tomar uma decisão quanto ao papel que devo ocupar nessa cena ou a conduta operacional mais apropriada para tal situação demanda a revisão de algumas questões fundamentais. A possibilidade de alcançar resultados

mais próximos das expectativas dos fotografados, requer uma mudança em meu foco de atenção. Procuro atentar menos a questões de ordem técnica, para me ater às atitudes dos protagonistas da cena que fotografo. Nesse sentido, procuro relativizar algumas questões – como uma ordenação mais equilibrada do grupo em prol de uma melhor composição da foto –, como possibilidade de captar o clima de descontração e alegria que reina naquele momento de reunião familiar.

Nosso ensaio fotográfico assume então um clima descontraído, que confunde e quase alterna as posições ocupadas por fotógrafo e fotografados. A cada nova foto executada, sou cercado por inúmeras cabeças que se comprimem ao lado da minha, buscando ocupar a melhor posição para visualizar pelo monitor da máquina o resultado alcançado. Cada apreciação é seguida por inúmeros comentários e risadas, acompanhadas a distância por Seu Juquinha e Dona Lina que, diferentemente de todos, se mantêm na exata posição da última pose, observando toda aquela movimentação sem entender exatamente o que a motiva.

Mas apesar da fumaça da churrasqueira, da frenética movimentação das pessoas, das galinhas que vez por outra cruzam o plano fotográfico, um pequeno e delicado detalhe, transcorrido na pequena fração de segundos que separa a constituição de uma pose e o seu registro, atrai minha atenção através do visor da câmera e me toca profundamente. Numa das composições que reúne toda a família, Dona Lina – posicionada a certa distância de Seu Juquinha –, mesmo olhando fixamente para a câmera fotográfica, estica discreta e timidamente o braço para o lado, buscando alcançar com sua mão a mão do companheiro de toda uma vida. Aguardo emocionado até que sua ação se concretize, e ambos, por fim, fiquem de mãos dadas, para só então disparar o obturador. É a forma que encontro de homenagear aquela união de tantos anos – perpetuando em imagem aquele singelo gesto de afeto e carinho.

Minha próxima ida à vila de Lapinha da Serra tem por objetivo cumprir mais uma etapa de meu ofício de retratista da família Oliveira: o de entregar o serviço executado. Coerente com tudo aquilo que experimentei e apreendi naquele animado encontro, faço questão de apresentar o resultado de duas maneiras distintas. A primeira reúne toda a série fotográfica realizada, ampliada em cópias no tamanho postal, disposta em dois pequenos álbuns – daqueles comerciais que descrevi anteriormente. A segunda, condicionada em um pacote envolto em papel decorado, contém duas imagens ampliadas em tamanho maior e emolduradas: o registro da família Oliveira reunida – atendendo o desejo manifestado por Seu Juquinha em nosso encontro no sítio Mara Capim – e a imagem do casal, sorridente e feliz, para ser entregue especialmente à Dona Lina. Longe de estabelecer qualquer forma de julgamento ou comparação nessas duas formas de apresentação dos resultados alcançados na sessão fotográfica, busco apenas atender a duas formas de relação imagem/memória, que claramente percebi coexistirem ali.

Minha intuição se confirma semanas depois, em cenas que presencio na visita seguinte que faço ao vilarejo. Por diversos momentos e em diferentes situações e locais, acompanho os pequenos álbuns fotográficos passarem de mão em mão, animando rodas de conversa que reúnem integrantes da família Oliveira e amigos de Lapinha e, num outro contexto absolutamente distinto, ao entrar no restaurante de Dona Lina para almoçar, sou surpreendido com a imagem emoldurada do casal, disposta em posição de destaque em uma pequena estante.

## 9. Mudança de estações

*Retorno às origens do enredo*

O tempo parece passar rápido na vila de Lapinha da Serra, perceptível não só pela inexorável mudança das estações, mas também pela transformação que se opera na vida de todos. Como num piscar de olhos, vejo Rafael transformar-se, de um menino franzino e brincalhão,

em um adolescente alongado, de voz rouca e grossa. Os discos voadores e as encantarias que tanto povoavam suas ideias, dão lugar a outros interesses, e questões como imagem, aparência, vestígios e memória, passam a ocupar lugar de destaque em nossas conversas. É como se, de um momento para outro, Rafael percebesse que parte de sua história de vida já transcorreu, e dela pode acessar uma série de recordações. Um novo momento em que a fotografia assume para ele, talvez seu caráter mais ontológico: a ilusão de reviver o ato, a partir de algo que efetivamente nunca o reconstituirá, mas que, paradoxalmente, em sua permanente metamorfose, é a prova cabal de sua perda.

Aproveitamos nosso tempo juntos, a partir de então, relembrando diversos momentos, como a noite em que construímos com gravetos uma armadilha para os discos voadores; ou quando numa noite escura e chuvosa nos enveredamos pelo beco sem nome para realizar um registro fotográfico da "mulher do pé de manga"; ou quando trocamos pequenos presentes sem valor – que guardo até hoje comigo –, como pequenas pedras translúcidas colhidas do fundo das cachoeiras. Percebo que, ao tentar relembrar algumas dessas situações, fazemos um esforço em descrever o que, na verdade, apreendemos visualmente somente através do visor de nossas máquinas fotográficas. E assim vacilamos perdidos por tempos diferentes: o tempo real, objetivo, de quando fotografamos; e o tempo vivido, a duração subjetiva que vivemos ao fotografar. Tempo plural que reveste tais memórias de uma camada de imprecisão, convertendo-as em sonhos criadores. Quanto ao que aconteceu realmente, isso pouco nos importa. Nossa reconstrução, menos verdadeira ou falsa, é afetiva: um diário íntimo repleto de fotos e acontecimentos que se recusa ser a memória fiel do passado. Como lembra Bonnefoys, a imagem, produto do imaginário, se presta a nossos sonhos, e a fotografia, que é também uma imagem, um material-vestígio, é, pois, menos a reprodução do mundo do que o ponto em que esse mundo enquanto tal é

"refratado" pelo sonho, o cruzamento em que podemos decidir preferir nosso "eu" a ele.[20]

Seu Juquinha parece ser o único que resiste às transformações do tempo. A dinâmica que rege seus dias, sempre orientada para o passado, recusa incorporar qualquer dado que considere a vida unicamente por um sentido de mão única – partindo de um início, passando por um meio e chegando a um fim. Nesse sentido, seu mundo também se configura menos por provas e mais por evocações que constroem uma história aberta, deixando para as pessoas que passam por ela a missão de permanente revisão e reedição.

Nossas conversas que por muitas vezes se estendiam noite adentro, convites à fabulação por quase sempre se constituir numa delicada colagem de vestígios de acontecimentos do passado, representam hoje uma fonte de referências de surpreendente potencial poético que trago comigo.

As infinitas estrelas que cintilavam sobre nossas cabeças nas noites em que eu, Rafael e Seu Juquinha trocávamos ideias em Lapinha da Serra, após percorrerem milhões de anos luz de distância, nos chegam na condição de meros indícios de histórias de um passado longínquo, de corpos celestes que talvez sequer existam mais. Assim como essas estrelas, o rastro deixado ao longo desse tempo de convívio com meus dois companheiros servirá para mim e para tantos quanto dele tomarem conhecimento apenas como ponto de partida, elemento indutor para a construção de inúmeras outras histórias.

Duas condutas distintas – uma focada no futuro e outra, no passado – e eu, situado em algum ponto de tangência. Avô e neto convocam a refletir a partir desses dois mundos, ambos ricos em fabulação sobre tensões e conflitos que, como afirma Soulages, alimentam o pensamento e a prática da fotografia: o real e suas representações, o sujeito e o mundo, o ser e o tempo, a vida e a morte.[21]

---

[20] Yves Bonnefoys, *apud* SOULAGE, 2010, p. 203.
[21] *Ibid.*, p. 14.

# PARTE II

## 10. Entre o visível e o invisível

*Considerações acerca de uma cartografia afetiva*

Um considerável número de fotografias, desenhos e arquivos sonoros espalhados sobre a mesa compõe, em seu conjunto, uma imagem caleidoscópica que ilustra de forma multifacetada os meses que convivi com Rafael e Seu Juquinha no pequeno vilarejo de Lapinha da Serra. Cada imagem realizada por Rafael, cada relato proferido por Seu Juquinha é uma dentre tantas facetas que compõe esse mosaico polissêmico, e cada uma delas se apresenta como um possível ponto de partida, um entre tantos pontos de vista, uma dentre tantas formas de abordar uma história. Meus olhos e ouvidos percorrem cada detalhe desse conjunto, na busca por pontos de conexão, por um fio condutor capaz de ordenar cada fragmento junto ao outro e, assim, quem sabe, alcançar uma possível tradução.

Mesmo esforçando-me por efetuar as melhores escolhas, percebo como cada nova imagem suscita uma série de novas conjecturas que evidenciam a inconsistência de qualquer procedimento que se faça pela repartição, por uma ordenação e seriação no tempo. Trata-se de um conjunto que diz respeito a matérias não formadas, não organizadas, como também a funções não formalizadas, não finalizadas.

Mas como alcançar uma ordenação que dê conta dessa dimensão informal? Como tratar dessa história que se liquefaz, borrando qualquer registro ou traço de orientação, dentro do que consideramos como lógico numa estrutura narrativa? Os mapas que porventura orientavam tanto as minhas ações e intenções como as de Rafael e Seu Juquinha ao longo desses meses não coincidem. Cada um deles aponta para direções específicas, diz respeito a intenções particulares que raramente coincidem (no máximo tangenciam) com o rastro deixado pela ação do outro. Qualquer tentativa de alcançar um traçado comum converte-se em artifício redutor, inviabilizando que o produto final acolha as inúmeras linhas de força que atuavam e animavam aquele convívio. Tal tarefa envolve decisões que não cabem só a mim. Para que uma possível

cartografia desse encontro se configure minimamente seria necessário que, mais uma vez, estivéssemos os três juntos, caso contrário, o melhor é que boa parte dela se mantenha incompleta. Abrir mão de determinadas orientações é o modo de permitir que detalhes que passam despercebidos por um brilhem aos olhos do outro, e espaços aparentemente vazios se encham de significado.

Na busca por referências que me auxiliem nesse entendimento, chego ao pensamento de Michel Foucault, onde encontro, talvez, a designação mais plausível e a mais clara orientação para a configuração desse novo desenho: o diagrama. Segundo ele, um diagrama esboça "o funcionamento abstrato de relações de forças instáveis e devanescentes que operam em uma determinada relação, um mapa de densidades, de intensidades".[22] O diagrama não é um arquivo, auditivo ou visual, é uma cartografia coextensiva a todo campo social que busca dar forma a uma matéria fluida e à sua função difusa. Uma disposição que destaca mais do que ordena e compõe. Um sentido de ordenação profundamente instável e flutuante que, ao misturar incessantes matérias e funções, nunca funciona para representar um mundo preexistente, mas sim, produz um novo tipo de realidade, um novo modelo de verdade. Desse modo, o diagrama faz a história desfazendo as realidades e as significações precedentes, constituindo outros tantos pontos de emergência ou de criatividade, conjunções inesperadas.

A decisão de tomar tal conceito como ponto de partida para lidar com esse conjunto de fotos, desenhos e relatos orais, considerando seu caráter aberto e difuso, demanda outra forma de abordagem e interpretação. Não há como analisá-los por um ponto de vista formal, pela "coisa" em si ou por um simples efeito compositivo, como suporia uma estética formalista, mas sim pela estreita relação entre valores éticos e estéticos que orientam o desenrolar das ações que os geraram. Dedico então momentos de minha permanência na vila para, junto com Rafael, revisitar os arquivos de imagens armazenados em meu computador e, ao

[22] DELEUZE, 1986, p. 53.

contemplar cada imagem, desafiá-lo a revisitar aquele momento e assim vislumbrar as forças que o animavam.

A excitação característica de quem descobre pela primeira vez as possibilidades do equipamento fotográfico ou, quem sabe, a velocidade com que o olhar infantil vasculha as coisas do mundo faz com que Rafael dirija o equipamento para uma direção, sem se preocupar com o enquadramento. As imagens resultantes não têm qualquer intenção descritiva, afastando-se do compromisso de registro do *instante decisivo* (tomando emprestado o conceito de Cartier-Bresson) para dirigirem-se a um campo aberto de inúmeras interpretações e recepções. Delas irradia uma noção de duração, de ação, de uma atmosfera que reina. E é entre risos e comentários proferidos ao longo de nossa apreciação, que Rafael me apresenta pistas: "Esse foi um dia em que o ônibus da escola quebrou". Ou ainda: "Nesse dia estava frio e eu dormi ao lado de minha mãe."

