

anotações de pequenas circunstâncias

VINÍCIUS FERNANDES



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS APRESENTADA
AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). **Christus Menezes da Nobrega**(VIS/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). **Luisa Gunther** (VIS/UnB)
MEMBRO INTERNO

Professor (a) Dr. (a). **Carolina Pescatori Cândia da Silva** (FAU/UnB)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília-DF, **sexta-feira, agosto 16, 2019**

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes / UnB.

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Programa de pós-graduação em Artes Visuais

Vinícius Fernandes Gonçalves

anotações de pequenas circunstâncias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Deslocamentos e Espacialidades

Orientador: Prof. Dr. Christus Nóbrega

Brasília, Julho de 2019

صدها

ماهی کوچک و بزرگ

غوطه میخورند

در سراب گرم بیابان 1

Centenas

de peixes pequenos e grandes

mergulham

na ardente miragem do deserto.

[A. Kiarostami]

Agradecimentos

Aos meus pais, Cássia e Walter, e a minha tia Luda. A Guilherme, Laura e Júlia, meus irmãos. Obrigado pelo apoio e inspiração. Dedico este trabalho a vocês.

A Leonardo Hecht, pelo companheirismo incansável.

A Bruno Goulart e Laísa Marra, pelas acolhidas.

A Patrícia Barcelos, por sua generosidade e atenção.

A Ádon Bicalho, por tantas revelações.

Ao meu orientador Christus Nóbrega, pela confiança e apoio. Aos professores Luísa Gunther, Pedro Russi, Karina Dias, Rogério Câmara, Iracema Lecourt, Gê Orthof, Cecília Mori, e aos colegas da pós-graduação, pelas inúmeras provocações.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela bolsa de pesquisa parcial que viabilizou os primeiros doze meses de pesquisa.

Uma investigação sobre viagens só existe em torno da hospitalidade: obrigado a todos que caminharam comigo, aqueles que conheci na rua, aos que posaram para minhas fotografias, aos que compartilharam suas histórias, aos que dividiram refeições, aos que me ofereceram abrigo.

Saudações!

Sumário

Resumo	12
Notas Iniciais	15
Viagem 1	31
Viagem 2	67
Viagem 3	96
Viagem 4	128
Viagem 5	143
Referências	167



Resumo

Esta investigação é baseada em registros de viagem: fotografias, notas, aforismos, transcrições. As viagens são de diversas ordens: deslocamentos recorrentes, viagens mínimas, viagens imaginadas. Imagens e escritos sobre centros urbanos, sobre comunidades tradicionais, sobre a mata e a montanha como espaços de encontro e narrativa. Reescrevo os cadernos de viagem a fim de refletir sobre o deslocamento como prática poética. Busco criar relações entre a condição de viajante e a produção narrativa.

Palavras-chave

Relatos de Viagem, Ficção, Narratologia.

Abstract

This research is based on travel records: photography, notes, aphorisms, transcriptions. Travels have a large range: habitual journeys, minimum trips, imaginary trips. Images and writings about urban centers, traditional communities, woods and mountains as encounter spaces and narratives. I rewrite travel's notebooks to think about displacement as a poetical practice. I seek to create relation between travelers conditions and narrative production.

Keywords

Travel records, Fiction, Narratology

Notas Iniciais

[1]

Movimento, movimentação, mobilidade, moção, animação, agitação, inquietação, desassossego; deslocamento, deslizamento, inda, vinda, jornada, andada, corrente, fluxo e refluxo; andar, caminhada, pedestrianismo, migração, expedição, travessia, passada, passeio, perambulação, vadiagem, andadura, cadência, percurso, trajeto, roteiro; viagem.

[2]

Anotações de Pequenas Circunstâncias tece narrativas em torno de um conjunto de viagens e seus registros. A proposta de realização é uma escrita arquivística composta de notas, citações e imagens, na forma de diários¹ sem data.

¹Esse gênero microscópico a que se referiu James Clifford sobre *África Fantasma*, de Michel Leiris. *O ensaio indiferente que descreve um livro ao qual ele está, ao mesmo tempo, íntima e frouxamente amarrado, que orienta e ilude o leitor, permitindo ao escritor cobrir os seus rastros.* (in: JAMES CLIFFORD. **Conte-me sobre sua viagem:**

[3]

Diante de alguém prestes a se lançar em andanças, escrevo essas notas iniciais como instrumento de travessia – uma bússola. Como qualquer plano sobre itinerário, pode ser ignorado e espontaneamente percorrido.

[4]

Fazem parte desse texto diferentes tipos de viagem.

Viagem 1 - Breu é um conjunto de idas à comunidade Engenho II, quilombo próximo à região de Cavalcante-GO, ao longo do ano de 2018. Dessas intermitências, fruto da preparação para um filme², registro no caderno de viagem conversas, encontros, fotografias, fragmentos literários. Uma narrativa

Michel Leiris, Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 44, n. 2, jul/dez, 2013, p. 137-149)

²*Lubrino*, curta-metragem, ficção, 2019 (em fase de pós-produção). Direção e roteiro, Leonardo Hecth e Vinícius Fernandes. **Sinopse:** Joana faz uma viagem de retorno em busca de histórias que sua avó contava sobre o quilombo. Sua chegada é em meio a um nevoeiro.

circular, que é retomada de tempos em tempos.

Viagem 2 - Rastros inicia-se com um percurso pelo fotolivro *Maldicidade* (2018), de Miguel Rio Branco, em busca de paredes e muros em espaços urbanos. Os aspectos dessas superfícies vão surgindo como pequenos relatos. Em um segundo momento, escrevo sobre as paredes brancas no centro de Brasília, sobre viajar na cidade em que se vive e fazer fotografias como quem toma notas. Revisito imagens que produzi em dois mil e quatorze.

Viagem 3 - Olho de boi compreende percursos pelos centros urbanos de Belo Horizonte e Belém em dois mil e dezessete e relata encontros com transeuntes, sublinhando a presença do outro na percepção do espaço da rua e no ponto de vista narrativo do viajante.

Viagem 4 - Fragmentos de Viagem Futura é um diário sobre viagem a Santa Elena de Uairén, na Venezuela; à

cidade de Boa Vista, à aldeia Tabalascada e ao município de Paracaíma, no Brasil. Desde que não aconteceu, tornou-se o diário de uma viagem não-geográfica, esboços para uma viagem futura.

Viagem 5 - Krin é o relato de uma viagem à aldeia Pedra Branca/TO. Estive por dez dias na aldeia acompanhado por Leonardo Hecht. Buscamos a tradução da cantiga do *Mecarõ*, gravada anos antes pela fotógrafa Ana Carolina Matias. Ao chegarmos à aldeia, a comunidade está de luto pela morte de um ancião.

[5]

As cinco viagens tem como principal memória seus respectivos cadernos de anotações e filmes fotográficos. A viagem e o relato são, ao mesmo tempo, objeto e método nesta investigação. Como uma metodologia se configura em um saber acumulado específico? Quando um diário sobre pequenas circunstâncias é uma investigação artística?

[6]

O trabalho acontece em duas etapas. A primeira delas é a etapa de viagem, em que produzo notas (textos e imagens). A segunda etapa é a do retorno, em que revisito os cadernos e revelo os filmes (a lembrança da viagem e sua significação). Cada viagem particulariza esses dois momentos. Em que momento comecei a partir?

[7]

Retorno, regressão, movimento para trás, revinda, torna-viagem, recuo, regresso; volver, virar de bordo, andar de caranguejo.

[8]

O que é estar de volta?

[9]

Território de testagem, sem compromisso com a exposição pública. Escrita telegráfica. Abrigo de

diletâncias e flertes enciclopédicos. Suporte das reflexões ágeis. Gaveta de momentos banais. Pequeno reduto de elaboração.

O caderno tem essa coisa de ver depois.

[10]

A observação desse sentido de *estranhamento e familiaridade* toma forma sob diferentes procedimentos em cada experiência. Em relação às formas de deslocamento, a fim de norteá-las, admitiremos *quatro* categorias.

Há as *viagens mínimas*, as errâncias em território conhecido, os deslocamentos ínfimos que evocam o sentido mais sutil do olhar estrangeiro: o fora do tempo (*outimer*). Viajar pelo centro da cidade em que se vive, como quem vê a cidade pela primeira vez. Caminhar sem pressa, passar horas sentado no mesmo lugar, fazer trajetos improdutivos, registrá-los em notas. Esses

gestos trazem à tona a cidade inscrita em miudezas e invisibilidades.

Há as *viagens reincidentes*, que ressignificam o tempo e o espaço pela repetição. A cada viagem, pequenas dissoluções do olhar estrangeiro. O território estranho vai se tornando familiar; aquilo que era inicialmente familiar, avança até o ponto de tornar-se estranho. Nessas viagens, os (re)encontros impulsionam os relatos. As histórias são retomadas, ganham desdobramentos; são contadas por outros, de outras formas, com novos detalhes. A relação com os lugares é mutante, assim como a relação com as identidades.

Há as *viagens imaginárias*, aquelas que se realizam na imobilidade, sem o deslocamento físico do próprio viajante. Viagens pelos livros de viagem; a leitura de diários de viajantes. *Somos filhos das viagens dos outros, tanto quanto das que fizemos.*³ Essas são as

³ Beatriz Sarlo, Da Amazônia às Malvinas.

viagens mais difíceis de saber quando começam ou terminam.

Há também as *viagens únicas*, aquelas que em um primeiro momento mais fixam instantes – as dos mais longos relatos. O viajante estica os fragmentos e revolve diferentes sentidos às suas notas de viagem, como se a cada vez que fizesse isso, encontrasse mais uma pista estrangeira em suas anotações lacônicas. Ao fazer isso, paradoxalmente, o viajante passa a estranhar mais e mais as imagens e escritos que ele mesmo produziu. Em algum momento, pode ser que não reconheça nada como seu.

[11]

Nessas ocasiões estrangeiras, o estranhamento das paisagens, das imagens, dos gestos, dos sons, das palavras a que o viajante-narrador está sujeito em sua condição, remetem a um duplo estado de suspensão. O primeiro estado diz respeito à viagem propriamente

dita – o deslocamento, em que o juízo suspenso, as experiências de presença e espanto forjam uma apreensão pela indagação e inebriamento do olhar: o mundo posto entre parêntesis⁴. Um certo espírito de descoberta e curiosidade em relação aos lugares, às pessoas, aos modos e saberes – *o estado viagem*. Uma intensificação dos afetos e emoções; o conhecimento do mundo voltado ao que se dá na experiência.