É por essa aura poética e não por um compromisso de registro fiel que essas imagens ganham valor. Não me sinto apto, muito menos interessado em defendê-las sob qualquer outro ponto de vista, seja ele estético ou documental. Trata-se de um arquivo que se oferece como importante elemento para uma possível configuração final do trabalho, e sei o quanto desvelar as sutis camadas de sentido que se depositam sobre cada imagem, é indispensável para uma tomada de decisão quanto à sua melhor utilização. Até então, na impossibilidade de interpretá-las com maior clareza, procuro atentar para que, qualquer possível incorporação ao trabalho se dê a partir do respeito à relação de confiança e companheirismo que construí com o pequeno Rafael. Tomo-as então, acima de tudo, como uma prova de afeto, que devo cuidar com muito zelo. Sei que o tempo se encarregará de apontar um caminho.

***

Procuro, então, extrair da apreciação das imagens que fazemos juntos, tão somente palavras-chave, pontos de interesse que orientam a crônica visual que Rafael constrói com sua máquina fotográfica. São esses indicativos que me sinalizam o que diz respeito tão somente a Rafael; o que diz respeito a nós e o que merece retornar ao coletivo como possível tradução poética do que anima nosso convívio.

Do mesmo modo, analiso minuciosamente os arquivos sonoros de meus encontros de prosa com Seu Juquinha, na busca dos mesmos sinais. Não se tratam de entrevistas, relatos com qualquer compromisso com uma narrativa informacional. São livres flutuações de duas pessoas que estreitam relações pela troca de impressões de mundo num momento de encontro informal; falas entrecortadas por um canto de galo, pelo ruído do milho que, debulhado no decorrer da conversa, cai no fundo do tacho, para depois ser lançado aos animais; do som do foguetório que anima as festividades religiosas da vila. Da audição dos arquivos sonoros traço então a mesma estratégia. Que fragmentos sonoros dizem respeito ao universo particular de Seu Juquinha? Que palavras ou sons podem se converter num recorte que evoca um lugar – legado oral de importância, não só para os moradores da vila como para qualquer outra pessoa e, por esse motivo, mereçam ser replicadas?

São dessas palavras-chave, desses indicativos, que lanço mão para desenhar meu diagrama, como contas que, alinhavadas uma a uma, constroem em seu conjunto um colar. E quem sabe, ao fim, esse colar seja capaz de unir as duas pontas de uma mesma história (Figura 4).

A ética não tem uma fundamentação racional, mas sim emocional e, nesse caso, pode ser entendida de maneira simples e objetiva como a preocupação com as consequências que nossas ações têm sobre o outro; pelo devido cuidado e atenção na construção de uma rede de afetos que sustente e oportunize as relações humanas e promova a construção de novos sentidos e valores entre os que delas participam. Do ponto de vista estético, a opção por essa nova perspectiva de interpretação do material que tenho à minha frente promove a sua aproximação de questões éticas,

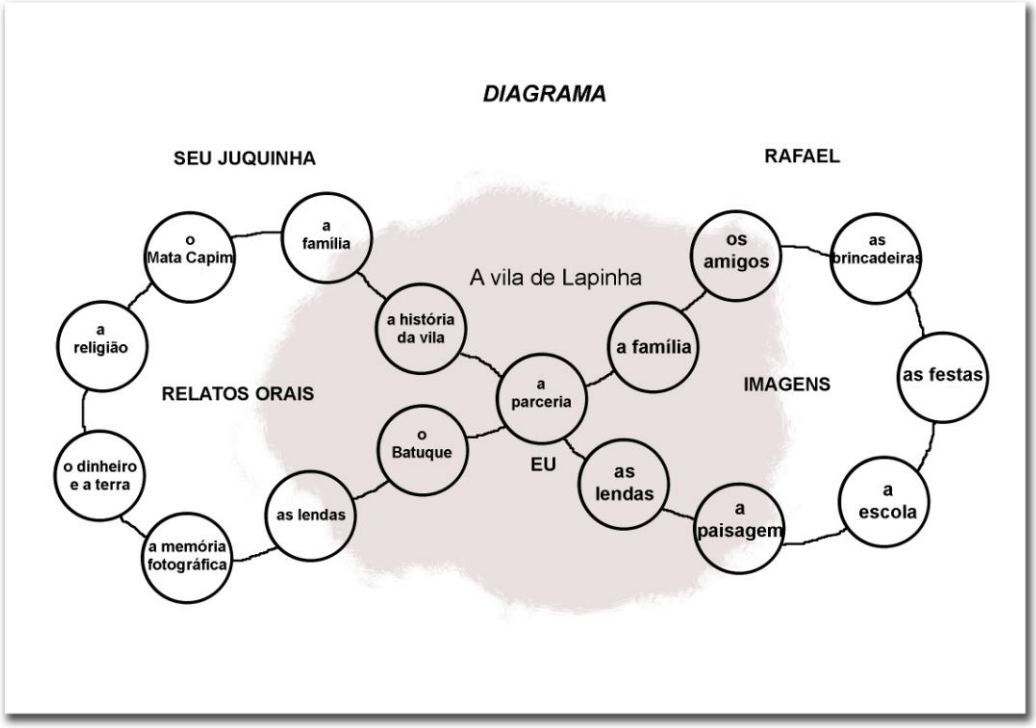



Figura 4 – Diagrama: entre Lapinha da Serra e o sítio Mata-capim.

na medida em que estende a esfera de tais práticas artísticas à dimensão de uma experiência, um jogo de viver, no qual meios e fins, sujeito e ações se integram numa unidade capaz de contribuir para a modelação e transformação da vida.

E é assim, a partir do reconhecimento do "meio" ou do "campo" enquanto a própria essência do objeto artístico, da reunião de dados que contribuam no entendimento das possibilidades de conversão de valores estéticos numa práxis de vida, que busco alcançar um entendimento do material reunido durante a pesquisa. Essa é a direção que tomo em minhas análises e os princípios que regem a escolha de contribuições teóricas e práticas que reúno a partir de então nos capítulos que compõe a segunda parte desta dissertação.

## 11. Arte e participação

*A unidade da figuração em nós*

Proposições artísticas envolvendo grupos de pessoas com pouco ou nenhum contato prévio com arte ou com artistas contemporâneos têm se tornado cada vez mais recorrentes nos dias de hoje. Os últimos 20 anos têm assistido à expansão de ações relacionadas a questões do coletivo, sem que isso signifique, porém, que tais iniciativas tenham necessariamente uma pauta social. São projetos que lidam com estratégias de negociação entre artista e/ou participante, como redes de conversações ou socialização de prazeres, interesses e motivos afins. Buscando relacionar-se com comunidades geográfica e culturalmente distantes, ou mesmo com indivíduos do próprio meio, tais ações rompem com o binômio artista-audiência e com uma prática de produção de objetos de arte em um sentido mais convencional, provocando certo distanciamento entre seus resultados e os espaços expositivos.

O termo *community art* [23] – ou *arte dialógica* – foi formulado a partir de práticas artísticas ocidentais com orientação política e social

[23] BEASLEY *et al.*, 2000, p. 42.

realizadas durante as décadas de 1960 e 1970, referindo-se a ações se configuravam a partir de interação e diálogo com indivíduos ou grupos. Porém, a classificação tornou-se incapaz de abarcar o crescente número e a diversidade de proposições que se apresentam nos dias de hoje. Novas designações como *ações interculturais, estética cotidiana* e *proposições multidisciplinares em arte* nada mais são que tentativas de ordenação das inúmeras inquietações que ativam essa produção, fundamentada essencialmente no alcance e na participação do outro. Todos os modos de contato e de invenção de relações, bem como os registros documentais desses processos, assumem a condição de "formas" integralmente artísticas, compreendidos não como procedimentos e/ou coleta de elementos para uma posterior elaboração poética, mas como a obra de arte em si. Trata-se de uma nova configuração do fazer artístico onde a hermenêutica passa a englobar a experiência estética, intitulada por Nicolas Bourriaud de *estética relacional*.[24]

Nessa nova dimensão, a obra artística passa a incorporar procedimentos que podem se configurar a partir das mais variadas formas de relações interpessoais, seja através de meios de comunicação e transmissão de informação, seja em formas mais diretas, como encontros casuais, espaços de convívio ou pontos de encontro, que, deslocados para outra esfera de relações, funcionam como veículo por meio dos quais se desenvolvem pensamentos singulares e pontos de indução de ações de caráter artístico. A construção desse campo de subjetivação é compreendida por muitos como decorrente de uma nova relação espaçotemporal que se estabeleceu na sociedade contemporânea a partir da instauração das novas tecnologias. Nessa conjuntura, determinadas experiências do passado se deslocam e reocupam um lugar no presente ou vice-versa, num novo trânsito promovido por essas mídias que, ao estender-se a um amplo campo semântico e cognitivo, ressignificá-las a partir de uma lógica que articula menos suas "razões" e "causas" próprias, emancipando-as assim da condição de assunto do campo da história, da

[24] GUATARRI, *op. cit.*, p. 19.

antropologia ou sociologia. Condição que, de certa forma, promove uma aproximação – ou até uma coincidência – entre procedimentos com que diferentes áreas do conhecimento humano lidam com a imbricada rede de forças que animam e atribuem sentido às relações humanas.

Tal questão é tratada por Hall Foster em seu ensaio "O artista como etnógrafo",[25] no qual sugere que o início de uma dimensão etnográfica na arte se dá a partir dos movimentos de vanguarda do início do século XX. O movimento surrealista da década de 20, influenciado pela psicanálise e pelo crescente interesse por estudos relacionados às culturas isoladas geograficamente, dirige suas atenções a aspectos reprimidos da consciência como reivindicação de uma realidade excluída pela racionalidade iluminista ocidental. Esse interesse da arte por aspectos não normativos, como o subconsciente, a loucura, a sexualidade e os sonhos, refletiam uma clara intenção de questionar o caráter hegemônico da cultura europeia, a partir do recurso estético e científico das sociedades ditas primitivas. Considerando o outro sentido de aproximação, a análise de Foster encontra sintonia com considerações feitas por James Clifford quanto ao surgimento de certo caráter interpretativo na produção etnográfica da primeira metade do século XX, como uma predisposição também da antropologia a uma atitude de "observação participante" sobre os elementos de uma realidade cultural desfamiliarizada.[26]

No que diz respeito ao campo das artes, os desdobramentos decorrentes dessas práticas resultariam, segundo Foster, numa retomada por volta dos anos 1980 da relação entre autoria artística e posicionamento político, tal como formulada por Walter Benjamin, em 1934, em seu texto "O autor como produtor". Porém, nesse novo contexto, segundo Foster, o artista passa a se comprometer com um *outro*, definido não mais em termos socioeconômicos – como o proletário explorado segundo pensamento formulado por Benjamin –, mas sim em termos culturais ou étnicos, como o sujeito pós-colonial oprimido ou o

[25] FOSTER, 1996. In: *Escritas de si, escritas do outro*, p. 69.
[26]CLIFFORD, 2001, *apud: Escritas de si, escritas do outro*, p. 68.

subcultural. Mesmo assim, ainda continuariam funcionando nesse paradigma, segundo ele, alguns pressupostos do anterior:

> 1) que o lugar da transformação política coincide com o da transformação artística, 2) que a cultura dominante pode ser transformada ou subvertida de fora, do lugar do outro, e 3) que o artista deve ser percebido (e se perceber a si próprio) como *outro* para ter acesso a essa alteridade transformadora.[27]

Foster afirma que, tanto no pensamento de Benjamin quanto no atual, mantém-se a ideia romântica de um sujeito da história que não está na ideologia e sim, na verdade, complementada por uma "fantasia primitivista" que, segundo ele, persiste no pós-modernismo, de que este *outro* apartado de um convívio com uma estrutura social mais evoluída tem acesso especial a uma psique primária e a valores ao qual o artista – ou no modelo anterior, o "sujeito branco ocidental" – tem o acesso vedado.[28]

Reconheço que, talvez pela precariedade da via de acesso ou pela aparente fragilidade do pequeno vilarejo que emergia da neblina por entre as montanhas, quando pela primeira vez avistei Lapinha da Serra, minha impressão inicial tenha sido a de ter alcançado um recanto apartado do restante do mundo. Porém, bastaram alguns momentos de convívio no vilarejo para que minhas primeiras impressões se dissipassem, parecendo então ingênuas e românticas. As transformações constitutivas de nossa contemporaneidade, como a multiplicação das redes de transporte e comunicação e a uniformização cultural decorrente de uma "mundialização" da informação, da imagem e as consequentes influências interculturais, fazem com que a natureza da relação que mantemos com o meio e com o outro se modifique substancialmente. A liberdade e desenvoltura com que Rafael manipulava meu equipamento fotográfico desde nosso primeiro encontro, ou mesmo a pausa que Seu Juquinha efetuava em sua fala antes de emitir alguma opinião sobre determinada

---

[27] FOSTER, 2002, *apud: Escritas de si, escritas do outro*, p. 69.
[28] *Ibid.*, p. 69.

questão que se apresentava como novidade para o cotidiano da vila, revelavam a proximidade – mesmo que não geográfica –, e por que não dizer, os pontos de tangência e atrito entre realidades tão distintas que coexistem num mundo cada vez mais interconectado.

A alteridade, embora continue existindo, não mais se relaciona à noção de exótico, que se dissipa pela relação de proximidade com o outro. Sobre essa mudança, Klinger salienta que assistimos, na atualidade, ao

> (...) não ao retorno e sim ao apagamento da fantasia primitivista, e à reformulação da categoria do "outro". Reformulação que se dá principalmente por duas razões: primeiro porque o outro excluído socialmente tem começado a falar – e inclusive a escrever – por si mesmo. E segundo, porque o outro não é mais o outro radical e puro (se é que algum dia o foi).[29]

Essa nova condição global apagou definitivamente a ilusão romântica de pureza das culturas. Trata-se de uma nova instância das relações humanas na qual os contatos, trocas e contaminações conduzem os que dela participam, a uma permanente autorevisão identitária pela interpretação dos outros e de si mesmos. Mais precisamente, é o próprio conceito de representação que entra em crise, fazendo com que tanto antropólogos como artistas passem a questionar sua própria autoridade em produzir representações válidas sobre o *outro*, e implicando, segundo Klinger, a

> (...) liberação do pensar e do criar, de suas relações com o real no sentido do positivismo lógico, do estruturalismo, do realismo naturalista e do historicismo do século XIX, formas discursivas segundo as quais a realidade possui um ordenamento prévio ao qual elas só podem se adequar.[30]

Nesse sentido, a antropologia redefine suas abordagens de um estudo do *outro exótico* para um olhar do *nós*, ou seja, para uma alteridade próxima, e a obra de arte converte-se em interstício social – contrato estético no qual experimentações fragmentárias enquanto

---

[29] KLINGER, 2007, p. 70.
[30] *Ibid.*, p. 74.

*possibilidades de vida* são propostas em diferentes modelos de sociabilidade, determinando não só um campo ideológico e prático, mas também novos domínios formais. As aspirações da filosofia crítica tradicional – da Escola de Frankfurt, em particular – a uma função crítica e transformadora da arte passam a operar na condição de microutopias, em interstícios abertos no corpo social. Mark Beasley[31] salienta que não há, de um modo geral, um compromisso por parte dos artistas nesse novo contexto, com uma efetiva orientação política, muito menos com qualquer compromisso em habilitar as pessoas envolvidas em questões dessa natureza. Há, sim, a simples busca por propiciar espaços nos quais cada um possa expressar seus pontos de vista e experimentar suas escolhas em um mundo cada vez menos participativo. Em muitos casos, tais atividades coletivas têm em sua essência uma crença no futuro como oferta de alternativas de construção de utopias em uma escala individual ou de pequenos grupos. Os manifestos artísticos do início do século XX, de conteúdo específico e pretensões de resultados de largo alcance dão lugar a novas formas de ação. Trata-se de dispositivos de existência e modos de ser que acolhem segmentos que representam pequenos recortes do que numa visão mais macro se constitui no tecido social das cidades contemporâneas. Neles, busca-se oportunizar a discussão de questões que surgem da experiência por eles vivida. A revisão de qualquer perspectiva transformadora passa pela capacidade dessas práticas promoverem, a partir de uma paridade harmoniosa, a efetiva inclusão do outro nessas pequenas ilhas de convívio. Não como uma "cola" social que agrega forçosamente os que dela participam a valores previamente estabelecidos, mas essencialmente por sua capacidade de promover uma efetiva comunicação inter-humana e emancipação relacional da existência. Mesmo que ainda pareça ilusório e utópico, o que importa é promover uma espécie de igualdade e, como lembra Dominique Gonzalez-Foerster,

> (...) supor que, entre o artista que se encontra na origem de um dispositivo, de um sistema – e o outro, as mesmas

[31] BEASLEY *et* al., 2000, p.12.

> capacidades e a possibilidade de uma relação igualitária vão permitir que este outro organize sua própria história em resposta à experiência que acaba de participar, com suas próprias referências.[32]

Mas como conceber mecanismos capazes de permitir a escolha de pessoas em participar ou não dessas estruturas simbólicas/práticas? Sob que base se estabelece a aceitação e o grau de envolvimento dessas pessoas nessas ações? Como um encontro entre diferentes realidades pode funcionar como um instrumento suficientemente crítico a ponto de tocá-las ou transformá-las? Se nos detivermos numa análise, mesmo que de uma pequena parcela, de proposições dessa natureza formuladas ao longo dos últimos 20 anos, perceberemos por suas mais variadas formas de articulação que esse leque de possibilidades se estende por tantas maneiras quanto a vida e as relações humanas forem capazes de propor. Tais questões podem ser determinadas de antemão ou não; podem ser limitadas a um contrato, a um mero acordo informal ou até mesmo deixar-se levar no desenrolar dos acontecimentos que a proposição deflagra. A maneira como cada artista as define é o exato ponto da criação capaz de determinar o efetivo potencial de seu trabalho enquanto instrumento de emancipação de subjetividades e, por esse motivo, seu consequente reconhecimento enquanto experiência artística. É na eventual resposta do *outro* a esse convite que a obra se configura e tal gesto pode ser compreendido como o que Schiller chama de "pulsão de jogo" (*Spieltrieb*), que julga estar no coração da arte e da estética. Segundo ele:

> Assim como o objeto da pulsão sensorial (...) é a vida, e o objeto da pulsão formal (...) é a forma, nós poderíamos nomear (...) o objeto da pulsão de jogo como forma do viver: um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, enfim, aquilo que no sentido mais amplo do termo denominamos beleza.[33]

Um curioso exemplo de mecanismo de agenciamento e de um gesto espontâneo de aceitação pode ser percebido no trabalho intitulado

---

[32] BORRIAUD, 2009, p.16.
[33] SCHILLER, 1990, p. 2.

*Strangers*, de 1999, realizado pelo fotógrafo japonês Shizuka Yokomizo. Após selecionar residências que podiam ser observadas através de suas janelas por alguém que passasse pela rua, Yokomizo enviou cartas aos seus moradores convidando-os a, numa determinada hora, abrir as cortinas e colocarem-se em frente à janela para serem por ele fotografados.

A série se constitui de 19 retratos individuais de pessoas fotografadas através de janelas durante a noite, posicionadas de forma frontal e estática observando sua própria imagem, enquanto aguardam pelo momento de serem fotografados por um estranho (Figuras 5 e 6). A escuridão da noite, ao mesmo tempo que preserva o anonimato do fotógrafo, atribui à janela a condição de espelho ao devolver ao morador a cena do interior de sua residência e de si mesmo refletidas. O acordo entre as partes acontece sem a necessidade de que qualquer encontro se realize nem antes nem depois do momento do registro fotográfico, e o aceite de cada eventual participante se formaliza no momento em que o mesmo abre as cortinas e se coloca defronte da janela na hora estipulada.

A forma de agenciamento? Nada mais que uma carta. O tempo de duração do encontro? Apenas o do disparo do obturador de uma máquina fotográfica. E uma série de questões para refletir como as relações entre público/privado ou confiança/medo que se estabelecem entre habitantes de grandes cidades, além do inevitável sentimento de alteridade e incômodo que experimentamos ao permitirmos que nossa imagem seja capturada pelo outro – principalmente quando esse outro é um estranho. O olhar aparentemente sem expressão desses modelos fotografados sozinhos dentro de suas moradias é capaz de evocar em quem os contempla a condição de isolamento e solidão experimentada por grande parte dos indivíduos que compõe a sociedade contemporânea. O título da série não se refere apenas ao estatuto dos modelos/moradores como estranhos para o artista e para nós, mas também às fotografias propriamente ditas, pela curiosa sensação de auto-reconhecimento ou

Figura 5 – *Strangers (2)*, 1999. Fotografia. Shizuka Yokomizo.

Figura 6 - *Strangers (10)*, 1999. Fotografia. Shizuka Yokomizo.

desconhecimento que experimentamos ao nos percebermos, a partir de sentimentos comuns à condição humana, espelhados na efígie de outro.

***

Ações desenvolvidas pelo artista Stephen Willats, a partir do início dos anos 1970 ilustram outros procedimentos que promovem um envolvimento muito maior entre as partes envolvidas, além de adentrar muito mais uma esfera particular. No trabalho artístico *Creating my own journey*, realizado entre novembro de 1988 e abril de 1999, o artista dirigiu suas atenções a procedimentos de personificação de unidades habitacionais enquanto mecanismos de construção de alteridade social, protagonizados por indivíduos ou grupos de moradores de conjuntos residenciais na periferia da cidade de Londres. Após detectar uma moradora como efetiva líder em movimentos de transformação na comunidade, Willats convidou-a a mapear o interior de sua habitação. Ela deveria identificar objetos particulares e seus significados, enfatizando o sentido da transformação de seu espaço a partir de seus interesses e desejos pessoais, sobretudo enquanto atitude de reação a padrões comportamentais, impostos a partir da proliferação desses grandes conjuntos habitacionais do Estado. Comuns em vários países do continente europeu, tais conjuntos eram considerados pelo artista como verdadeiros símbolos do controle institucional.

O trabalho foi dividido em duas partes: na primeira, a moradora era estimulada a fazer um percurso ao longo da sala de estar de sua habitação, fotografando objetos que tivessem um valor particular para ela e que, ao mesmo tempo, conotassem uma incompatibilidade com o padrão vigente na realidade externa (Figura 7). Na segunda, a moradora era convidada a fazer um percurso em que, dotada de uma câmera Super 8, filmava aspectos do entorno do conjunto residencial que habitava (Figura 8).

Figura 7 – *Creating my own journey*, 1999. Stephen Willats.

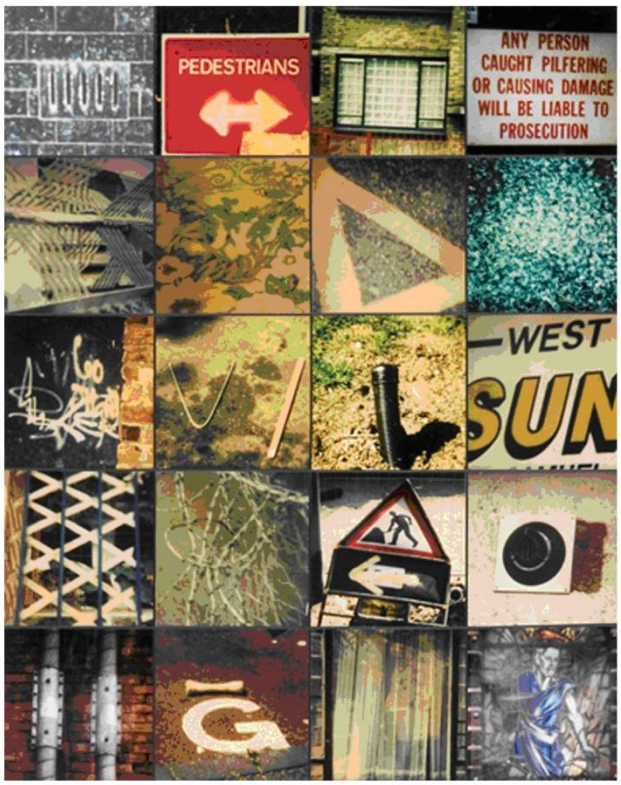



Figura 8 - *Creating my own journey*, 1999. Stephen Willats

Após esse registro, a moradora foi convidada a escolher alguns *frames* para serem apresentados ao público. As imagens em movimento capturadas pela câmera Super 8 revelavam um caráter caótico e aleatório do mundo externo. Já o registro estático executado pela moradora a partir de uma câmera fotográfica refletia a ordem e estabilidade características de seu ambiente domiciliar.