[12]

Não seria o sentimento de estrangeiro (a familiaridade rompida) o cerne da suspensão do juízo do olhar? Sérgio Cardoso evoca as viagens como uma ocasião privilegiada para intensificar o exercício cotidiano do olhar na busca de exploração da alteridade. *O olhar é a visão feita interrogação*. “Ele (o olhar) perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de ‘ver de novo’ (ou

⁴Expressão de Husserl para a redução fenomenológica: a suspensão do juízo como exercício de apreensão do mundo. In: MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ver o novo), como intento de ‘olhar bem’. Por isso é direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquiridor...⁵

[13]

O segundo estado de suspensão a que o viajante está sujeito diz respeito ao retorno. Ao estranhamento do cotidiano. Quando resta então, refazer-se, revisitando as notas, produzindo relatos. O ouvinte sustenta a ficção da memória.

[14]

Benjamin descreve que a narrativa de viagem potencializa no leitor a *suspensão voluntária da descrença*⁶. Essas noções, de suspensão do juízo e

⁵CARDOSO, Sérgio. **O olhar viajante (do etnólogo)**. In: NOVAES, Adauto. (org.). *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 348.

⁶W. Benjamin citando Samuel Taylor Coleridge, que registrou a expressão em 1817. BENJAMIN, W. **O narrador**. In: **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

suspensão da descrença, fazem surgir as notas visuais e escritas desse trabalho. A viagem é um estado alterado do espírito. O relato é a tentativa de transfigurar essa realidade incrédula própria das viagens.

[15]

Esse *espírito dos sentidos aguçados* aproxima a prática fotográfica da prática da viagem. Nelas, fotografamos porque sentimos vontade de tomar notas. Tomamos notas porque nos sentimos provocados, porque estamos algo distante do nosso juízo.

[16]

Evoco a forma escrita em que imagem e texto se misturam para levar adiante pequenos relatos, que se valham tanto por suas lacunas, quanto pelo que mostram. Relatos forjados entre a escuta e a fabulação. Apreensões intuitivas de um *mundo possível*. Uma narrativa insubmissa aos relatos de viagem, aos registros de processo, aos desenvolvimentos

conceituais, à literatura de viagem, fazendo um pouco de cada coisa de maneira não-linear.

[17]

(...) As fotografias não passariam de simples registros de coisas, de objetos, de lugares, de pessoas que marcariam o dia. Nenhuma finalidade consciente a não ser o pacto diário de surpreender um pedaço do real para roê-lo.⁷

[18]

A escrita fragmentária traz para a pesquisa um sentido de integração entre texto e imagem, que compartilham nas páginas uma mesma hierarquia, organizadas como notas numeradas. Um gesto que expõe e coleciona ideias por vezes distantes e até contraditórias. Uma espécie de construtivismo caótico, fruto de múltiplas e simultâneas percepções. Segundo esse princípio, cada

⁷ Etienne Samain. **Vestígios de um diário fotográfico**. São Paulo, n.01, p. 214 -228, junho (2016). Disponível em <http://www.revistas.usp.br/gis/article/view/116369/113958>

capítulo é um arquivo temático. A *desordem produtiva* é uma tentativa de reproduzir os estímulos polifônicos de uma viagem e de um processo de investigação que se ressignifica ao longo do tempo como procedimento epistêmico.

[19]

A incompletude do fragmento, conforme aponta João Barrento, “é ao mesmo tempo a razão do seu fascínio (pelo enigma do ausente) e o que lhe confere a sua enorme capacidade de apelo à imaginação”⁸. Não se trata de revelar o que está velado, e sim de captar o dito, de reunir, recriar, o que se pôde ouvir, ver e ler entre tantas coisas.

[20]

Os fragmentos desse trabalho, *ilhas num arquipélago*⁹, se relacionam uns com os outros a partir da ideia de

⁸ BARRENTO, João. O Gênero Intranquilo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 133.

⁹ idem. p. 64

montagem - a ligação. A prática do associacionismo reúne uma diversidade de elementos em torno de uma ordem de mundo, promovendo a justaposição de elementos visuais que muitas vezes não observam uma certa continuidade espaço-temporal, mas a quebram por experiências ficcionais. Assim, o trabalho se apropria da *montagem* como maneira de conhecer, de pensar e de escrever. A encruzilhada. A narrativa associativa própria dos sonhos.

[21]

A forma Benjaminiana de organizar o saber histórico no livros das passagens: “Um painel com milhares de lâmpadas”.

[22]

Uma narrativa de impressões e vivências difusas. Anotações que não contam propriamente uma história, mas reúnem resíduos encontrados num processo hesitante de aproximação a um lugar, um grupo de

peessoas ou um tema.

[23]

Viajamos quando nos sentimos desarvorados em terra firme. Espero ao fim desse percurso permanecer cercado de errância e hesitação - companheiras de viagem e de escrita. Este trabalho traz sentidos estilhaçados. Um sistema em vias de realização. Um sistema de fragmentos.

Capítulo 1 - Breu

“eu te escrevo de um país distante.”¹⁰

[1]



[2]

Batuque: o ato de bater repetidamente, de matelar, de fazer barulho.

¹⁰ Cartas da Sibéria (1958), filme de Chris Marker.

[3]

Memória-ficção: Existe alguma memória que não seja ficcional?

[4]

Mofodepedra é um musgo que mancha as rochas de amarelo forte.

[5]

A tradução do poema “Batuque”, de *Les Armes miraculeuses* (1946), do poeta martiniquenho Aimé Césaire (1913-2008), foi publicada no *Jornal de Letras*, em novembro de 1963. A tradução parcial do poema foi feita pelo poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade. Do fragmento:

Batuque

quando o mundo ficar mais nu e ruivo

que nem a matriz calcinada pelos grandes sóis do amor

batuque

quando, sem sindicância, for o mundo

um coração maravilhoso onde se imprima o cenário
dos olhares em cintilantes fragmentação
pela primeira vez
quando os magnetismos pegarem as estrelas na ratoeira
quando o amor e morte forem
a mesma cobra-coral restaurada em volta do braço sem jóias
sem defesa
sem picumã
batuque do rio engrossado com lágrimas de jacaré e chicotes à
deriva
(...)
um coqueiro, um baobá, uma folha de papel
um indulto negado
batuque
quando o mundo for uma mina a céu aberto
quando ele for, do alto da passarela
meu desejo
seu desejo
conjugados - um pulo - no vácuo respirado
no pára-brisa de nossos olhos rebentam
todas as poeiras de sóis provocadas de pára-quedas
de incêndios voluntários de auriflamas de trigo rubro
batuque dos olhos açucarados de febre¹¹

¹¹ Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia Traduzida*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

[6]

Em 1986, 50 anos após a primeira publicação do poema de Césaire, Marku Ribas lança o disco “Batuki”. Uma das músicas do disco é “Kalunga (Reza por mim, Teresa)”:

Kalunga

Reza por mim, Teresa

Xangô come sempre nessa mesa

Meu pai sempre contava

Teu avô foi escravo de Angola¹²

[7]

A produção de som da maior parte dos instrumentos de percussão possui um ataque de curta duração.

É breve o caminho entre o silêncio e a intensidade máxima da vibração.

¹² Composição de Marku Ribas, Wilson Sá Brito, Mário Clington e Mané Gomes.

[8]

Volta do Rei do Prata. Estrada de terra, entardecer. O caminho de volta leva duas horas. Toca o disco Batuki. Do banco de trás Calisto conta que seu tataravô foi escravizado na Bahia e fugiu para o Vão de Almas. Sua tataravó era índigena e os dois se conheceram aqui na região. Calisto conta que já conheceu índio manso e bravo. *Os mansos são amigos. Os bravos não chegam perto.* Seus avós contavam que colocavam farinha pra secar no jirau e ao amanhecer, quando iam buscar, havia caça ou peixe no lugar da farinha. Isso acontecia às vezes. Calisto tem 48 anos. O carro passa direto pela rua de sua casa. Calisto pede pra voltar. *Tava conversando e me iludi.*

[9]

As poucas pessoas que relatam a convivência entre os indígenas Krahô e os Kalungas no Vão há quase três séculos remetem a esse encontro no jirau.

[10]

A surpresa para os colonialistas e a felicidade para nós é que, quando nós chegamos ao território dos indígenas, encontramos modos parecidos com os nossos. Encontramos relações com a natureza parecidas com as nossas. Houve uma grande confluência nos modos e nos pensamentos. E isso nos fortaleceu. E aí fizemos uma grande aliança cosmológica, mesmo falando línguas diferentes. Pelos nossos modos, a gente se entendeu.¹³

[11]

A comunidade está a mil e sessenta e dois metros de altitude. É comum ficar envolvida por uma espessa névoa pela manhã.

Nevoeiro?

A gente chama de Lubrina.

¹³ SANTOS, Antonio Bispo. Somos da terra. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018.

[12]

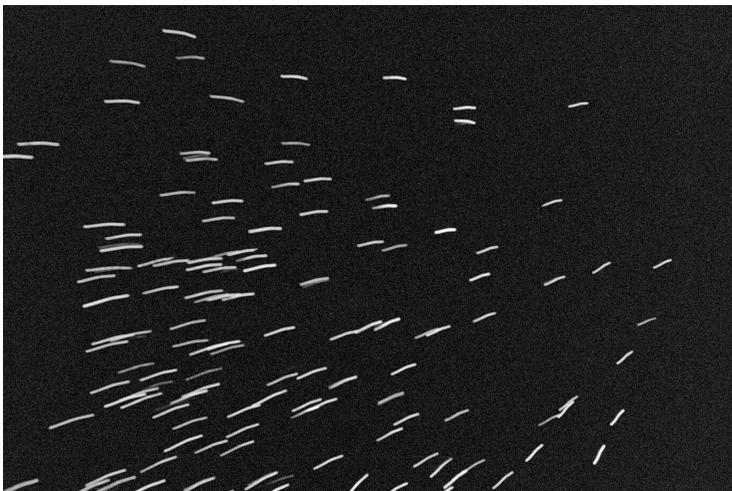
Ranolpho: *Eu moro aqui, no pé do morro, onde só se ouve zuada de pássaro e rio.*

[13]

Sr. Leopoldo (noventa e um anos) mora sozinho. É o homem mais velho da comunidade. Sua avó, D. Maria Senhora, era indígena e morreu com cento e vinte dois anos. Sua mãe, D. Laura Cesário, viveu até os cento e doze. O padrinho de sua mãe tinha o rosto marcado pelos escravocratas.