O resultado não se limitou a um mero conjunto de registros fotográficos, mas levou à configuração de estruturas de um mundo particular, capaz de ser alcançado a partir de inúmeras outras conexões. Ao articular diferentes procedimentos técnicos e formas de relações interpessoais, fosse pela possibilidade de os registros serem efetuados na forma de vídeo ou fotografia, fosse por delegar à outra pessoa a captura e posterior escolha das imagens que compuseram o resultado final, o trabalho de Willats promoveu uma complexa rede de agenciamento e negociação entre questões conceituais e plásticas. O verdadeiro sentido da proposição é alcançado a partir de uma comunhão entre esses diferentes valores, e seu resultado se configura como um conjunto de imagens/documentos do processo de uma relação estabelecida, podendo vir a ser disponibilizado ao público na forma de um acervo de dados ou mesmo de uma publicação.

Nicolas Bourriaud salienta que a forma posterior que cada artista dá a essa produção relacional não é imutável, o que gera um amplo repertório de soluções formais, a partir de improváveis inscrições no jogo de referências artísticas.[34] Sem fetichizar o processo mental em detrimento do objeto, como era comum em procedimentos da *process art* ou da *arte conceitual*, a configuração final, nesse novo contexto, considera os objetos, pelo contrário, como elementos constitutivos do discurso e vice-versa (objeto e discurso são considerados como vetores de relações múltiplas). Nesse sentido, uma fotografia é tão imaterial quanto o jogo que anima o momento de sua realização, assim como uma roda de

[34] BOURRIAUD, 2009, p. 64.

conversa é tão material quanto um documento que se elabora a partir dela.

Ao propor uma ação que não só envolve o outro como delega a ele a função de captar, por diferentes meios, imagens fixas e em movimento, como também participar da elaboração de uma apresentação desse produto, o trabalho de Willats ilustra a imbricada rede de relações entre diferentes campos do conhecimento humano que sustenta essas práticas artísticas contemporâneas, demandando uma maior abrangência do repertório informacional que serve de base para a análise de sua produção.

A abertura de uma foto ao que a ultrapassa ou a engloba é percebida em muitas proposições que a utilizam como elemento de contato e troca; como meio e não como fim, satisfazendo uma busca pelo declínio do objeto em prol das atitudes e dos processos. São ações em que a fotografia tem seu campo de entendimento deslocado para as condições que a precedem ou a sucedem, nas circunstâncias mais gerais que determinam sua criação como sua posterior recepção. Nesse sentido, resultados que suscitem uma mera apreciação formal ou técnica são convertidos numa perspectiva mais problematizadora, capaz de, como fonte de surpresa, nos incitar a pensar nas circunstâncias de seu processo de criação.

Há cerca de 20 anos, Paula Sampaio, artista nascida no Estado de Minas Gerais e radicada na cidade de Belém, desenvolve a pesquisa *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte,* na qual revisita a rota demarcada, na década de 70, para a construção das rodovias Belém/Brasília e Transamazônica. No projeto original apresentado pelo governo militar – que então dirigia os rumos do país –, essas duas estradas ligariam as regiões norte, centro, e nordeste – ao extremo oeste do país (Figura 9).

Por meio de fotografias, relatos gravados e escritos, além da reprodução de álbuns fotográficos familiares, Paula reúne numa delicada colagem a saga de inúmeras de famílias de diferentes naturalidades que,

atraídas por promessas de trabalho e progresso, migraram para a região, fundando diversos pequenos vilarejos dispersos nesse vasto território até então inexplorado. Aos seis anos de idade, a própria artista, junto com a família, empreendeu a mesma epopéia. Seu pai, acreditando também na promessa de trabalho e de uma terra que pudesse chamar de sua, emigrou para a região amazônica. Seus olhos de menina ficaram marcados por aquelas imagens da estrada e das caravanas de famílias que, como a sua, corriam atrás de um sonho. Hoje, atuando profissionalmente também como jornalista, ao colher relatos e registros fotográficos dessas famílias que moram às margens de uma estreita e lamacenta estrada que serpenteia a floresta – e que sequer imaginam o que a palavra *Transamazônica* significa ou mesmo o que ela tem a ver com seus destinos –, Paula narra um pedaço da história do Brasil, que se mescla a um pedaço da sua história de vida. Paula é ao mesmo tempo pesquisadora e pesquisada, artista e objeto de investigação. Como ela mesma diz, "é como se olhasse num espelho do passado".[35]

A pesquisa, que Paula considera como o verdadeiro ensaio de sua vida e que, após dez anos caminha, segundo ela, para uma finalização, embora na maioria das vezes seja analisada separadamente em função do incontestável valor estético de cada imagem por ela captada (Figuras 10 e 11), ganha sua real dimensão – e talvez sua verdadeira potência – quando apreciada em seu conjunto. Os elementos reunidos ao longo da pesquisa oferecem-se como meio e não fim, na medida em que é com esse material que Paula estabelece relações e constrói um produto final que ganha a conformação de um relato escrito. É por meio dele que todas as fotografias, cartas e relatos orais constroem um sentido único, ao promover o encontro de inúmeras experiências de vida que, embora distintas, têm um ponto comum: o sonho de prosperar às margens de duas estradas que prometiam atravessar a maior floresta do planeta.

*Antônios e Cândidas* ilustra como em algumas ações a fotografia assume uma condição de elemento parcial da obra, ao inscrever-se em

[35] PERSICHETTI, 2009, p 45.

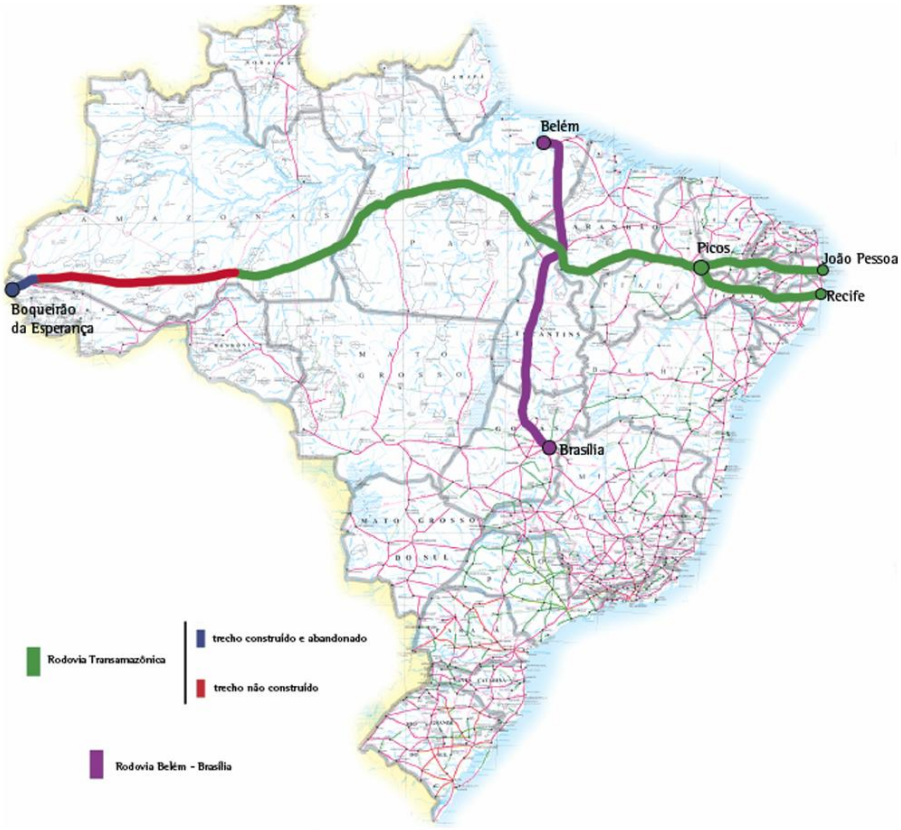



Figura 9 - *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte,* 2000. Paula Sampaio.
Mapa com a demarcação das estradas Transamazônica e Belém-Brasília.

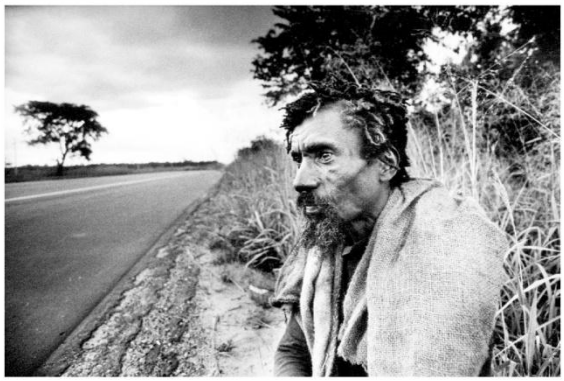


Figura 10 - *Antônios e Cândidas têm sonhos sonhos de sorte,* 2000. Paula Sampaio.

Figura 11 - *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte,* 2000. Paula Sampaio. (Foto de família)

um processo mais amplo que desafia e estende os limites que o fotográfico abarca. O longo tempo de realização do projeto promove uma diluição dos papéis ocupados pelo propositor e participante, fazendo com que o fato artístico não resida mais na coisa – nesse caso, a fotografia em si –, nem no psiquismo do criador ou do participante, tomado isoladamente, mas ganhe sua verdadeira dimensão e sentido a partir das relações de afeto, confiança e respeito mútuo que se estabelecem entre as partes envolvidas. Ao longo dos dez anos de pesquisa, Paula revisita várias famílias e acompanha as transformações por elas vividas, fazendo com que o entendimento que os participantes do projeto têm de sua pessoa enquanto artista se converta na de amiga. Não se trata de fotografar as coisas ou as pessoas, mas fotografar os estados de coisas e com as pessoas. A imagem, segundo Rouílle, "se ancora nas coisas (das quais conserva um traço) e na vivência do fotógrafo (suas percepções e seus sentimentos)".[36] Nas visitas que Paula empreende ao longo dos anos, cada imagem que retorna aos fotografados vem carregada de um sentido, de uma opinião. Assim, na medida em que estreita os laços afetivos, em que divide diferentes momentos de suas histórias, Paula opera junto a seus companheiros de pesquisa uma transformação silenciosa entre os regimes do visível e do invisível, ajudando-os a acessar o que está diante de seus olhos, mas que, muitas vezes, não conseguem ver.

Reconheço como início de um entendimento dessa dimensão mais alargada da experiência fotográfica em meu trabalho artístico a pesquisa *Nazaré do Mocajuba*[37] que desenvolvi nos anos de 2004 e 2005. A primeira intenção, ao visitar uma pequena vila de pescadores de mesmo nome localizada a 150 km de Belém, cidade da Amazônia brasileira, foi fotografar a paisagem, mas o contato com os moradores e o pedido para que os fotografassem resultou num estreitamento de relações na medida em que sou acolhido e reconhecido por todos como o retratista do lugar. A prestação de serviços ao longo dos dois anos, como fotografias de

[36] ROUÍLLE, 2009, p. 204.
[37] SEQUEIRA, 2005, *apud:* KHAWAGE *et al.*, 2007.

documentos, fotografias de família, além de restauro de antigas fotos de antepassados e do consequente envolvimento afetivo com os moradores da vila, fez com que a pesquisa ganhasse uma nova dimensão. As imagens fotográficas se deslocaram do papel fotográfico e passaram a ser impressas sobre os próprios pertences dos moradores: objetos cotidianos, como redes, lençóis e mosquiteiros (Figuras 12 e 13).

A contemplação desses objetos por parte de seus donos, acrescidos de suas imagens fotográficas em tamanho real, considerando que vários deles jamais havia se visto antes em uma imagem fotográfica, converteu-se em possibilidade de novas articulações que se colocavam para além da imagem.

Assim como no trabalho *Antônios e Cândidas,* de Paula Sampaio, *Nazaré do Mocajuba* também se mantém em processo. A circulação das peças de tecido por diversas cidades se reverte em informação para os moradores da vila sobre esses diferentes contextos culturais onde eles são vistos, podendo servir de mecanismo, segundo Mokarzel, para os mesmos reimaginarem o seu lugar no mundo e imporem-se numa nova geografia que se configura em desacordo com as pressões globais e hegemônicas.[38] Além disso, o valor obtido com a venda de qualquer imagem fotográfica que registre os tecidos na ambiência da vila é usado, em parte, para custear sua produção, e o restante é encaminhado aos moradores da vila, que, em conjunto, decidem sua melhor destinação. Tal mecanismo, longe de servir como forma de ressarcimento por sua participação, se constitui parte integrante da experiência artística na medida em que promove uma maior compreensão por parte dos mesmos – em sua grande maioria, desconhecedores das regras ou valores que regem o universo das artes –, do papel dessas práticas no campo das relações de trabalho e geração de renda. O dinheiro até então obtido pela venda de cópias fotográficas foi usado – partindo sempre de uma decisão coletiva – na compra de remédios para o posto de saúde, livros para a escola e alguns

[38] O comentário de Marisa Mokarzel foi formulado em texto crítico de sua autoria para a apresentação da pesquisa na X Bienal de Havana no ano de 2009.