Na velhice D. Laura *tornou a virar menina. Se deixasse, comia terra do chão do quintal.*

[14]



[15]

a lua encolhe
para que a escuridão
vá crescendo.¹⁴

[16]



¹⁴ BASHÔ, Matsuo. *O Heremita Viajante*

[17]

A minha sombra

Me acompanha

Em uma noite de luar.¹⁵

[18]

Valdino se afasta da casa em direção à mata, iluminando o caminho com uma lanterna. À medida que caminha, passa a ouvir alguém chamar pelo seu nome. Os cochichos chamam *Valdino, Valdino, Valdino...* O chamado permanece enquanto Valdino caminha tentando localizar a voz. Valdino para, iluminando a mata a sua frente: *quem tá aí me assustando?*

¹⁵ Nuvens de Algodão, Abbas Kiarostami, p. 165.

[19]



[20]

Estamos buscando a antiga moradia de D. Joana, falecida há uma década, para servir de locação. Segundo seu filho, o teto caiu, plantas nasceram no chão, a estrutura está à mostra. No caminho, pedimos informação a alguém que se aproxima.

Ruína?

[21]

O território tradicional dos Kalunga se estende por cerca de 270 mil hectares em três cidades goianas: Cavalcante, Teresina de Goiás e Monte Alegre, grande parte na região da Chapada dos Veadeiros. Parte da demarcação dos territórios aconteceu em 2004 e o restante em 2008. Em Cavalcante os quilombos são: Vão de Almas, Vão do Moleque, Engenho II, Forno e Chocro.

[22]



[23]

Transfluência: Para entender como um rio que está no Brasil conflui com um rio que está na África eu demorei muito tempo. E percebi que ele faz isso pela chuva, pelas nuvens. Pelos rios do céu.¹⁶

[24]

Valdino: *Até pouco tempo atrás, as pessoas se escondiam quando ouviam passar avião por aqui. Podiam ser os homens jogando bombas.*

¹⁶ SANTOS, Antonio Bispo. Somos da terra. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018.

[25]



[26]

Antes dos primeiros raios de sol, uma moto passa levantando poeira na estrada de terra.

[27]

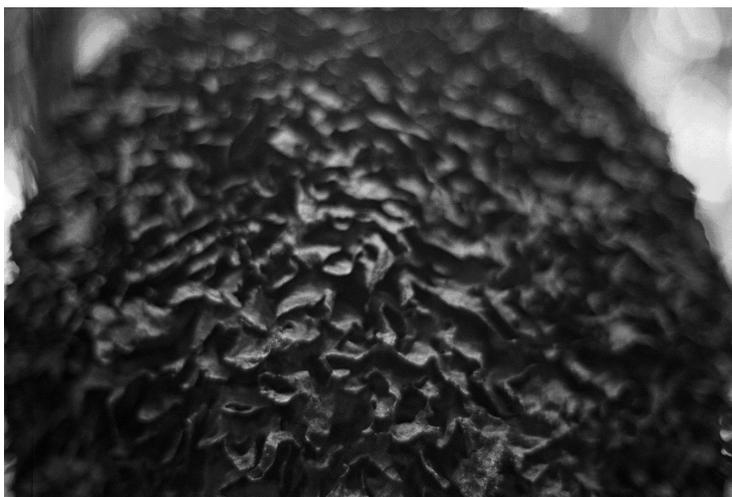
O caule do abacateiro tem sete cortes feitos com facão. Divina explica que isso retém os frutos para que não caiam antes de amadurecer. *Antes você só via abacate verde no chão.*

[28]

Inventário botânico:

Arnica, buriti, bacaba, mofo de pedra, picão, licuri-mangaba, cajuzinho, pequi, bananeira, barbatimão, moeda, guariroba, chapéu de couro, canela de ema, sete cascas, criulí, oiti bêbado, cega machado, araticum.

[29]



[30]



[31]



[32]



[33]

plantas

por pouco

paisagem¹⁷

¹⁷ RUIZ, Alice. Dois em um. São Paulo: Iluminuras, 2008.

[34]

Valdino cresceu no Vão do Moleque. Morou no Engenho II, pois sua esposa à época era filha dessa comunidade. Posteriormente casou-se com Edirene, nascida e criada no Vão de Almas. A história de Valdino passa pelos três quilombos da região de Cavalcante/GO. Atualmente, ele e sua família vivem em Teresina de Goiás, onde cuidam de uma chácara. Pela primeira vez eles tem um patrão, que vive em Minas Gerais. A maioria das histórias de Valdino são histórias de exílio. Sua casa é sempre o primeiro ponto de parada das minhas viagens à região.

[35]

Sonhei que estava em uma hospedaria. Passava pela recepção, repleta de plantas, e saía pra rua. Cruzava a fachada de uma casa. Um muro, um portão de ferro. Uma escada. Uma pessoa na porta de outra casa. Musgos brotando na parede. Um homem saindo de um beco.

[36]



[37]

quintal: sítio onde cabe um grilo, um universo, um chão, uma algibeira de silêncios, uma estrela grilada ou todo um infinito inacabado.¹⁸

[38]

No dia que conheci Valdino, caminhamos o dia inteiro na mata. Ao fim do dia e dos doze quilômetros, fiz dois retratos seus com a polaroide.

¹⁸ Ondajki, Há prendizajens com o xão, 2011.

[39]



[40]

Consigo em um artigo¹⁹ a letra de N'Biri N'Biri, outra música do Batuki, de Marcos Ribas. É uma canção popular do folclore angolano.

Wé lé lé lé lé lé lé

Kisangela ngwetwé ni mazundwé

Wé lé lé lé lé lé lé

Kisangela ngwetwé ni mazundwé.

Oso ua dimuka

Kudya ngo wé lumoxi

Oso ua dimuka

Kudya ngo wé lumoxi.

Birin Birin

Ngongo yamyé

Birin Birin

Ngongo yamyé

Wa tambula a wanga

Wibula ze

¹⁹Oh, Muxima! A formação da Música Popular Urbana de Angola e o Grupo “N'gola Ritmos” (1940-1950), de Amanda Palomo Alves

Birin Birin Ngongo yamyé.

No texto, Palomo escreve a seguinte nota de rodapé: “(...) O jornalista angolano e autor da obra *O percurso histórico da música urbana luandense: subsídios para a história da música angolana*, José Weza, nos apresenta a tradução de alguns versos da canção: “não queremos convivência com sapos” (segundo o autor, a palavra “sapos” faz uma referência aos colonialistas) e “não se esqueça de que o esperto só almoça, mas não janta” (alusão a um dito popular de Angola) (Cf. WEZA, 2007, p.51)”.

[41]

Eu tive um tio chamado Antônio Máximo, que era o operador de uma grande arte de defesa chamada Jucá. Ele me ensinou que em alguns momentos precisamos transformar as armas dos inimigos em defesa, para não transformarmos a nossa defesa em arma. Porque se transformarmos a nossa defesa em arma, nós só vamos

saber atacar. E quem só sabe atacar, perde.²⁰

[42]

Um ano antes ouvi Bispo falar²¹ sobre imagem. “Eu não tenho nenhuma fotografia de quando era criança”.

[43]

No quintal de Dona Maria há um pequeno cercado. No interior do cercado entre outras plantas, há um arbusto: vários ramos - como o trigo, mas coberto de cerdas vermelhos nas pontas. Dona Maria colhe um ramalhete de *Breu*, esfrega em uma bacia com água, que vai tingindo de vermelho. “O Breu é bom pro coração agitado. Pra quem chegou agora, ou recebeu alguma notícia forte...”.

²⁰ SANTOS, Antonio Bispo. Somos da terra. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018.

²¹ Descolonizar os saberes, FIFBH 2017 - Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte.

[44]

Quilombo: Espaço geográfico onde o homem tem a sensação do oceano²².

[45]

*Quilombolas são pessoas que procuram conscientemente organizar uma sociedade para si onde possam viver de acordo com seu passado histórico, seus hábitos, seus costumes, sua cultura, sua forma de ser.*²³

[46]

Sr. Sirilo: No percurso de formação da identidade, muitas vezes a própria pessoa se desfaz dela mesma.

[47]

Placídio mora próximo a um imenso jatobá. Ao lado do jatobá, as ruínas da casa de sua falecida mãe. Placídio não reforma a casa, porque um dia o jatobá pode cair

²² Trecho do documentário “Ori”, escrito por Beatriz Nascimento.

²³ Trecho de entrevista de Beatriz Nascimento no documentário “O negro: da senzala ao soul”

em cima dela. E não derruba o jatobá *porque não fui eu que plantei.*

[48]

Pergunto na Vila onde moram Calisto e Fiota. *É só ir reto e você vai encontrar uma casa de porta aberta.* Da casa de porta aberta sai uma senhora, mãe do Calisto, pra dizer que nenhum dos dois está. Dona Sebastiana entra e prepara café. Nem sempre a gente se entende. Ela é quem primeiro percebe isso. Enquanto bebe o café, explica: *Só posso tomar de manhã, ou não consigo dormir.* Dona Sebastiana morava no Vão de Almas. Veio pra Vila há pouco tempo, *por conta da idade.* Naquela tarde faz muito calor. A Vila é um deserto.

[49]

– D. Sebastiana, vamos fazer um retrato com essa câmara?

– *Meu?*

– Mas precisaria ser lá fora porque aqui tá escuro.

– *Escuro?*

[50]

Dona Sebastiana vê a polaroide revelando em suas mãos. Toca o próprio rosto enquanto a imagem ganha contraste. *Como estou velha.*

[51]



Capítulo 2 - Rastros

“Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.”²⁴

[1]

Maldicidade, fotolivro de Miguel Rio Branco²⁵. Percorro as páginas desse livro em busca de imagens de paredes urbanas e os vestígios inscritos nessas superfícies. Construo uma tipologia descritiva desses detalhes.

[2]

Duas crianças olham pelo buraco de um muro. Esse muro tem leves ondulações verticais. Há também marcas de água da chuva que escorreu por ali e tingiu sua superfície com um tom escuro de umidade.

²⁴ CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*; Lisboa: Teorema, 2002 [12^o Ed.]. Trad. José Colaço Barreiros.

²⁵ Miguel Rio Branco dedica-se ao cinema experimental e à fotografia desde a década de 1970. *Maldicidade* (2018) é seu décimo sexto livro.

[3]

Por trás de um carro com vidros espelhados, um muro sem inscrições evidentes de tinta ou de marcas do tempo. As britas da estrutura de concreto se fazem notar discretamente pela sua textura.

[4]

Uma parede em uma rua. Na altura aproximada de três metros há uma linha branca que divide os tons de cinza. Na parte inferior, um tom mais escuro; na parte superior, um tom mais claro. À direita, uma escrita de giz quase ilegível: *La puta madre*.