Figura 12 - *Adriane*, 2005. Alexandre Sequeira

Figura 13 – *Dona Benedita*, 2005. Alexandre Sequeira.

instrumentos musicais que servirão para a formação de uma pequena banda local.

Os moradores de Nazaré do Mocajuba fazem parte, desde o ano de 2004, do grupo de pessoas com as quais convivo, mesmo que esporadicamente. Dentre idas e vindas ao vilarejo, temos encontros que se realizam regularmente ao longo dos últimos seis anos sempre no mês de dezembro. Neles, nos reunimos às margens do rio Mocajuba para juntos celebrarmos o fim de mais um ano e reafirmarmos nossos laços de amizade e companheirismo.

O que se evidencia, de um modo geral, na natureza de práticas artísticas que envolvem o outro numa condição de testemunha, associado, coprodutor ou mesmo protagonista é o caráter *democrático* que as norteia. Mas, considerando suas intenções em promover interstícios sociais, espaços-tempos regidos por *outra ordem*, podemos então levantar a seguinte questão: Quais as bases e que valores regem essa nova ordem? Ou, considerando especificamente a presente pesquisa, que motivos me levariam a buscar num pequeno vilarejo como Lapinha da Serra uma aproximação e uma esfera de convívio com um senhor de 84 anos e seu neto? Seria, segundo a perspectiva de Foster, uma busca motivada por uma "fantasia primitivista" de encontro com o puro e exótico e, por meio de minha presença e minhas ações, promover alguma tomada de consciência crítica por parte de meus companheiros do contexto em que se encontram? Ou, pelo ponto de vista de Beasley, estaria apenas buscando criar espaços de encontro e troca entre diferentes pontos de vista e leituras de mundo numa sociedade cada vez mais individualizada? E, considerando qualquer uma das possíveis intenções, como tais práticas e seus mecanismos – como a fotografia, presente em todos os exemplos citados até então – se apresentam como instrumentos suficientemente democráticos para que os que delas participam sejam capazes de vislumbrar por si só algum sentido em sua participação?

Nessa conformação, em que os objetos de arte assumem a condição de núcleos de subjetivação mimetizados na esfera cotidiana,

cabe ao artista enquanto agente promotor desses dispositivos de existência, não induzir participações ou ações, como quem didaticamente oportuniza ao coletivo uma reflexão sobre as mutações em curso na arte atual – posto que este nunca foi o objetivo primordial de um artista muito menos da obra em si –, mas sim, e antes de mais nada, atuar no campo (e quem sabe, alterar o curso) das mutações sociais. Caso contrário, como lembra Guattari, a arte em sua função poética não faça mais o menor sentido, "(...) por ser incapaz de nos ajudar a superar as provas de barbárie (...) implosão mental que se perfilam no horizonte, convertendo-as em riquezas e gozos imprevisíveis".[39]

## 12. Do individual ao coletivo

*A socialização da experiência estética*

As coisas estão em ordem se você não se preocupa com essa ordem. Uma vez que a mesma passa a ser perseguida, é um sinal que algo está fora de seu devido lugar, e que as coisas estão escapando de sua rotina habitual. Assim é em nossa esfera mais particular e também na esfera do coletivo, como em Lapinha da Serra. Desde o século XIX, quando um pequeno agrupamento de famílias se instalou nos vales que margeiam o que antes serviu como um "descaminho"[40] da Estrada Real, seus integrantes teceram cuidadosamente, a partir da articulação de suas diferentes histórias de vida, um objetivo comum, fundamental para a construção de um sentido de coletividade.

Todas as sociedades são fábricas de significados, que reunidos, servem de base para a constituição de regras comportamentais que passam a reger uma possível convivência harmônica. A segurança de um grupo passa a ser medida pela capacidade de se reconhecer nas ações de cada um de seus integrantes valores que dizem respeito a todos, e o

[39] GUATARRI, 1992, *apud* BOURRIAUD, 2009, p. 146.

[40] "Descaminho" é o nome dado pelos moradores da região às estradas vicinais construídas no século XVII para burlar os postos de controle e fiscalização feitos pela Coroa Portuguesa da produção de ouro e pedras preciosas da região de Diamantina que era transportada pela Estrada Real até as cidades portuárias do Rio de Janeiro e Paraty.

campo de afirmação desse sentido de coletividade é, segundo Bauman, o que compreendemos por cultura.[41] É por meio dela que se amalgamam perfis e se estabelecem distinções e fronteiras entre grupos, a partir de uma rede imaginária que se estende à forma de construção das moradias, hábitos alimentares, modos de vestir, de agir e até mesmo aos desejos. A sensação de conforto e bem-estar do grupo é garantida desde que a coletividade seja capaz de atender às suas próprias expectativas. Cabe a ela gerar bens – materiais ou imateriais –, verossímeis de satisfação e confiança a ponto de serem cobiçados e perseguidos por todos, instigando os esforços que consomem suficientemente a energia, o trabalho e dão sentido à vida. Falamos de uma "crise cultural" se a rotina chega a ser desafiada ou é rompida com demasiada frequência para ser vista como normal e confiável.

Mas o mundo, antes domínio da razão, parece pouco claro nessa nova configuração das relações interculturais. Os sinais que rapidamente percorrem distâncias – antes tidas como limites ou obstáculos para a comunicação entre diferentes grupos – estabelecem um amplo campo de encontro entre diferentes formas de viver e, assim, a vontade não se sente mais segura do que escolhe. A nova ordem que se instaura anuncia tempos difíceis para a autonomia de comunidades pautadas por relações interpessoais diretas, diárias e duradouras, como é o caso de Lapinha da Serra, atribuindo a quem se move com rapidez e sem aviso o poder de afirmação de novos valores. Quanto maior a margem de manobra, maior o poder; quanto menor a liberdade de escolha, mais fracas são as chances de autoafirmação. Nesse sentido, o conceito de *ordem* emerge, segundo Bauman, como dúbio e essencialmente contestado: "O que se apresenta como 'ordem' para os que transitam com desenvoltura pela nova conjuntura comunicacional parece estranhamente com o caos para as pessoas que dela não fazem parte."[42] E de nada adianta que os que se mantém à margem dessa nova aldeia global aumentem o zelo pela ordem

[41] BAUMAN, 2008, p. 45.
[42] *Ibid.*, p, 47.

e pelas paixões que os rodeiam por meio de novos mecanismos de proteção. Nenhuma tentativa de acomodar a complexidade do mundo em divisões definidas e compreensivas parece eficaz, tampouco parece provável que a ambivalência dos novos tempos seja vencida e deixe de assombrar os que buscam por segurança. Na mesma velocidade com que placas escritas a mão com apelos a normas de conduta são fincadas pelas vielas de terra de Lapinha da Serra, antenas parabólicas brotam do telhado de cada moradia e o asfalto avança pela estrada que liga o vilarejo à rodovia estadual MG-010, trazendo um número cada vez maior de visitantes – arautos das grandes novidades.

Porém, segundo Geertz, isso não quer dizer o fim das diferenças. Se percebermos que situações conflitivas são vividas em todos os níveis da organização social – do Estado à família –, podemos aceitar essa nova polissemia como um arranjo saudável, dada a revelação de uma certa positividade.[43] Não é difícil perceber que as escolhas e ações de Seu Juquinha e do pequeno Rafael – ambos integrantes de uma mesma família – refletem, em sua essência, o dilema que a vila de Lapinha da Serra enfrenta. Um busca o conforto nos valores do passado, enquanto o outro, com a curiosidade de quem se lança a desvendar o mundo, dirige suas atenções para as novidades que o futuro anuncia.

Mas quem sabe o temor de Rafael por um ataque alienígena não represente uma projeção infantil das mesmas ameaças vislumbradas por Seu Juquinha com a chegada do progresso? E o respeito e importância atribuídos por Rafael às figuras do imaginário coletivo da vila, como a "mulher do pé de manga", não estariam em perfeita sintonia com os valores do passado cultuados por Seu Juquinha? Questões que dizem respeito às instâncias que sustentam a diversidade na qual é tecido esse conjunto.

Porém, há um terceiro personagem nessa história. Será ele mais um forasteiro que, com seu equipamento fotográfico pendido ao ombro, invade a pequena vila apresentando novos objetos de desejo? Ou quem

[43] GEERTZ, 2001, *apud* ZOLADZ, 2005, p. 151.

sabe alguém determinado a, por meio de sua presença e suas práticas, promover uma aproximação entre essas visões aparentemente tão distintas, mas ao mesmo tempo tão coincidentes.

Certamente, foi a curiosidade por conhecer um novo lugar, seus moradores, hábitos e costumes o que inicialmente fez com que esse estrangeiro se lançasse por caminhos desconhecidos com tão somente algumas indicações e um ponto demarcado em um mapa. Mas foi com o passar do tempo, a partir de sua permanência e dos contatos que estabeleceu, que seu papel pôde ganhar contornos mais definidos. Não havia como se considerar um roteiro prévio; prever como sua estada se daria. Era na disposição ao encontro e à troca que o forasteiro poderia vir a ser acolhido e, pelos laços de confiança e afeto construídos, tornar-se amigo e integrar-se à cultura do lugar. E, assim, ao tornar-se mais um, quem sabe o artista possa a partir de seu ofício e junto ao grupo contribuir na tessitura da delicada rede de valores que sustentam a vida do lugar.

A crença na capacidade de, por meio da arte, oportunizar-se esses espaços de arranjo é não apenas partilhada por Deleuze, mas, acima de tudo, por ele considerada como sua principal vocação. Ao negar seu caráter intersubjetivo de livre juízo enquanto atividade autônoma de representação –ou, como prega a doutrina kantinana, do belo –, Deleuze propõe uma revisão da posição de subordinação até então ocupada pela arte em relação a outras áreas do conhecimento. Segundo ele, não há outro problema estético a não ser o da inserção da arte na vida cotidiana, e por seu reconhecimento enquanto trabalho ativo que de forma objetiva atua sobre a matéria sensível que permeia as relações humanas, afirmar sua condição de prática de experimentação e problematização do real.[44] As verdades da arte não são menos verdadeiras que as das outras disciplinas do pensamento, e seus objetos não estão limitados nem ao domínio da vivência subjetiva do artista, tampouco ao campo específico do saber artístico. A ideia de uma autonomia radical da arte como algo

[44] GUALANDI, 2003, p. 102.

totalmente dissociado da práxis ética e social é também refutada por Shusterman, que a vê como "estratégia histórica de afirmação de superioridade e supremacia de uma elite cultural".[45] Segundo ele, "o respeito aparentemente humilde dessa elite a determinados modos de apreciação canonizados, ocultam uma forte afirmação de sua própria supremacia enquanto seus únicos guardiões e intérpretes".[46]

Nesse sentido, a melhor maneira de aproximarmos as pessoas do verdadeiro entendimento da arte não é impor-lhes uma condição de subjugo a um rol de valores preestabelecidos, submetendo-as a uma atitude de contemplação paralisante por estarem diante de uma obra. Ao contrário, é preciso informá-las e aproximá-las de seu processo de produção, fazendo-as perceber que sua base está na forma como nos relacionamos com o mundo, com nossas memórias e com o outro. Foi assim que, ao longo da história, diferentes manifestações artísticas, por meio de sua estruturação poética que mescla elementos de uma realidade percebida com tradições imaginárias, ajudaram sociedades a tomarem consciência delas mesmas e comunicarem a outras suas hipóteses. E é justamente por essa sua capacidade, enquanto produção intencional da experiência estética que se confunde com a própria vida, que Shusterman a considera como o caminho mais positivo e gratificante ao desafio de enfrentar os novos tempos, na medida em que "transforma nosso autocontrole endurecido pela simples representação crítica de nossa imagem ou ação". [47]

Porém, enfatizar apenas a importância da arte enquanto experiência pode ser entendida como manifestação de descrédito a toda uma herança de conhecimento teórico historicamente adquirido. Nesse sentido, o pensamento pragmatista da arte defendido por Shusterman – e que encontra ressonâncias na fala de Deleuze – não afirma o privilégio cognitivo da teoria, nem tampouco o condiciona a uma condição de subserviência, ao priorizar a experiência prática. Suas proposições e

---

[45] SCHUSTERMAN, 1998, p. 64.
[46] *Ibid.*, p.65.
[47] *Ibid.*, p. 88.

recomendações não gozam de qualquer posição epistemológica privilegiada, sendo entendidas como reflexões críticas e imaginativas sobre a prática e dos problemas dela derivados. Cabe a ela estimar criticamente as diferentes direções, contribuindo, assim, para a concepção de novas ações. Assim concebida, a teoria não é eliminada, mas revitalizada pela perda de seu privilégio cognitivo. Como lembra Shusterman:

> Assim como não esperamos que ela nos revele os princípios invariáveis e necessários da prática, pois abandonamos essa esperança de uma justificação final e apodítica, e uma vez que enxergamos nossas práticas como produtos contingentes, cujos encontros com situações mutáveis demandam reajustes, esclarecimentos e melhoramentos contínuos, então a função permanente da teoria enquanto reflexão crítica da prática ficará mais do que garantida.[48]

Uma obra artística surge muitas vezes de um complexo processo de apropriações, transformações e ajustes. É na relação entre a ação e reflexão, no jogo de perguntas e respostas que se dá no decorrer da criação que ela ganha sua conformação. E, muitas vezes, é em outras experimentações, do próprio autor e outros artistas, como também nas análises e considerações que teóricos fazem dessas produções, que o artista pode encontrar elementos capazes de elucidar determinadas questões.

Ao desenvolver o trabalho *Meu mundo Teu*, no ano de 2008, pensava inicialmente em promover, por meio da troca de cartas e imagens fotográficas, o encontro entre dois adolescentes de realidades absolutamente distintas. Assumindo o papel de professor de fotografia, realizei encontros periódicos ao longo de um ano com Tayana Wanzeler, de 14 anos, moradora do bairro do Guamá, na cidade de Belém, estado do Pará, e Jefferson Oliveira de 13 anos, morador da ilha do Combú, localizada no mesmo estado a alguns minutos de barco do porto da

[48] SHUSTERMAN, 1998, p. 57.

capital. Tayana morava com a mãe e dez irmãos em um bairro periférico da cidade, convivendo com todos os benefícios e mazelas característicos de qualquer grande centro urbano: luz elétrica, televisão, água encanada, tráfego intenso de veículos, poluição, violência. Por sua vez, Jefferson, residindo com os pais e duas irmãs numa casa às margens de um estreito rio, não dispunha de luz elétrica ou televisão, fazia seus deslocamentos utilizando barco como transporte e brincava subindo em árvores e tomando banho de rio. A troca de cartas entre os dois adolescentes, ao mesmo tempo em que estreitava os laços afetivos, servia de elemento indutor para a prática de ensaios fotográficos, que buscavam, por meio de imagens por eles realizadas, responder às dúvidas e curiosidades que se apresentavam quanto à realidade de cada um (Figuras 14 e 15).

Mas o diálogo imagético entre Tayana e Jefferson foi ganhando novos contornos na medida em que nossa prática se dirigia à experimentação de máquinas artesanais de um ou dois furos de captação, além de procedimentos de dupla exposição de filmes em máquinas convencionais. O produto dessas experimentações transformou-se não mais numa mera afirmação da realidade de cada um separadamente, mas numa fusão em uma mesma imagem de elementos constitutivos do mundo de Tayana com outros do mundo de Jefferson. Em cada porção de filme não sensibilizado pelos registros fotográficos feitos por um, depositavam-se elementos oriundos dos registros feitos pelo outro, e vice-versa (Figura 16).

Tais desdobramentos me ajudaram a perceber que a intenção que animava a experiência não se resumia a impor fundamentos fotográficos ou meramente repassar procedimentos técnicos de registro, mas sim, a partir de um jogo aparentemente despretensioso, contribuir para que, tanto Tayana quanto Jefferson, fossem capazes de desenvolver um olhar mais questionador sobre suas realidades.

Quem ousaria contestar que, em fotografia, "o referente adere", como afirma Roland Barthes? Que a fotografia enquanto mecanismo de

Figura 14 - Tayana lendo carta.
Série *Meu mundo Teu*, 2007.

Figura 15 – Jefferson lendo carta.
Série *Meu mundo Teu*, 2007.

Figura 16 – *Girau e hot-dog*, 2007. Série *Meu mundo Teu*.
Tayana Wanzeler e Jefferson Oliveira.

apreensão de dados concretos traz, em sua própria constituição, o fiel registro de uma impressão luminosa, de um índice? Foi a partir dessas afirmações teóricas que eu, Tayana e Jefferson buscamos, por meio de nossas experimentações práticas, perseguir a possibilidade de conceber uma realidade partilhada. E tal crença se converteu numa série de "documentos fotográficos" que revelam uma instigante justaposição de elementos que confundem diferenças e semelhanças.

Longe de buscar na ordenação de significações fechadas, o apaziguamento para um mundo confuso e diverso, as imagens produzidas apontam para uma tomada de consciência do que corrói e faz ruir, mas que também renova e sublima a partir de novas significações adquiridas.

É nesse sentido que o caráter afirmativo e ontológico da perspectiva estética defendida por Shusterman reacende as discussões quanto a um possível papel político da arte, resgatando a determinadas práticas artísticas contemporâneas – a despeito das considerações de Beasley –, a carga revolucionária que muitos artistas do século XX reivindicavam para suas criações. Mesmo que eventuais pretensões de uma retomada de ideais políticos dessas ações sejam incapazes de promover uma efetiva transformação social de forma abrangente, não podemos deixar de admitir sua possibilidade em atuar numa esfera mais reduzida, envolvendo pequenos grupos em torno de um objetivo comum. E, assim, na medida em que seu raio de ação se amplia, quanto mais a experiência se torna coletiva, o que se tem é um grande impacto diante do empenho em decifrar a lógica que a contém.

Miguel Chikaoka, fotógrafo paulista radicado na cidade de Belém, desenvolveu, no ano de 2004, uma proposição artística intitulada *Urublues,* que envolveu mais de cem pessoas – entre fotógrafos e trabalhadores do Mercado do Ver-o-Peso. Na ação, Miguel coordenou atividades de construção e manipulação de câmeras fotográficas artesanais (*pinhole*), para a captura de milhares de imagens, todas referentes ao complexo – porto, mercado e feira –, bens materiais e imateriais da cultura nacional, tombados pelo Instituto do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), além de importantes pontos turísticos da cidade (Figuras 17, 18 e 19).

A proposta buscava desenvolver entre os envolvidos, a partir da produção de cerca de 8.000 pequenas fotografias 4 x 4 cm preto e branco, uma relação de pertencimento com o lugar e, consequentemente, um espírito de união em torno de ações para sua efetiva preservação.

A reunião de todas as pequenas imagens, justapostas na parede, compunham um mosaico de 2,5 x 5m representando o imponente mercado de ferro (Figuras 20 e 21). O conjunto incorporava todos os resultados na condição de "imagens-componente", tanto os considerados "tecnicamente satisfatórios", como também os superexpostos (escuros demais) ou os subexpostos (claros demais) à luz:

> Visto de longe, sobressaem os valores de superfície e justaposição e a importância relativa de cada imagem-componente. O significado icônico da grande imagem composta (sua potência analógica, alusiva ao Mercado de Ferro sobre céu com nuvens) nasce da justaposição das pequenas imagens-componente – da sua justaposição coerente, em termos de gradação de tons na escala de cinza (um simulacro de continuidade fotográfica). Visto de perto, saltam os valores da profundidade e da concentração. Uma por uma, cada imagem-componente acende um campo de intensidade ao clamar sua diferença, seu valor singular, sua carga semântica, sua poética própria. Cada um desses "furos de agulha" na superfície do Ver-o-Peso abre uma perspectiva descentrada e oferece uma das infinitas experiências fotoperceptivas deste espaço-mundo.[49]

O que motiva a ação, ao que tudo indica, é, a partir da estrutura de um jogo, suscitar a importância de cada um na obtenção do resultado final, do objetivo: a construção da imagem/mosaico do mercado de ferro, e/ou o espírito de coletividade indispensável para as ações de preservação do conjunto arquitetônico. Nesse sentido, cada imagem se converte em unidade (*pixel*) que compõe o todo, deslocando a importância de cada imagem específica para a construção do todo. Assim, o que à primeira vista poderia parecer um gesto criativo de "reinvenção" de uma antiga

[49] PARDINI, 2006, p. 2.

Figura 17 - *Urublues,* 2004. Miguel Chikaoka. (documentação da pesquisa).

Figura 18 - Imagem de câmera pin-hole. *Urublues,* 2004. Miguel Chikaoka.

Fig. 19 - Imagem de câmera pin-hole. *Urublues,* 2004. Miguel Chikaoka.

Fig. 20 – Detalhe do painel *Urublues.*

Fig. 21 – Montagem do painel *Urublues.*

forma pictórica (o mosaico figurativo) ou do conhecido jogo do quebra-cabeça, converte-se numa apropriação do espírito lúdico como forma de refletir sobre questões que se colocam para além do mero resultado plástico.

Assim, como enfatiza Pardini[50] ao visar e captar um "aparecer" do Ver-o-Peso, a ação de Chicaoka, a seu modo, envolve os participantes enquanto partícipes de uma operação sobre a fotografia e com a fotografia. Ação essa que consegue ser, ao mesmo tempo, crítica e lúdica, promovendo a socialização de um sentido que parte de cada indivíduo, para alcançar um grupo, uma cidade, um país. O motivo que a anima pode ser compreendido desde o zelo com que cada um dos feirantes envolvidos trata de seu espaço de trabalho, até a conservação de um patrimônio arquitetônico nacional.

***

Retorno às imagens e arquivos sonoros produzidos em meu convívio com Seu Juquinha e Rafael. Detectar os fatos vividos e os rastros por eles deixados é importante, mas com a condição de que o acompanhamento crítico do percurso seja feito. Revendo o diagrama que tomei como base (Figura 4), percebo que o campo em que as imagens de Rafael e os comentários de Seu Juquinha mais se aproximam – quase um jogo de metáforas –, é o que delimita o lugar onde vivem: o vilarejo de Lapinha da Serra. São considerações tanto visuais quanto orais, que surgem por meio de uma espécie de diálogo envolvendo o real e o imaginário, realizadas por duas pessoas que, acima de tudo, amam o lugar onde vivem. Esse é o ponto que determina o paradigma estético que atribui ao conjunto que tenho comigo o valor de uma cartografia emocional. A ação poética ganhará em sentido na medida em que essas expressões individuais encontrem seu caminho de volta. O desafio está

[50] *Ibid.*, p. 3.

em estabelecer uma negociação entre as expectativas enquanto artista que, em suas práticas lança mão de estratégias de caráter participativo, com o privilégio de ser acolhido como indivíduo da comunidade.

## 13. Os rastros de nosso Convívio

*Considerações Finais*

A pequena padaria que atende a vila de Lapinha da Serra amanheceu naquela manhã de sábado, com um número maior do que o normal de moradores concentrados em sua frente. Todos olhavam para um cartaz fixado em sua porta e, pelo modo que falavam e gesticulavam, o teor da peça gráfica parecia ser de profundo interesse de quase todos ali. De longe, eu e Rafael acompanhávamos a movimentação. Para falar de seu conteúdo, e de nosso interesse em sua repercussão junto aos moradores do lugar, é necessário retroceder alguns meses no tempo – mais precisamente três meses atrás.

Numa noite do mês de janeiro, propus a Rafael que junto com uma amiga que comigo havia viajado para Lapinha, nos deslocássemos munidos da máquina fotográfica, de um tripé e de uma lanterna ao beco aonde, segundo ele, a *Mulher do pé de manga* costuma aparecer. O motivo de nossa ida ao ermo lugar era realizar um registro fotográfico de uma aparição daquela misteriosa figura. O convite fez com que, a princípio, meu parceiro fotográfico arregalasse os olhos em sobressalto e descrença, mas, passada a surpresa inicial, foi aceito com muito interesse e curiosidade.