[5]

Paredes internas do que poderia ser uma oficina de bicicletas. Há algumas marcas pretas na parede pintadas por dedos sujos de graxa.

[6]

Um homem no centro da cena. A luz banha apenas as

extremidades da imagem. O cenário urbano é composto por um jogo de paredes brancas levemente encardidas. À direita, traços espessos pintados com a cor preta. Lembra uma sobreposição de gravuras de Amilcar de Castro.

[7]

Fachada externa de um prédio composto por grandes tijolos aparentes de cor cinza. A geometria é quebrada por algumas pichações. Leio no canto inferior direito: *Ceros bajos*.

[8]

Parede externa de um sobrado. A pintura de cor verde é acentuada pela iluminação amarelada. Até a altura das pessoas, a parede possui um desgaste em sua pintura que evidencia o reboco cor de terra da camada inferior. Para além da altura de uma pessoa, apenas marcas de umidade.

[9]

Muro bastante robusto cravejado de tiros. As marcas de bala possuem milimetragens diversas.

[10]

Parede externa de um prédio. Aparentemente, uma superfície rígida de cimento. Na parte inferior da imagem a estrutura se dobra formando uma barriga ao encontrar o chão. Não identifico o material. Não compreendo a superfície.

[11]

Três cachorros na rua. Ao fundo, um muro de aspecto amarelado com manchas negras. Há vários rasgos horizontais em sua superfície. Um dos rasgos é profundo. Sua acidentalidade e robustez sugerem o esbarrão de uma máquina.

[12]

Um jogo de mãos e olhos cerrados. A mãe cobre os olhos do filho. Seus próprios olhos estão cortados pelo enquadramento. Uma outra mão invade a imagem pelo lado esquerdo. À direita, ao lado dos personagens, uma parede azul. Os fragmentos lascados da superfície abrem uma geografia branca e abstrata na espessa camada azulada.

[13]

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas e que todas as coisas escondam uma outra coisa.²⁶

[14]

O que pensam as cidades reveladas por fotografias?

²⁶ CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*; Lisboa: Teorema, 2002 [12^ª Ed.]. Trad. José Colaço Barreiros.

[15]

A fotografia transmite uma opinião. Uma maneira de ver e fazer os lugares. Uma construção ambígua entre o tempo pessoal e a história coletiva. Uma possibilidade de confusão entre o episódico e o genérico.

[16]

Percebo nessas imagens a recorrência da inscrição do tempo e da ação humana nas superfícies de seus cenários. Essas inscrições atuam como índice dos arredores, como síntese de ocupação do espaço urbano e do tempo social a que pertencem. Que tempo é esse? O que dizem essas superfícies? As paredes da cidade impregnam os rastros de seus sujeitos, ao mesmo tempo que instalam a presença do mistério.

[17]

Superfícies lisas constantemente nos dizem: *Não tens nada a fazer aqui!*

[18]

Não há nada a se fazer ali pois não há nesse espaço um único ponto em que seus habitantes tenham deixado seus vestígios.

[19]



[20]



[21]



[22]

O episódio da lavagem das paredes do Museu Nacional me leva a observar a constante restituição da cor branca nas paredes de Brasília. A partir disso, busco a textura e a fisionomia dos espaços do centro da cidade.

[23]



[24]



[25]



[26]

Certas fotos claras, onde tudo é fino e delicado, ainda assim elas conservam sua base negra e apontam para a matéria original de que foram feitas. Podem ser consideradas uma espécie de *escuridão transparente*, tão esgarçada e tão fina que dela só restou uma camada invisível.²⁷

[27]

Olho as superfícies urbanas como quem olha para pinturas rupestres – *as primeiras imagens realizadas que a humanidade conheceu*. Olho como quem tem algo a fazer ali. Esse olhar evidencia que também as paredes da cidade guardam uma dimensão arqueológica: tiros, tinta, umidade, secura; o decalque das mãos, do corpo, da máquina; a inevitabilidade do tempo, a imagem da cultura.

²⁷ OMAR, Arthur. In: O Zen e a Arte Gloriosa da fotografia. p. 26.

[28]



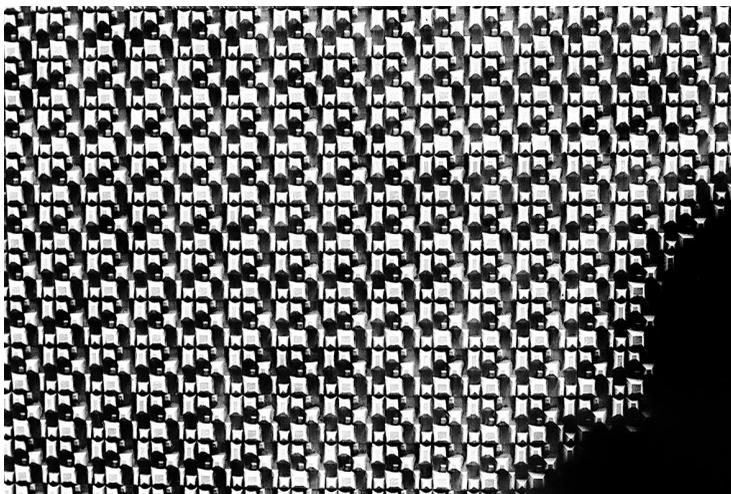
[29]

Essas superfícies, quase *mais antigas que a argamassa que às suporta*, a pele da cidade. A relação entre sujeito e espaço habitado é da ordem da relação entre a pele e a tatuagem. Ou da relação entre a cicatriz e o corpo. Estabelecem convívios incontornáveis entre si.

[30]



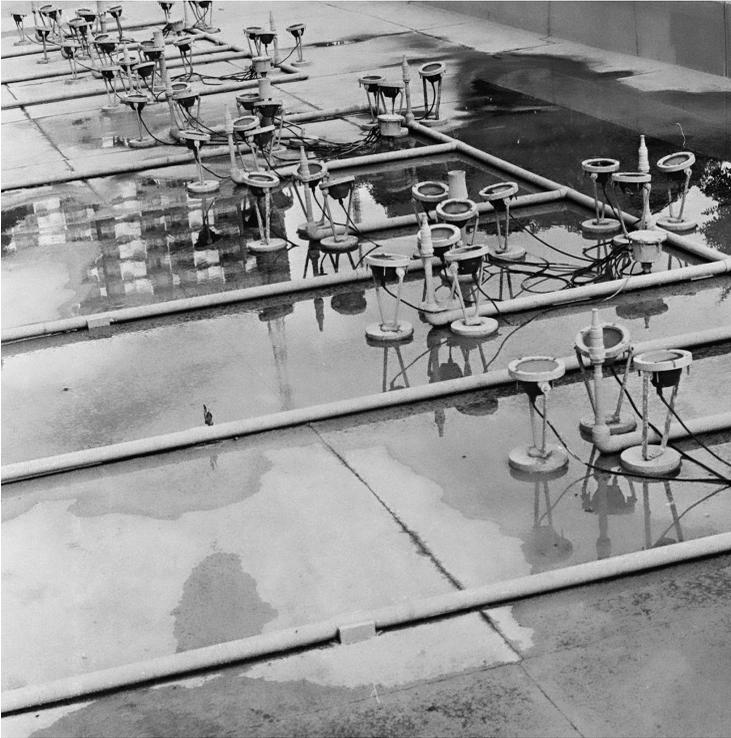
[31]



[32]

Ao transitar por esses espaços, me vejo como um estrangeiro sob viés alegórico: desde dois mil e quatorze resido nessa cidade, mas guardo sentimentos despertencidos. Para mim, Brasília ainda é a cidade-do-trabalho e eu o migrante-do-dia-a-dia.

[33]



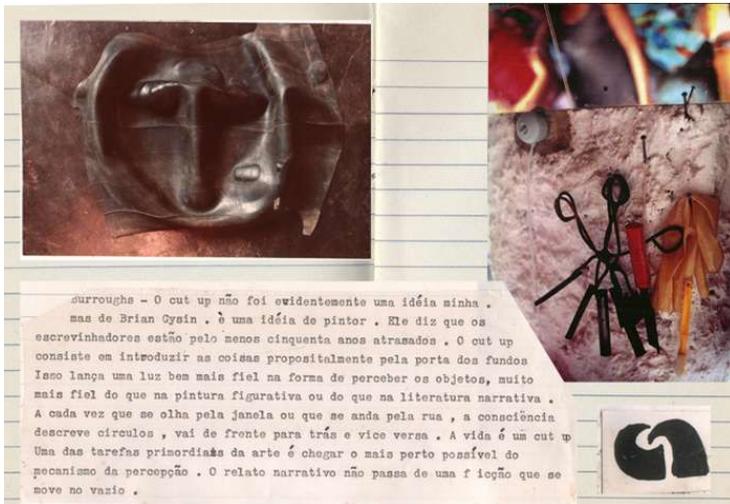
[34]



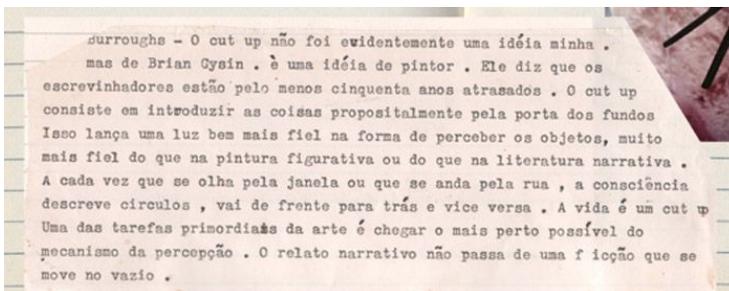
[35]

Deparo-me com o pequeno *Notes on the tides* – livro de anotações e imagens de Rio Branco publicado como catálogo da exposição *Out of Nowhere* na Holanda (2006). As páginas contêm fotografias coladas e anotações feitas a caneta. Há também desenhos, esquemas e citações.

[36]



[37]



[38]

O fragmento de Burroughs transcrito por Rio Branco termina com a frase: *O relato narrativo não passa de uma ficção que se move no vazio.*

[39]

Eu diria que a minha experiência mais interessante com a técnica do corte foi a percepção de que quando você faz *cut-ups* você não consegue simplesmente justaposições aleatórias de palavras, que elas significam algo, e freqüentemente que esses significados se referem a algum evento futuro. Eu fiz muitos recortes e

depois reconheci que o recorte referia-se a algo que eu li mais tarde em um jornal ou livro, ou algo que aconteceu...Talvez os eventos sejam pré-escritos e pré-gravados quando você corta linhas de palavras em que o futuro vaza.²⁸

[40]

A temporalidade em que vive quem é capaz de ler os indícios do futuro ocultos nas imagens é como aquela em que estão mergulhados os verdadeiros adivinhos. Não se trata aqui do tempo das cartomantes e astrólogos vulgares, que sondam, movidos apenas pela curiosidade, o que ainda está por vir. Trata-se antes de um tempo divinatório, premonitório, que está sempre ao nosso lado. Que nos é sempre contemporâneo. É sempre na forma de uma interrupção que somos tomados pela experiência deste tempo, como uma carga explosiva nas entrelinhas de nossas vidas.²⁹

²⁸ODIER, Daniel. Burroughs, William S. *The Job: Interviews with William S. Burroughs*

²⁹ LISSOVSKI, Maurício. **Os fotógrafos do futuro.** In Pausas do Destino, p. 187.

[41]

Fotografo Brasília com a desconfiança de que em breve a perceberei de outra maneira: aos poucos ignorarei a candura luminosa de seus espaços representativos; logo não me importarei com as noções de integridade e pureza; talvez perca o hábito dos deslocamentos pela cidade. Produzo imagens para mim mesmo no futuro.

[42]

Na fotografia clássica, o predomínio foi do mundo e do ponto de vista; a fotografia moderna deu vez ao gesto e ao tempo; agora, o fotógrafo contemporâneo vê-se face a face com o imaginário.³⁰

³⁰ LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014, p. 14

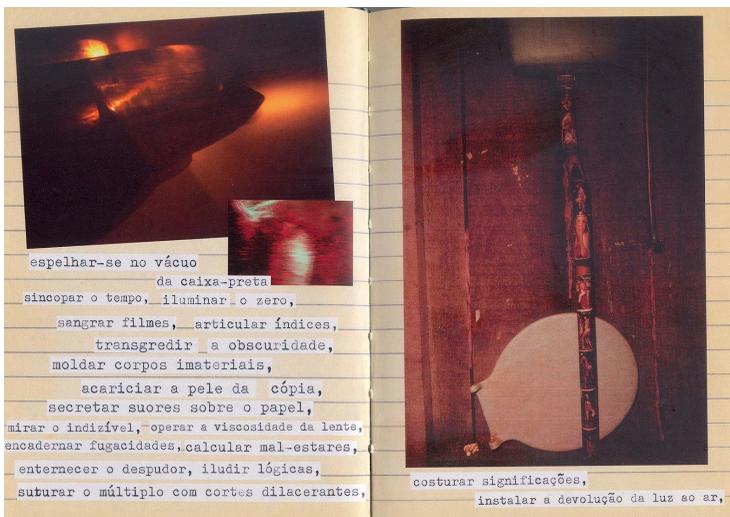
[43]

A associação foi uma das técnicas, de origem chinesa, mais usadas por Bashô, e consiste em relacionar, por paralelismo e/ou comparação, coisas diferentes e dar-lhes um sentido comum. No budismo zen, esta perspectiva é designada de “unidade”, em que tudo faz parte de tudo.

laranjas -
o cuco
está a chegar³¹

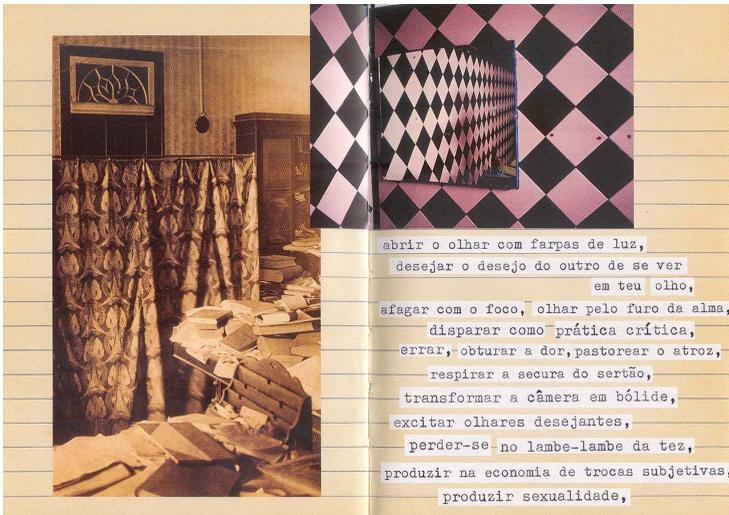
³¹ BASHÔ, Matsuo. *O Eremita Viajante*. As técnicas de composição do Haiku, Porto: Assírio e Alvim, 2016, p. 388

[45]



RIO BRANCO, M. Notes on the tides, 2006.

[46]



RIO BRANCO, M. Notes on the tides, 2006.

[47]



Capítulo 3 - Olho de boi

Não pode haver, no mundo lá fora, cenas em preto-e-branco.³²

[1]

Viajava só, no vagão de leitos de um trem, quando, numa brusca mudança de velocidade, abriu-se a porta que dava para o banheiro vizinho e apareceu-me um velho senhor de pijamas e gorro de viagem. Imaginei que ele tivesse errado a direção, ao deixar o gabinete que ficava entre dois compartimentos, e entrasse por engano no meu compartimento, e ergui-me para explicar-lhe isso, mas logo reconheci, perplexo, que o intruso era minha própria imagem, refletida no espelho da minha porta de comunicação.³³

³² FLUSSER, Viém. Filosofia da Caixa Preta, p. 22

³³ Análise das Sensações (1900, p. 3), Ernst Mach, Apud, O inquietante, Sigmund Freud, Obras Completas, Volume 14, (1917-1920), Tradução Paulo César de Souza.

[2]

O efeito inquietante está relacionado em algumas circunstâncias ao encontro com o não-familiar, ou ao sutil rompimento da fronteira entre o real e o fantástico, no sentido narrativo.

[3]

O inquietante seria sempre algo em que nos achamos desarvorados. Quanto melhor a pessoa se orientar em seu ambiente, mais dificilmente terá a impressão de algo inquietante nas coisas e eventos dele.³⁴

[4]

Essa sensação de desarvoramento é própria ao viajante. O perder-se. O desorientar-se. O caminhar sem rumo, sem ritmo. A percepção míope, que restringe o horizonte, mas traz a sedução do próximo.

³⁴ O inquietante, Sigmund Freud, Obras Completas, Volume 14, (1917-1920), Tradução Paulo César de Souza.

[5]

Chego na cidade. Quanto tempo devo ficar? Quais são as direções proibidas?

[6]

Inclinações Metodológicas:

Andar olhando para o chão

Fotografar como quem toma notas com caneta de mola

Fotografar com filme

Esquecer as imagens

Obter revelações

P&B: deixar o resto em dúvida

Mediar encontros pela imagem

Criar dispositivos de retorno

Imaginar espaços, construir trajetos

Nem sempre olhar pelo visor da câmera

Afirmar o borrão, a captura imprecisa.

[7]

Desarvorar-se em um lugar já conhecido é como mudar o lugar dos móveis em casa.

Em um lugar desconhecido, é como ter apenas os móveis. Por todos os lados, nenhuma casa.

[8]

A essa experiência de tornar-se outro que nós mesmos, Fernando Pessoa chamou de *outrar*. Cotidianamente, cada força, cada encontro, tem a potência de disparar em nós um *outramento*.

[9]

De quantos devires somos capazes?

[10]

Indagar já é uma forma de responder.

[11]

Também as viagens - como o exercício do olhar - tem origem nas brechas do sentido.

[12]

Encontro o laboratório em que vou revelar meus filmes. Devo permanecer por sete dias na cidade. Provavelmente sete rolos. Só tenho dinheiro pra revelar três. Mostro uma lente para o dono e pergunto se ele não pode ficar com ela em troca dos serviços.

Saio de lá com um papel assinado que paga pelas revelações.

[14]

As viagens nunca transladam o viajante a um meio completamente estranho, nunca o atiram em plena e adversa exterioridade (mesmo porque ele não se encontra “dentro do espaço”, como uma coisa, nem “fora dele”, como um espírito, como a cada passo

insiste em lembrar Merleau-Ponty); mas, marcadas pela interioridade do tempo, alteram e diferenciam seu próprio mundo, tornam-no estranho para si mesmo.³⁵

[15]



Rua Direita, Cláudia Andujar – Brasil, 1970

³⁵CARDOSO, Sérgio. *O Olhar Viajante (Do Etnólogo)*. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*, p. 359.

[16]

A rua evidencia a relação entre olhar e transeunte: a ambiguidade *quem olha pra quem?*

[17]

Buscar uma fotografia que também seja um método para o olhar, veloz como as imagens cinematográficas e, simultaneamente, estática como a representação pictórica - essa perfeita síntese entre estados de repouso e de movimento.³⁶

[18]

Caminho próximo ao parque. Quando menos espero, estou de novo em frente ao mesmo lugar.

[19]

Será que não estava procurando fotografar lembranças ou, até, vagos ecos de lembrança que afloravam da

³⁶ A Obra Aberta - in: Luigi Ghirri, Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia. Org: Paolo Costantini e Giovanni Chiaramonte. Turim: SEI, 1997, p. 76-69.

memória? Sua recusa em viver o presente como lembrança futura, à maneira dos fotógrafos de domingo, não o estava levando a tentar uma operação igualmente irreal, ou seja, a dar um corpo à lembrança para que esta substituísse o presente diante de seus olhos?³⁷

[20]

Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. (...) Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido³⁸.

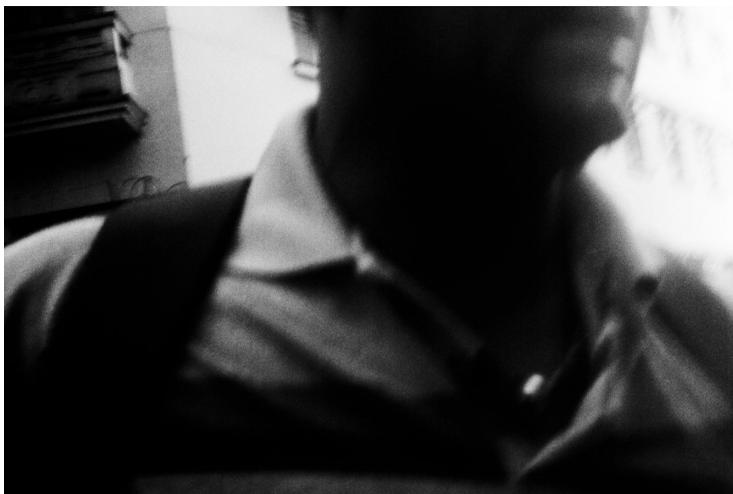
³⁷ *A aventura de um fotógrafo*, In: **Os Amores Difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

³⁸ BENJAMIN, W. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

[21]

Encontro um homem cego na rua. Guio sua caminhada por dois quarteirões. Sua bengala tateia o caminho por onde passamos. *Você não é daqui*, ele diz. Atravessamos a rua. *Não sou*. Seguimos andando. Trocamos outra frase. É difícil conversar e ouvir o caminho, passo sobre passo. Atravessamos mais uma. Antes de nos despedirmos ele lembra: *Jamais desça rumo ao centro. Lá ficam os ratos da sociedade.*

[22]



[23]

A bengala do cego é uma forma de andar tocando o chão com as mãos.

[24]

Só existem duas formas de arte que utilizam o instrumento de trabalho contra o rosto. Uma é a arte do violino, a outra a da câmera fotográfica. Instrumentos que executamos com a ponta dos dedos.³⁹

[25]

Vou até o centro fotografando sem olhar pelo visor da câmera, como se olhasse a cidade com as mãos.

³⁹ OMAR, Arthur. In: O Zen e a Arte Gloriosa da fotografia. p. 14.

[26]



[27]



[28]



[29]

O olho de boi é a semente de uma trepadeira. Formato redondo, casca marrom escuro - um núcleo pintado por uma fina linha preta no meio. O invólucro parecido com uma concha de madeira guarda duas sementes.

[30]

Encontro as sementes em uma barraca na praça. Passo a carregar um par de olhos comigo.

[31]

No centro da cidade, um homem passa com um saco preto nas costas. Quase todos andam com pressa. Não tiro muitas fotografias.

[32]

Começo a estabelecer um trajeto na cidade. Cruzo pela segunda vez com o mesmo homem. Ele está catando material reciclado. Seu trajeto segue as latas de lixo da cidade. Anda em uma espécie de contra-fluxo produtivo. Plástico e metal. E talvez algum achado improvável. Nos perdemos novamente um do outro. Tento provocar o terceiro encontro, mas percebo que não o encontrarei mais e que deveríamos ter conversado antes de ele desaparecer na cidade.

[33]



Chance Meeting, Duane Michaels - Estados Unidos, 1970.

[34]

B., o catador, surge ao meu lado. Nos apresentamos no mesmo instante. *Notei que estávamos fazendo um trajeto parecido.* Explico o que estou fazendo ali, mostro a câmera que levo comigo. Temos a mesma idade. B. segura a câmera. *É pesada. Pelo tamanho achei que fosse de brinquedo.* Mostro também algumas fotografias. Combinamos de nos encontrar no dia seguinte, às seis da manhã, no hotel em que ele mora.

[35]

Pela companhia, retribuirei à B. o mesmo valor pago no ferro-velho pelo material catado.

[36]



[37]

Acordo cedo e vou caminhando até o hotel. Levo quarenta minutos. Quando chego, espero na porta até que B. apareça. Ele demora, chego a pensar que desistiu.

[38]

Máquinas fotográficas são como aspiradores de movimentos, sugadores de tempo. (...) Procurar pelo futuro nas fotografias é procurar pelos vestígios da espera.”⁴⁰

[39]

Dialética da flânerie: de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido.⁴¹

⁴⁰ LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

⁴¹ [M 2, 8] Passagens, Walter Benjamin, O flanêur, p. 465.

[40]

O sr. I foi paciente do neurologista britânico Oliver Sacks e teve sua história narrada⁴² pelo médico como “O caso do pintor daltônico”. Aos 65 anos de idade o homem perdeu a visão das cores após um pequeno acidente de carro. A partir de então, sr. I passou a enxergar o mundo em preto, branco e tons de cinza.

⁴² no livro Um Antropólogo em Marte - Sete Histórias Paradoxais

[41]



[42]



[43]



[44]

O aspecto monocromático da imagem acentua o exílio de sua origem visível. A nostalgia da cor do mundo.

[45]

Sempre me arrependo quando uso filmes coloridos.

[46]

Esse efeito de estranhamento produzido pela estética monocromática permite de uma maneira específica a expressão de um *poder-ser* das imagens, subvertendo a ideia da fotografia como alguma coisa que esteve lá e identificando-a como um fragmento de montagem. A luz em sua presença (claridade) e ausência (escuridão) dá a ver uma dialética dos opostos. Na contradição entre dia e da noite, luz e sombra, figura e fundo, o olhar é cercado por experiências de presença, espanto, estranhamento e mistério.

[47]

Philippe Dubois, ao escrever sobre *mundos possíveis*, discorre sobre o caráter de presença desses mundos: ao não ser necessariamente um traço de um mundo necessário e anterior, um mundo possível não apresentaria critério de fixação e existiria em sua demonstração mesma, presentificada e presente. Dessa forma, o autor pensa a imagem como um universo de ficção e não como um universo de referência, o que pode ser demonstrado pela noção de imagem-ficção. Isso – a imagem e o que ela carrega consigo – que está aqui, diante de nós, algo que podemos aceitar ou negar, e não mais um traço de alguma coisa que foi, algo que está preso ao passado.⁴³

⁴³ BETHONICO, Marina Romagnoli e DUBOIS, Philippe. **A noção de fingere na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem.** Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117620/116445>

[48]

Toda fotografia é a condensação de múltiplas temporalidades e sobrevivente de um naufrágio. Como toda sobrevivente, cada fotografia guarda em si a difícil pergunta sobre o propósito de sua sobrevivência, a pergunta sobre o que nela, a despeito de tudo o que passou, ainda será.⁴⁴

⁴⁴ Maurício Lissovski, *Toda Fotografia é uma sobrevivente*, em *Dez Proposições Acerca do Futuro da Fotografia* (2011).

[49]



[50]



[51]

No fim da manhã cruzamos a ponte, onde estão os ferros-velhos. Depois dali, cada um toma seu rumo.

[52]



Capítulo 4 - Fragmentos de viagem futura

[1]

Na década de 1840, Henry David Thoreau construiu uma cabana e viveu por dois anos nos bosques do Maine, em Massachusetts. O escritor voltaria três vezes a esse local. A bagagem levada na terceira volta, em 1857, foi descrita em uma lista⁴⁵.

[2]

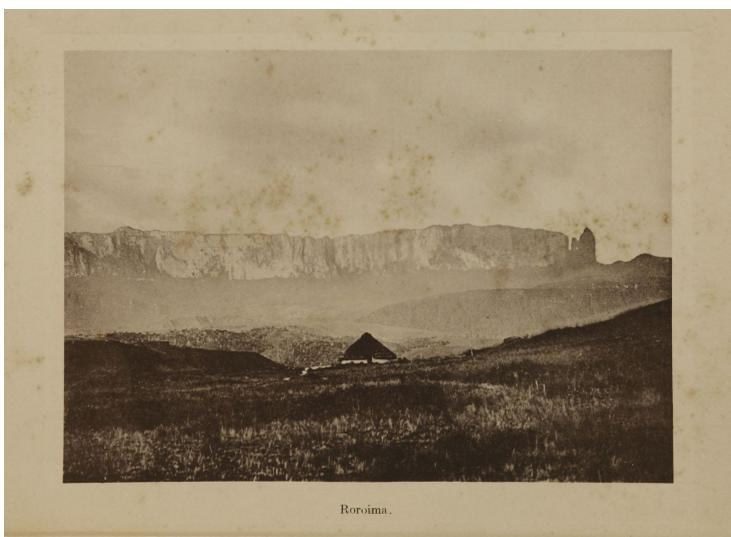
Theodor Koch-Grünberg escreveu sobre duas das suas quatro visitas ao Brasil: a de 1903 a 1905, que o levou à região do alto rio Negro e Yapurá; e a de 1911 a 1913, na região entre as bacias do rio Branco, no atual Roraima, e os rios Caura, Paráguas e Venturari, na Venezuela.

⁴⁵ USHER, Shaun. Listas Extraordinárias. Companhia das Letras, 2016.

[3]

Paisagens são raras em suas fotografias.

[4]



Roroima.

[5]

Utopia, uma ilha a cerca de quinze quilômetros da costa da América Latina, anteriormente conhecida como Sansculottia. Utopia toma seu nome atual de Utopos, um dos primeiros governantes registrados. Assim que ele teve o controle do país, Utopos teve um canal cortado pelo istmo, transformando Utopia em uma ilha. No seu ponto mais amplo, Utopia tem duzentas milhas de diâmetro. As extremidades da ilha se afastam e se curvam até quase formar um círculo, dando à ilha a forma geral de um crescente. O ponto do crescente está dividido por um estreito de 11 milhas de largura. Entrando neste estreito, o mar se espalha por um vasto lago protegido das tempestades pela terra circundante. Como resultado, praticamente todo o interior da ilha é um enorme porto natural, um mar interior que também facilita o transporte dentro da própria ilha. O canal de entrada é extremamente perigoso, sendo estampado com rochas e cardumes escondidos logo abaixo do nível da água. Uma torre fica na única rocha visível. Apenas

os utópicos sabem quais são os canais seguros e, sem um piloto local, é praticamente impossível entrar no porto em segurança. Mesmo os marinheiros locais teriam dificuldade se não fossem os pontos de referência criados ao longo da costa. Se os utópicos movessem esses pontos de referência, seria fácil para eles atrair navios inimigos para sua destruição. Há mais portos no outro local da ilha, mas eles estão tão bem fortificados que um pequeno número de defensores poderia satisfazer a força invasora.⁴⁶

[6]

A fotografia anterior ao instantâneo aposta todas as suas fichas no enquadramento. A função do tripé *não é simplesmente manter a câmara em pé, mas preservar a decisão feita antes que ele fechasse o obturador e a imagem do vidro do fundo desaparecesse.*⁴⁷

⁴⁶ MANGUEL, Alberto e GUADALUPO, Gianii. Dicionário de lugares imaginários. Lisboa: Tinta da China, 2013.

⁴⁷ LISSOVSKI, Maurício. A paisagem e a proveniência dos lugares, in Pausas do Destino, p. 151.

[7]

Na lista, Thoreau cita entre os materiais para uma excursão:

- microscópio pequeno;
- luneta de bolso para observar os pássaros;
- trena;
- e, talvez, uma descrição do itinerário.

[8]

À época dessa lista não existiam câmeras fotográficas. Instrumentos ópticos já eram companheiros de viagem.

[9]



34. Ingariko-Maloka. Im Hintergrunde der Roroima.



35. Ein einsames Grab.



46. Fluß Kukenang. Im Hintergrunde
Felsen Kukenang.



47. Felsenmeer am Fuße des Roroima.



48. Westecke des Roroima-Felsens
mit Wasserfall.



49. Auf dem Gipfel des Roroima.

[11]

Há o silêncio das duras caminhadas das tardes de verão, nas paredes montanhosas, nas trilhas de pedregulhos, a descoberto sob um sol impiedoso. Silêncio estrondoso, mineral, arrasador. Não se ouve nada além do leve atrito das pedras. Silêncio implacável, definitivo, tal qual uma morte transparente. O céu é de um azul perfeitamente distante. E vai-se para adiante com os olhos abaixados, procurando manter a serenidade, às vezes graças a um resmungo surdo. O céu sem nuvens, o calcário das rochas marcam plenamente sua presença: silêncio no qual nada se sobressai. Silêncio superlotado, imobilidade vibrante, tensa como um arco.⁴⁸

[12]

As montanhas em sua forma tradicional oferecem-se imóveis aos nossos sentidos. Nós as tomamos por mortas em virtude de sua rigidez; estando elas em repouso, acreditamos não haver aí qualquer atividade.

⁴⁸ Frédéric Gros, Silêncios - Caminhar, uma filosofia

Há bastante tempo, porém, não consigo evitar de atribuir as alterações que se apresentam na atmosfera, em grande parte, a uma atuação velada e secreta das próprias montanhas.⁴⁹

[13]

Há um fogo subterrâneo que permanece candente na natureza, que nunca se extingue e do qual frio algum pode dar cabo (...). Esse fogo subterrâneo tem seu altar em cada peito humano. Com efeito, no dia mais frio e sobre a colina mais exposta, o caminhante alimenta nas dobras de seu paletó um fogo ainda mais quente que aquele que se acende nos lares. A verdade é que um homem com boa saúde equilibra cada estação, de tal maneira que, no inverno, o verão está em seu coração. Aí fica o Sul.⁵⁰

⁴⁹ Goethe, *De Karlsbad ao Brenner - Viagem à Itália*

⁵⁰ Henry David Thoreau, *Passeio no Inverno*.

[14]



[George Love, 1970's]

[15]

oh estes bancos de nevoeiro
sempre a tentarem mostrar
novas paisagens!⁵¹

[16]

O que me despertou ainda mais a atenção foi a influência que a altitude das montanhas parece ter sobre as plantas. Nelas, encontrei não apenas plantas novas, mas deparei também com um desenvolvimento diferente daquelas que conheço. Se, nas regiões mais baixas, os ramos e caules eram mais fortes e robustos, os brotos mais próximos e as folhas mais largas, subindo pelas montanhas encontrei ramos e caules mais delicados, brotos mais afastados uns dos outros, deixando um espaço maior entre os nós, e folhas de formato mais lanceolado.⁵²

⁵¹ BASHÔ, Matsuo. O Eremita Viajante.

⁵² Goethe, De Karlsbad ao Brenner - Viagem à Itália

[17]

Os fenômenos do ano se reproduzem diariamente num lago, em escala reduzida.⁵³

[18]

Quem se entedia no andar e não tolera estar entediado, ficará andando a esmo inquieto, irá se debater ou se afundará nesta ou naquela atividade. Mas quem é tolerante com o tédio, depois de um tempo irá reconhecer que possivelmente é o próprio andar que o entendia. Assim, ele será impulsionado a procurar um movimento totalmente novo. O correr ou o cavalgar não é um modo de andar novo. É um andar acelerado. A dança, por exemplo, ou balançar-se, representa um movimento totalmente distinto. (...) Comparada com o andar linear, reto, a dança, com seus movimentos revolteantes, é um luxo que foge totalmente do princípio do desempenho.⁵⁴

⁵³ THOREAU, H. D. *Walden*.

⁵⁴ HAN, Byung-Chul, o tédio profundo, in *Sociedade do Cansaço*. p. 34 e 35.

[19]

Os poetas e escritores que admiramos criaram em suas obras um mundo que para nós parece o mais significativo, contrapondo-o a um mundo que também para eles carece de significado e perspectiva. Acreditando que seu gesto não era muito diferente do nosso, levantamos nossos olhos da página para sondar a escuridão.⁵⁵

[20]

Ao longo desta investigação, preparei uma viagem para Santa Elena de Uiarén, a fim de subir o monte Roraima pela Venezuela: o que não aconteceu. Restaram essas notas pré-viagens.

Anotações pra viagem futura.

⁵⁵ Ferreira, Marieta de Moraes e Janaína Amado. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2000

Capítulo 5 - *Krin*

*Enquanto Apollo 12 fotografa a terra azul por inteiro
o mel começa a empedrar na garrafa de aguardente*⁵⁶

[1]

Pois quase a mesma coisa que conversar com os homens de outros séculos é viajar. (...) Contudo, quando gastamos excessivo tempo em viajar, acabamos tornando-nos estrangeiros em nossa própria terra; e quando somos excessivamente curiosos das coisas que se realizavam nos séculos passados, ficamos geralmente muito ignorantes das que se realizam no presente.⁵⁷

⁵⁶ SISCAR, Marcos. Azul por inteiro. In: *Inimigo Rumor n. 20*, p. 146.

⁵⁷ DESCARTES, René. Discurso do método, p. 2.

[2]

(...) Se Descartes nos ensinou, a nós modernos, a dizer 'eu penso, logo existo' – a dizer, portanto, que a única vida ou existência que consigo pensar como indubitável é a minha própria -, o perspectivismo ameríndio começa pela afirmação duplamente inversa: 'o outro existe, logo pensa'. E se esse que existe é outro, então seu pensamento é necessariamente outro que o meu. Quem sabe até deva concluir que, se penso, então também sou um outro. (...) Minha história de amor e ódio, como você perguntou, se resumiria então assim: ódio ao preceito que ensina que é preciso negar o outro para afirmar o eu, preceito que me parece (com ou sem razão) emblemático do ocidente moderno; e amor pelo pensamento indígena, pensamento de um outro que afirma a vida do outro como implicando um outro pensamento e que é capaz de pensar sem puritanismo intelectual (quero dizer, sem hipocrisia) a identidade profunda entre antropologia e antropofagia.⁵⁸

⁵⁸ Entrevista de Eduardo Viveiros de Castro. Coleção Encontros. p. 117.

[3]

Chegamos⁵⁹ à cidade de Itacajá às 22h. Precisamos buscar a chave da casa do Vitor Jajé com a Deise. Ele tem uma casa na cidade e devemos passar a noite para seguirmos viagem no dia seguinte. Fomos até a casa dela e esperamos na sala, assistindo televisão, enquanto ela tenta falar com ele. Jajé esqueceu de avisar sobre a chave. Ele não atende o telefone. Depois de alguns minutos, ela entrega a chave assim mesmo.

[4]

O dia passou na estrada.

[5]

Paramos no bar e compramos seis cervejas. Um casal bebe no balcão. A música é muito alta. Há engradados por toda parte. Os donos são jovens irmãos. *Pode trazer os cascos amanhã depois de meio dia.*

⁵⁹ viajei com Leonardo Hecht - Cacôxên, autor da monografia de conclusão de curso *Mekarõ*, conforme bibliografia.

[6]

Abrimos a casa

Armamos as redes na sala

Bebemos e fumamos na varanda.

[7]

Pela manhã deixaremos Itacajá e iremos para a aldeia

Pedra Branca, onde permaneceremos por alguns dias.

[8]

Na terceira cerveja, um corcel branco para em frente à casa sem desligar o motor. Dele descem Kātuã e Rombekwy. Eles reconhecem Cacôxên e avisam que vão passar a noite ali também. Vão voltar à Aldeia logo pela manhã. O corcel parte. Rombekwy é cunhada do Jajé. A casa é dela também.

[9]

Continuamos bebendo, agora nós quatro. Inicialmente, eles só se dirigem a mim pelo Cacôxên. *Quem ele é, qual*

o nome, é o que seu? Entre nós, o português, entre eles, o timbira.

[10]

Começamos a ouvir de Rombekwy as últimas notícias da Aldeia. Morreu um jovem pajé de 21 anos. Ele não deveria curar ninguém fora de sua própria aldeia. Depois de curar uma mulher durante uma festa na aldeia vizinha, voltava para casa com um amigo. O pajé avisou que precisava parar um pouco para descansar. Os dois se deitaram na mata. Apenas o amigo acordou no dia seguinte.

[11]

Rombekwy fala que na Aldeia iremos ficar na sua casa, que é onde também mora Jajé. Ele deve chegar em três dias.

[12]

Ouço Rombekwy e Kãtuã saírem bem cedo. O corcel

branco passou pra buscá-los.

[13]

Aquela seria a última cerveja que tomaríamos nos próximos dias. O álcool está proibido na Aldeia.

[14]

Naquela noite, na cidade, seria também a última vez que eu conversaria descontraidamente com Rombekwy. Apesar de ficarmos na aldeia hospedados em sua casa, no *krin* a organização prática é diferente. Sou um homem e *cupe* na casa de uma matriarca.

[15]

Krin: aldeia circular

Cupe ('kupen'): o não-índio, o estranho

Impei: tudo bem

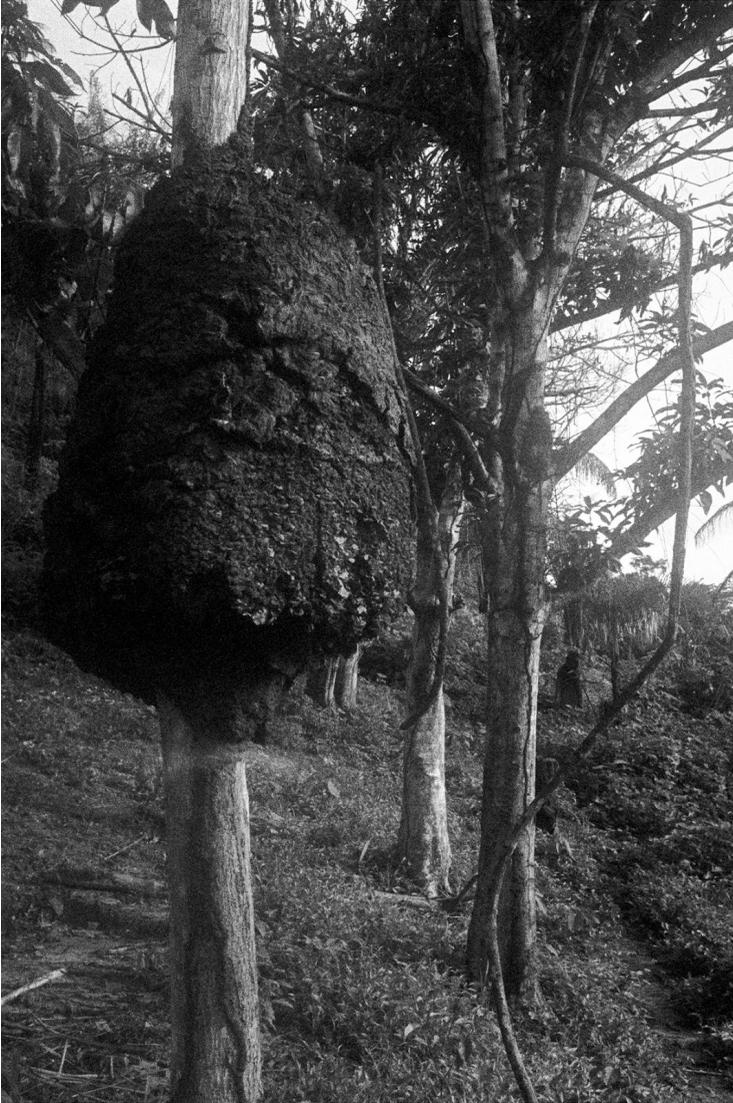
Co: rio, água

Kukren: comida

Rop: cachorro

Hiré: fumo

[16]



[17]

Na Aldeia, conseguimos traduzir parte de uma cantiga gravada pela pesquisadora Ana Carolina Matias⁶⁰ em uma viagem de 2010. A música foi cantada por uma senhora que já não fala ou enxerga – D. Rosa.

[18]

Mecarõ é a palavra em timbira que os Krahô utilizam para denominar alma, espírito, e também cinema e fotografia – *imagem*. O duplo.

[19]

Mecarõ ('magaron') é o plural de *carõ* ('garon')

[20]

A cantiga do *Mecarõ* é cantada para afastar os espíritos noturnos que assombram a aldeia.

⁶⁰ autora da monografia de conclusão de curso *Mehi-Mekarõ - Imagens em diálogo*, conforme bibliografia.

[21]

“Uma vara de *wrywryc* na estrada não me deixava entrar na aldeia”, diz um dos versos. Quem fala é o *mecarõ*.

[22]

Essa vara de pau é colocada na entrada da aldeia para proteger a todos quando a noite chega.

[23]

O *Mecarõ* enxerga mais de noite do que de dia.

[24]

“Alma, Alma, Alma [*Mecarõ*, *Macarõ*, *Mecarõ*]

Você não é como nós agora

E fica a atirar pedras”

[25]

Quando a pessoa morre, o *carõ* dela sai e leva tudo embora: panela, espingarda e cestos. O que resta é o corpo.

[26]

Deixo minha câmera fotográfica e alguns rolos de filme preto e branco com Leonardo. Hesito sobre desenvolver uma interação fotográfica na aldeia em tão poucos dias. Já ele, com um longo período de trabalho audiovisual ali, faz isso quase como se estivesse correspondendo a uma expectativa dos Krahô.

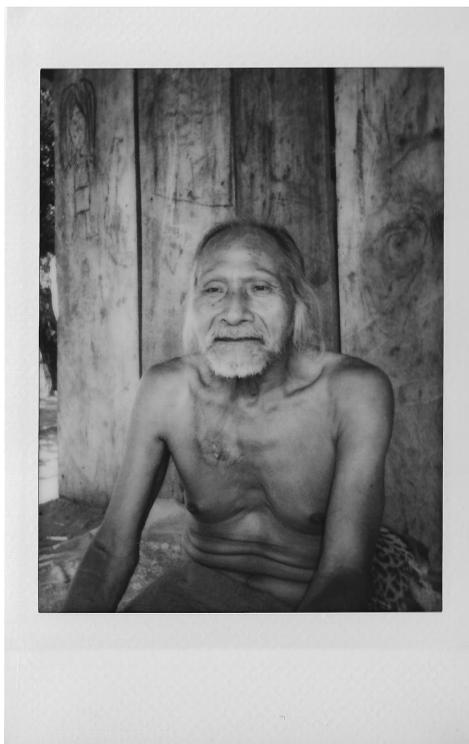
[27]

Levamos, como foi combinado, tecidos e miçangas. Recebemos em troca colares e pulseiras.

[28]

Com a câmera polaroide faço alguns retratos para deixar na Aldeia. Peço para ficar com um retrato do Kraté.

[29]



Kraté

[30]

Na aldeia, todos falam da *visita*. Ao longo dos dias espera-se a chegada de parentes que estão vindo de longe.

Não sei se entendi o que é a *visita*.

[31]

Chegam os parentes *Apinajé*.

[32]

Apenã: amanhã

[33]

Jajé chega de viagem com a família. No mesmo dia, pela manhã, acontece a *visita*.

[34]



Coité: usado na construção do maracá.

[35]

Na hora da *visita*, todos se dirigem à casa da Dalva, a viúva. Apesar de muita gente estar ali, o ambiente é extremamente silencioso. Kruawakraj veio da aldeia vizinha. Nós o buscamos no dia anterior. Kruawakraj sempre foi um viajante. Anda leve para que possa pegar caronas com facilidade. Viajou todo o Brasil. Está começando a perder a visão. *Quando eu não puder mais viajar, as portas da minha vão estar abertas.* Kruawakraj se afasta e fica próximo à esposa, nos arredores da casa. Um instante depois, Dalva se aproxima e finca um maracá de ponta cabeça no chão, em frente a Kruawakraj. Kruawakraj chora. Dalva chora. Aos poucos as pessoas se aproximam e também choram. O choro do luto, entoado como um longo mantra, dura mais de vinte minutos. Poças de lágrimas marcam a areia.

[36]



[37]



[38]



[39]

No caminho até a sepultura, cantiga funeral.

[40]

O túmulo, na mata próxima à casa, é limpo. As coisas do morto estão postas sobre sua sepultura. A cruz de madeira é enterrada.

[41]

Voltamos à casa, limpamos o quintal, os arredores. São servidas comidas e refrigerante. Os parentes devem ficar de luto e resguardo por um ano.

[42]

Caso não seja feito o luto, a alma do morto só fará atormentar os vivos, atiçando o pesar da saudade.⁶¹

⁶¹ Mearõ, de Leonardo Hecht. Trabalho de conclusão de curso em Audiovisual, disponível em http://www.bdm.unb.br/bitstream/10483/21853/1/2018_LeonardoVazDiasHecht_tcc.pdf

[43]

No *porgahòc* as toras de finados são feitas de buriti. Os parentes do morto trazem a tora do mato para a aldeia e choram diante dela. O *porgahòc* acontece um ano após a morte do parente. A festa é o fim do resguardo.

[44]

No dia anterior havia feito polaroides de Dalva com suas netas. Pedi pra ficar com um de seus retratos.

[45]



Dalva



Referências

- ADORNO, Theodor. "O ensaio como forma". In: Notas de Literatura I. São Paulo: Ed. 34, 2003. Tradução: Jorge Mattos Brito de Almeida.
- BARRENTO, João. O Gênero Intranquilo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BASHÔ, Matsuo. *O eremita viajante*. Assírio e Alvim. Portugal, 2016.
- BENJAMIN, W. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BENTES, Ivana. Arthur Omar: o êxtase da imagem. In: A. Antropologia da face gloriosa. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*; Lisboa: Teorema, 2002 [12ª Ed.]. Trad. José Colaço Barreiros.
- _____. *Os amores difíceis*. (trad. Raquel Ramallete) São Paulo: Cia. das Letras, 1992 [1958]. 258p.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: caminhar como prática estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Os Mortos e os Outros. Uma Análise Do Sistema Funerário e Da Noção De Pessoa Entre os Índios Krahô*. SP: Hucitec, 1978.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ENTLER, Ronaldo. :-) *Rostos*. IN: Revista Icônica.

Publicado em 18/6/2016. (URL: http://www.iconica.com.br/site/rostos_brassai/)

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *A escrita. Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

FREUD, Sigmund. "O inquietante". *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010: 328-376.

GISI, Juliana. *O discurso da fotografia na arte contemporânea: "60/70"*. Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, Funarte, 2015.

GOETHE, W. *Viagem à Itália 1786-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GUIRRI, Luigi. *The Complete Essays 1973-1991*. London: Mack, 2015.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do Cansaço*; tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

HECHT, Leonardo Vaz Dias. *Mecarõ. Trabalho de conclusão de Curso*. Brasília, UnB, 2018.

JAMES CLIFFORD. Conte-me sobre sua viagem: Michel Leiris, *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 44, n. 2, jul/dez, 2013, p. 137-149)

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Do Roraima ao Orinoco. Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913*. São Paulo: UNESP/Instituto Martius Staden, 2006b. v. 1.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama*

fotográfica. São Paulo: Ateliê

KOTHE, Flavio. Para ler Benjamin. Rio de Janeiro: F.Alves, 1976.

LEMINSKI, Paulo (2010). Catatau: um romance-ideia. São Paulo: Iluminuras.

LISSOVSKY, Maurício. A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

_____. Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

_____. “Rastros na Paisagem”. In: Revista Contemporânea (São Paulo), v. 9, n. 12, 2011.

MAFFESOLI, Michel. Sobre o nomadismo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MANGUEL, Alberto e GUADALUPO, Giani. Dicionário de lugares imaginários. Lisboa: Tinta da China, 2013.

MATIAS, Ana Carolina Caetano. Mehin | Mekarõ : Imagens em Diálogo. Trabalho de Conclusão de Curso. Brasília, UnB, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NAVAS, A. M. *Fotografia e Poesia. Afinidades Eletivas*. Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, UBU, 2017.

NOVAES, ADAUTO (org.), *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OMAR, Arthur. Antropologia da face gloriosa. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

_____. O zen e a arte gloriosa da fotografia. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

ONDJAKI. Há Prendisajens com o xão. Rio de Janeiro, Pallas, 2011.

- RIO BRANCO, Miguel. *Maldicidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- RIO BRANCO, Miguel. *Notes on the tides*. Holanda: Groninger Museum, 2006.
- RIO BRANCO, Miguel. *Silent Book*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- RUIZ, Alice. *Dois em um*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SACKS, Oliver. *Um Antropólogo em Marte*. São Paulo: Companhia das letras, 1995 . 331 páginas.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- STRAUSS, David Levi. *A bela e a fera, bem entre os olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília, INCTI/UNB, 2015.
- SANTOS, Antonio Bispo. *Somos da terra*. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018.
- SARLO, Beatriz. *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas*. Biblioteca Los Tres Mundos, Buenos Aires, 267 p, 2014.
- TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Florianópolis: Ed. UFSC/Ed. da Casa, 2010c.
- TAVARES, G. M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide: Caminho, 2013.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *Coleção Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

Brasília, julho de 2019.