Ao chegarmos ao local, orientados apenas pelo foco da lanterna que riscava aquela noite sem lua, escolhemos um ponto para montar o tripé e fixar a máquina fotográfica numa angulação de baixo para cima de modo a enquadrar parte da copa da frondosa mangueira e qualquer ação que porventura acontecesse em sua base. Rafael posicionou-se junto à máquina, com a missão de efetuar o registro fotográfico. Convidei então minha amiga a posicionar-se na base da mangueira, emprestando sua

silhueta, para que nela, a mítica figura que até então só conhecia através de relatos de meu companheiro, pudesse finalmente se revelar. Regulamos o equipamento para que, durante todo o tempo que Rafael mantivesse pressionado o botão que deflagra o registro fotográfico, qualquer presença de luz no local fosse ininterruptamente capturada. Após posicionar-me atrás da modelo, apaguei a luz da lanterna, o que determinou nosso mergulho na mais completa escuridão. O breu da noite e o silêncio que a partir de então tomou conta do beco, marcava o início de nossa documentação. Rafael deu a largada, pressionando o botão do obturador da máquina, que assim se manteria por todo o tempo do registro. Em seguida, foi a minha vez de acionar a lanterna e percorrer lentamente com seu foco toda a parte posterior do corpo de nossa modelo. Em função de minha posição, a máquina fotográfica não era capaz de registrar minha presença, capturando apenas uma aura luminosa que demarcava a silhueta de uma figura feminina. Após a captura desse contorno, e enquanto Rafael mantinha o botão do equipamento acionado, a lanterna foi mais uma vez desligada, e na escuridão do beco, eu e a modelo abandonamos nossa posição inicial, deixando a partir de então, apenas a frondosa mangueira como único elemento presente no campo focal. Dava-se assim o início da última etapa de nosso registro. Um foco de luz da lanterna voltou a iluminar a cena, agora percorrendo lentamente toda a extensão do tronco e a copa da árvore. Por fim, a lanterna foi definitivamente desligada e Rafael deixou de pressionar o botão da máquina, encerrando assim o ensaio fotográfico.

O tempo que o equipamento levou para processar todas as informações transcorridas ao longo de nossa experimentação foi marcado por uma grande ansiedade minha, de minha amiga e, em especial, de Rafael, que até então, parecia não acreditar muito na eficácia daquela ação. Por fim, a aparição da imagem no monitor da máquina foi recebida com surpresa e um grito entusiasmado de Rafael: – É ela! A *Mulher do pé de manga*. Eu sabia que ela existia!

Talvez pelo pouco tempo que teve para refletir sobre o procedimento empregado – comumente designado no meio fotográfico como "pincel de luz" –, ou, quem sabe, pelo resultado alcançado ter excluído quase que completamente qualquer traço da modelo (deixando apenas uma silhueta), a reação de Rafael tenha enfatizado um determinado valor documental daquela imagem fotográfica. Segundo Soulage:

> Em geral, o valor documental atribuído a qualquer fotografia se apóia justamente nessa ilusão, que tende a ignorar tudo aquilo que pré-existe virtualmente ou efetivamente à imagem. Somam-se a ela como argumentos de afirmação, uma série de outras camadas, invisíveis, porém operantes que emergem da vivência do fotógrafo (suas percepções e seus sentimentos) ou de quem porventura as contemple[51].

A reação de Rafael ao se deparar com a imagem no monitor da câmera fotográfica, me tomou de surpresa e fascinação. A princípio, considerei se tratar de mais um de seus contagiantes devaneios infantis. Só depois, refletindo melhor, me dei conta que assisti a um inusitado encontro: o do resultado de nosso ensaio fotográfico – fragmento extraído do mundo real –, com uma imagem que, provavelmente, por muitos anos foi meticulosamente elaborada em seu mundo imaginário.

Não apenas naquele momento, mas em suas apresentações seguintes, a imagem da *Mulher do pé de manga* passou a promover uma curiosa aproximação entre o real e o imaginário. Sua primeira aparição pública – inicialmente restrita a família de Rafael –, já revelou uma provável origem daquela lendária figura. Após um significativo silêncio que reinou pelo tempo de apreciação da imagem, Seu Juquinha dirigiu o dedo indicador para o espectro luminoso que se confundia com a imagem do tronco da mangueira e proferiu o seguinte comentário:

---

[51] SOULAGE, 2010, p. 78.

> Os antigos da vila sabem que ela realmente existiu. Ela veio de outro lugar muito tempo atrás para casar com um morador daqui. Eles moraram naquela casa que até hoje está abandonada logo na entrada do beco, mas ela morreu tempos depois do casamento e o marido, triste, foi embora e nunca mais voltou. O pé de manga fica no terreno que dá para os fundos da casa, e dizem que ela ficava sentada ali vendo o tempo passar. Acho que sua aparição não é para fazer o mal. Ela gostava muito daqui. Acho que ela volta sempre para cuidar do lugar.[52]

Considero a imagem da *Mulher do pé de manga* como um dos mais emblemáticos pontos de encontro entre a fantasia de Rafael e as memórias de Seu Juquinha. No diagrama que tracei – cordão que une relatos e imagens comigo partilhados ao longo de meses de convívio em Lapinha da Serra –, localizo esse dado como um dos que mais se aproxima do ponto que ata as duas extremidades. Ficção e realidade interpenetram-se, uma dando sustentação à outra. Como metáfora de uma existência concreta, a sinistra figura que aparece na imagem, é também imediatamente reconhecida pelo coletivo. Assim como Rafael, Seu Juquinha e os demais moradores de Lapinha se apropriam de aspectos que lhes são conhecidos, para estabelecer, a partir do contato com a imagem, uma nova versão do dado concreto, optando pela fabulação justamente por acreditar na ilusão como a melhor estratégia para resguardar o dado real.

***

Voltemos então à padaria, onde alguns moradores se reuniam em torno do cartaz fixado em sua porta. A peça gráfica, que o grupo observava foi elaborada por mim e por Rafael, trazendo em destaque a fotografia que realizamos juntos. Diante do resultado alcançado por nossa empreitada fotográfica, meu companheiro sentiu a necessidade de

[52] Relato oral de Seu Juquinha.

reafirmar ao vilarejo sua crença de tantos anos. Decidimos que a melhor maneira seria apresentar ao maior número possível de moradores do vilarejo a prova que agora trazíamos conosco – o registro fotográfico da *Mulher do pé de manga* –, e, diante de tal evidência, lançaríamos a seguinte questão: quem acredita nela?

Para nossa satisfação, nossa estratégia parece ter surtido o efeito desejado. Por todo o fim de semana, a discussão tomou conta do lugar, em rodas de conversa onde, uns teciam considerações sobre a lenda para outros, quase sempre acompanhados por uma atenta audiência infantil ou de eventuais visitantes do lugar. Versões individuais, cada qual acrescida de um novo detalhe, convertendo-se em um esforço coletivo na busca por uma colagem final capaz de resgatar e assegurar a sobrevivência daquele dado quase esquecido da cultura do lugar.

Tal fato foi determinante para uma nova tomada de posição. Após quase dois anos de convívio na vila, o antes forasteiro, depois amigo, dava lugar por fim ao artista que vislumbrava uma maneira de, através de suas idéias e ações, suscitar algumas reflexões junto aos moradores do lugar. Minhas atenções se voltavam então para a identificação na produção de Rafael ou Seu Juquinha, de facetas que, em suas mais variadas tangências com o real, pudessem contribuir para a constituição de novas relações dessas pessoas com seu mundo.

Lembrei de minhas impressões quando cheguei pela primeira vez em Lapinha da Serra, das placas de caráter normativo escritas pelos próprios moradores evidenciando o momento de transformações experimentado pelo lugar. Hoje entendo o desafio da comunidade, que tenta promover uma justa adequação entre a necessidade de afirmação de alguns valores locais, eventualmente ameaçados pelo crescente movimento de turismo, e a novas possibilidades de geração de renda para seus moradores que surgem a partir desse contato. Essa transformação nas relações de trabalho local pode ser percebida, pelo número cada vez maior de habitantes que passam a se ocupar com a construção de casas para novos proprietários de lotes de terra na região, ou pela recente

criação na vila do "Nhengatu"[53] – ponto de informações turísticas onde um grupo de moradores oferece serviços de guia para os visitantes que desejam alcançar as cachoeiras localizadas nas imediações da vila.

Penso que é nesse contexto que outras imagens, assim como a utilizada no cartaz, podem atuar e, quem sabe contribuir para algumas tomadas de decisão. Representações visuais que, em sua essência simbólica, evocam questões às vezes pouco evidentes, pedindo uma resposta ou levantando uma questão. E quem sabe, pelo apelo à projeção inconsciente e consciente do sujeito que as contemplam, sejam suficientemente capazes de deflagrar um processo de geração de novos sentidos e contribuir de maneira muito específica, para uma construção social da realidade. Como lembra Vaz:

> É pertinente sempre pensarmos no poder de uma imagem, enquanto representação imagética, a partir dela mesma (suas características intrínsecas), de seu contexto (de produção e transmissão, incluindo aí mediação e transmissão) e de seus receptores (cada representação possui sentidos que ganharão novos sentidos no momento de sua leitura).[54]

Dentro do mercado do turismo, as imagens veiculadas em determinadas peças gráficas como cartões postais, se convertem, na maioria das vezes, em verdadeiros símbolos – traços peculiares pelos quais os lugares buscam ser associados e lembrados. Em geral, tais produtos atuam numa via de mão dupla. Ao mesmo tempo em que são reconhecidos por parte de quem os adquire, como algo que traduz determinada particularidade da cultura local, e que, por esse motivo, merece ser tomado como lembrança de sua visita; por outro lado, suscita

---

[53] O nhengatu, também conhecido como nhengatu, nhangatu, inhangatu ou ainda pelo nome latino lingua brasilica, é uma língua do Tronco tupi, da família Tupi-Guarani. É a língua materna de parte da população cabocla do interior do Brasil, além de manter o caráter de língua de comunicação entre índios e não-índios, ou entre índios de diferentes línguas.

[54] VAZ, 2006, p.08.

no habitante o reconhecimento daquele elemento como algo que, justamente pelo interesse que o visitante demonstra nele, valoriza o seu lugar.

É fácil perceber em algumas imagens feitas por Rafael, o olhar do pequeno guia que, em minha primeira visita, se ofereceu cheio de orgulho para apresentar os encantos de sua vila. A foto da casa de Dona Silvinha que, num tom de rosa esmaecido se assemelha a uma pintura que retrata traços de uma arquitetura mineira rural – comum às edificações mais antigas do vilarejo, mas seriamente ameaçada pela introdução de novos padrões construtivos; o registro de soslaio feito pela porta da cozinha de Dona Lina com suas panelas dependuradas sobre o fogão, reluzindo os raios de sol que adentram o ambiente pela manhã; a indescritível vista do *Pico do Breu* – topo mais alto do morro que se ergue ao lado do vilarejo, onde após 3 horas de escalada, celebramos nossa amizade e parceria; ou o mapa desenhado por meu companheiro com a localização da residência de algumas famílias, os pastos e as hortas da área mais central do vilarejo. Essas e algumas outras imagens são escolhidas para compor um conjunto de cartões-postais que servirão para apresentar aos visitantes, pelos olhos de um de seus moradores, alguns elementos peculiares do lugar. Após sua produção, as peças gráficas são colocadas à venda na padaria e no posto de informações turísticas. Em seu verso, uma breve descrição de cada um dos temas apresentados e o nome de Rafael, que conforme acordo firmado com os responsáveis pela comercialização passa a receber parte do valor arrecadado.

Mas há também outras possibilidades de evocar determinadas questões relativas ao universo de Lapinha, a partir do material sonoro que reuni de meu convívio com Seu Juquinha. Um deles diz respeito ao primeiro contato que tive com essa importante figura da vila: *O Batuque*. O grupo musical responsável por animar tantas noites estreladas do vilarejo, goza de um prestígio que se estende para muito além da região da Serra do Cipó. As toadas cantadas por Seu Juquinha – todas de sua autoria –, seguem a cadência de um tambor, um pandeiro e um coro de

cantadeiras, sempre reunindo uma curiosa audiência que dança e canta em uma grande roda que se forma a sua volta. A tradição se preserva até então, única e exclusivamente por essas reuniões espontâneas, já que, segundo o próprio grupo, não há qualquer outro registro escrito ou oral dessas cantigas.

Numa noite do mês de julho, aproveito mais uma dessas apresentações para, munido de um equipamento de captação sonora digital, gravar a cantoria que, naquela noite, entra pela madrugada. Após essa etapa inicial, encaminho o material colhido para ser editado e masterizado. Enquanto isso, aproveitando a tranquilidade das noites de Lapinha, analiso com Seu Juquinha o material captado, para dele extrair o registro escrito da letra de cada toada. As músicas e letras, junto com algumas fotos que Rafael efetuou do grupo, se convertem no primeiro CD do *Batuque*.

O produto, quando finalizado, é recebido com grande satisfação não só pelos integrantes do grupo, como também por todos os moradores da vila. A primeira pessoa a receber um exemplar não poderia ser outra se não Seu Juquinha. Exultante por ter finalmente em suas mãos algo capaz de manter viva a tradição do *Batuque*, ele examina cada pequeno detalhe, apresenta aos companheiros de cantoria, aos seus familiares e, por fim, dirige-se ao seu quarto para guardá-lo cuidadosamente no fundo de uma maleta, como quem esconde em lugar seguro um bem de inestimável valor. Outros exemplares do CD são também entregues para cada componente do grupo e para o centro cultural local, responsável também por sua guarda e repasse às novas gerações. O restante, por decisão do grupo, é encaminhado ao ponto de informações turísticas para ser colocado à venda. A renda arrecadada passa a ser revertida para a manutenção dos instrumentos musicais ou para uma eventual nova tiragem.

***

Percebo que, a cada novo trabalho que desenvolvo, me distancio do ato de fotografar propriamente, para através da fotografia, tratar de questões que surgem das relações que estabeleço com as pessoas ou grupos em minhas ações. É para o encontro propiciado pela fotografia que dirijo minhas atenções, para dele conceber minha prática no campo das artes.

Reúno em um anexo, produtos decorrentes de aproximações que se estabeleceram espontaneamente ao longo de minha estada em Lapinha da Serra e que, gradativamente, determinaram os rumos da pesquisa. O conjunto busca pontuar através de algumas práticas desenvolvidas, a dinâmica que costuma reger minhas ações. Primeiramente, fui reconhecido pelos moradores do local como um fotógrafo e por isso solicitado a prestar serviços como a execução de retratos 3x4 para documento. Com o passar do tempo, na medida em que fui acolhido pela comunidade e, em especial, por Seu Juquinha e Rafael, passei a trabalhar na recuperação da memória fotográfica e na realização de um álbum de sua família. Por fim, após estabelecer laços de confiança e afeto, passei a realizar ações de parceria que resultaram na série de postais, no cartaz da *Mulher do pé de manga*, no CD do *Batuque*, dentre outros. Roteiro de um percurso de idas e vindas, avanços e recuos, pautados por uma *estética de condutas* – rol de princípios que, segundo Galard, "norteiam ações que valorizam uma aproximação afetiva e afirmam o lugar da arte como forma de estar no mundo" [55]. E assim, cada nova experiência aponta para um horizonte de novas questões que só o desenrolar da ação será capaz de elucidar.

Por dirigir o foco de minhas investigações poéticas para o campo da vivência, tenho encontrado no relato a melhor forma de apresentação de minha prática artística. Meus trabalhos têm assumido, cada vez mais, uma conformação final de espaços de narrativa, como estímulo imaginativo suficientemente capaz de, através de palavras e/ou imagens compartilhadas, conduzir o outro a um espaço de imanência – território de

[55] GALARD. *A beleza do gesto*, p.55.

subjetivações capaz de recriar o momento vivido e assim potencializar outras novas vivências.

É nessa perspectiva que palavras, imagens e acontecimentos que animaram meu convívio com Seu Juquinha e Rafael se convertem em uma história. Elementos que se oferecem como fio condutor para a construção de uma narrativa capaz de tratar dos espaços da diferença e da alteridade. O conjunto de fotografias produzidas ao longo dos dois anos por mim ou Rafael – material que ambos detemos –, é o banco de dados visuais de que lanço mão para a construção desse resultado. Do mesmo modo, os relatos de Seu Juquinha, que por tantas vezes me conduziram por entre palavras, pausas ou entonações, pelo desafio de subverter os regimes do visível e do invisível, também servem como insumo. Revisito os registros sonoros de nossos encontros na busca por caminhos que, pelos contornos de um universo de sentidos, entre fragmentos de conversas e sons da ambiência do lugar, sejam capazes de compor uma partitura sonora que, somada às imagens, contribua para a configuração desse produto de natureza audiovisual. Essa colagem sonora, embora pensada inicialmente para compor um resultado/relato, é também encaminhada de volta à vila, como contribuição ao trabalho educativo desenvolvido por alguns moradores no Espaço Cultural situado ao lado da pequena igreja. A intenção é que o material possa servir como outra forma de tratar a história, a memória e as qualidades de Lapinha da Serra, junto às crianças e adolescentes, assíduos frequentadores daquele espaço; como um meio de replicar a fala de Seu Juquinha – figura tão importante para a vila –, dando ao passado através de sua permanente revisão, um sentido de retomada, essa sim, uma forma nobre da memória.

Assim como *Nazaré do Mocajuba* e *Meu mundo Teu*, *Entre Lapinha da Serra e o Mata Capim* se apresenta também como um projeto em processo contínuo, sujeito a novos desdobramentos. Os resultados até então alcançados são meios e não fins, servindo, acima de tudo, como testemunho de aproximações, vínculos que ultrapassam em muito o

momento dos registros fotográficos ou sonoros. Como nas proposições anteriores, o trabalho desenvolvido em Lapinha da Serra gera uma série de resultados passíveis de serem abordados de várias outras formas, em diferentes articulações e possibilidades interpretativas. Matéria que se apresenta, tanto para mim, quanto para Rafael e Seu Juquinha, como um conjunto capaz de potencializar outras ações.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade.* São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

ANDRADE, Rosane. *Fotografia e Antropologia*. Olhares fora-dentro. São Paulo: Estação Liberdade/EDUC, 2002.

BARTHES, Roland*. A câmara clara.* Lisboa: Edições 70, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. *Globalização*. As consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____.*Comunidade*. A busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. *A sociedade individualizada*. Vidas contadas e histórias vividas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BEASLEY, Mark; COXON, Ann; MAHONY, Emma; PETHICK, Emily. *Democracy!* London: Royal College of Art/Arts Council of England, 2000.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Walter Benjamin*. Flavio Kothe (Org.). São Paulo: Editora Ática 1991. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)

_____. Magia e técnica. Arte e política. Obras escolhidas. In: _____. *Walter Benjamin.* Sergio Paulo Rouanet (Trad.). 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Paulo Neves (Trad.), 2 ed. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

BISHOP, Claire (Org.). *Participation*. Documents of Contemporary Art London: Whitechapel, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção.* Como a Arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURDIEU, Pierre (Org.). *La fotografía*: un arte intermédio. Ciudad de Mexico: Editorial Nueva Imagen, 1979.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A globalização imaginada.* São Paulo: Iluminuras, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARVALHO, Maria Cecília M. de (Org.). *Construindo o saber*. Metodologia científica – Fundamentos e técnicas. Campinas: Papirus, 1989.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2008.

CLIFFORD, James. *On the Edges of Anthropology*. Chicago: Chicago University Print, 2003.

COUTINHO, Evaldo. *A visão existenciadora.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *A Testemunha Participante.* São Paulo: Perspectiva, 1983

DUBOIS, Philippe. O corpo e seus fantasmas. In: _____.*O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas: Papirus, 1998.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1993.

EDLES, Laura Desfor. *Cultural sociology in practice*. 21th. London: John Wiley, 1991. (Century Sociology collection)

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FOSTER, Hall. The Artist as Ethnographer. In: _____. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Boston: Massachusetts Institute of Techonology, 1996.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 1987.

GATTI, Luciano Ferreira. Theodor W. Adorno e a indústria cultural. In: _____.*Mente, cérebro e Filosofia*. São Paulo: Duetto, 2008.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GUIDDENS, Anthony. *The consequences of modernity.* Cambridge: Polity Publisher, 1990.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (Orgs.). *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de DP & A Ed., 2005.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru: Edusc, 2008.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia*: o efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

LUNA, Sergio Vasconcelos de. *Planejamento de pesquisa*. Uma introdução. São Paulo: EDUC, 2000.

MATURANA, Humberto. *A Ontologia da Realidade.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. *Emoções e Linguagem na Educação e na Política.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

_____. *Amar e Brincar*. Fundamentos esquecidos do humano. São Paulo: Palas Athena, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MIRANDA, Danilo Santos de (Org.). *Ética e Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PÁDUA, Elizabete Matallo Marchesini de. *Metodologia da pesquisa.* Abordagem teórico-prática. Campinas: Papirus, 2000.

PARDINI, Patrick. *Belém dos Imigrantes e Urublues no Memorial dos Povos: a exposição como tese – o mosaico barroco e perspectivista*. *Jornal do Museu da UFPA*, 5. Belém, março de 2006.

PERSICHETTI, Simoneta (Org.). *Encontros com a Fotografia* – Entrevistas. Fortaleza: Tempo d'imagem, 2009.

ROUÍLLE, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea.* São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SALLES, Cecília de Almeida. *Redes da Criação*. Construção da obra de arte. Horizonte: São Paulo, 2006.

SALOMON, Délcio Vieira. *A maravilhosa incerteza*. Pensar, pesq criar. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SILVA, Armando. *Álbum de família*. A imagem de nós mesmos. São Paulo: Editora SENAC/Edições SESC, 2008.

SONTAG, Susan. Trad. de Rubens Figueiredo. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGE, François. *Estética da Fotografia*. Perda e Permanência. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a Arte*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VAZ, Paulo Bernardo Vaz; NOVA, Vera Casa (Orgs.). *Estação Imagem*: Desafios. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

____ (Org.). *Narrativas Fotográficas.* Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ZAMBONE, Silvio. *A pesquisa em Arte.* Um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 2001.

ZOLADZ, Rosza W. Vel. (Org.). *Imaginário brasileiro e zonas periféricas*. Algumas proposições da sociologia da Arte. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2005.

# ANEXOS

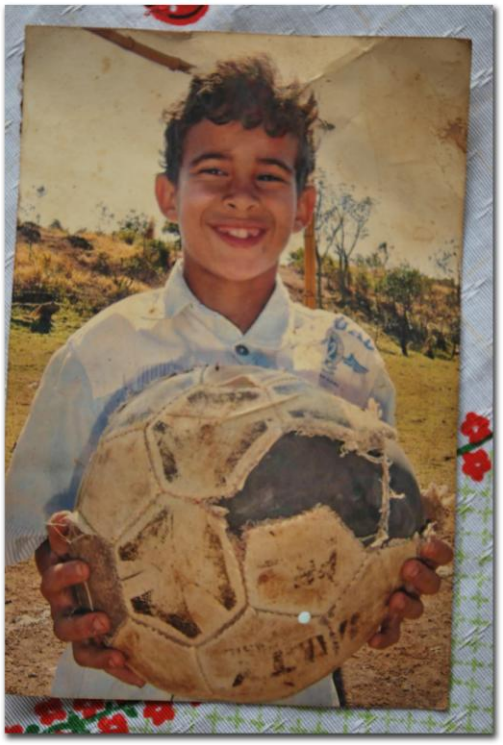
Fotografia para documento – Marluce Oliveira

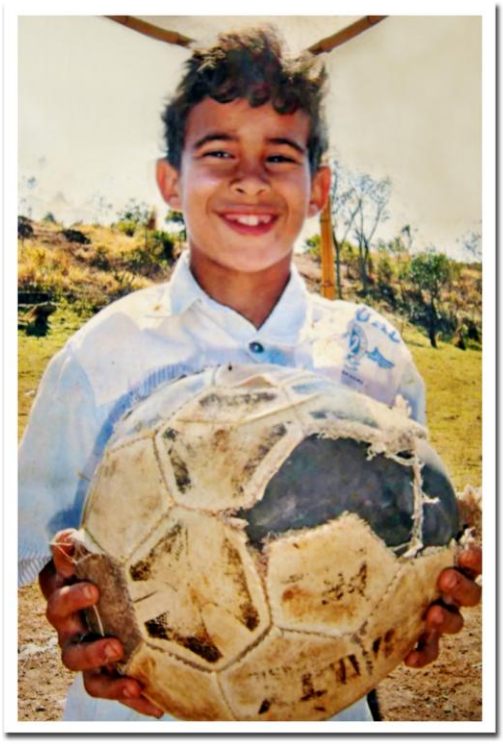
Fotografia para documento – Wellington Oliveira

Fotografia para documento – Rafael Oliveira

Álbum fotográfico da família Oliveira

Restauro de imagem – Dona Lina Oliveira





Restauro de imagem – Rafael Oliveira

Restauro de imagem – Marluce Oliveira

Cartaz *A Mulher do Pé de Manga*

Mini Poster de Lapinha da Serra

Postais de Lapinha da Serra

Cd *BATUQUE – O ritmo de Lapinha da Serra*

# Livros Grátis

( http://www.livrosgratis.com.br )

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo