

Trazendo
os restos
de volta
à vida

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARQUITETURA E URBANISMO

TRAZENDO OS RESTOS DE VOLTA À VIDA

Louise Rochebois Quintão

BELO HORIZONTE
2021

TRAZENDO OS RESTOS DE VOLTA À VIDA

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Teoria, Produção e Experiência do Espaço.

LINHA DE PESQUISA: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e suas relações com outras artes e ciências.

ORIENTADORA: Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso

BELO HORIZONTE

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

Q7t

Quintão, Louise Rochebois.

Trazendo os restos de volta à vida [manuscrito] / Louise Rochebois
Quintão. - 2021.

231 f. : il.

Orientador: Rita de Cássia Lucena Velloso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Arquitetura.

1. Espaço urbano - Teses. 2. Vida urbana - Teses. 3. Fotografias -
Teses. 4. Memória - Teses. I. Velloso, Rita de Cássia Lucena. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 307.76

Ficha catalográfica: Elaborada por Marco Antônio Lorena Queiroz – CRB 6/2155



FOLHA DE APROVAÇÃO

Trazendo os restos de volta à vida

LOUISE ROCHEBOIS QUINTÃO

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 20 de janeiro de 2021, pela Comissão constituída pelos membros:

Profa. Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso - Orientadora
EA-UFMG

Profa. Dra. Renata Moreira Marquez
EA-UFMG

Profa. Dra. Junia Cambraia Mortimer
UFBA

Profa. Dra. Simone Cortezão Freire
IFMG

Belo Horizonte, 20 de janeiro de 2021.

A G R A D E C I M E N T O S

Agradeço imensamente a todos que caminharam comigo:

À minha mãe, Christianne, e ao meu pai, Odilon, pelo amor e apoio desmedidos.

Ao meu irmão, Daniel, pelo cuidado e pela porta sempre aberta.

À minha avó, Neusa, por me ensinar desde pequena sobre o acúmulo e as velharias.

Ao Francisco, pela companhia e parceria de todos os dias.

À Gabriela, pelo carinho constante.

Ao IFMG - Campus Santa Luzia, por ter permitido que eu me dedicasse exclusivamente a esta pesquisa durante um ano.

Ao NPGAU, por sempre nos ajudar com prontidão.

À Rita Velloso, pelas aulas inspiradoras e por toda a liberdade, confiança e orientações tão preciosas.

À Junia Mortimer, pelo olhar sensível e cuidadoso e pelas contribuições tão certeiras e determinantes.

À Renata Marquez, por ter me ensinado tanto e por ter me mostrado tantos caminhos possíveis.

À Simone Cortezão, pela presença amiga, pela escuta e pelos direcionamentos tão importantes desde o início deste percurso.

Aos amigos queridos que foram interlocutores e companheiros importantes ao longo da pesquisa: Felipe Carnevalli, Adriana Galuppo, Leonardo Izoton e Paula Gontijo.

À Isa, Marília e Paula por estarem perto há tanto tempo e por todo o carinho.

Às verdadeiras vozes desta pesquisa: os catadores representados na figura do Renato e do Henrique; os garimpeiros, colecionadores, feirantes e comerciantes: Varela, Fernando, Valdeyr, Demerval, Seu Antônio, Osama e Tião; a todos os restos e abandonos encontrados pelo caminho.

R E S U M O / A B S T R A C T

Inventário dos restos; arquivo do descarte; catálogo de resíduos; acervo de abandonos; depósito de fragmentos; coleção de vestígios; dicionário das insignificâncias: esses são alguns dos termos que poderiam retratar esta pesquisa. Todos eles dizem sobre seres, coisas e espaços pouco identificados com as direções para as quais os olhares são voltados no cotidiano urbano. São materialidades do abandono que compõem uma camada da cidade que a atravessa de forma silenciosa. Encarar esse universo revela uma multiplicidade de tempos e narrativas que constitui um verdadeiro arquivo vivo da cidade e indica como temos nos relacionado com o mundo, pois ao olharmos para estes fragmentos, eles nos retornam o olhar. Através da imersão em espaços marejados pelo abandono e da construção e manutenção de diálogos com agentes ativos dessa trama, compreende-se que, além desses vestígios serem testemunhas da vida que corre ao seu redor, eles também são portadores de uma vida própria. Em um exercício constante de escuta das pessoas, objetos, espaços e memórias deste meio, se constrói um pensamento que se dá por imagens e fragmentos, na tentativa de descobrir o “quem das coisas”.

Palavras-chave: cidade; restos; abandonos; narrativas; imagem.

Inventory of remains; discard file; waste catalog; abandonment collection; fragments deposit; trace collection; dictionary of insignificances: these are some of the terms that could describe this research. They all tell us about beings, things and spaces that we forget to look at in urban daily life. They are materialities of abandonment that establish a layer of the city that passes through it silently. As we face this universe, a multiplicity of times and narratives that consists in a true living archive of the city is revealed. That indicates how we are related to the world, because as we look at these fragments, they also look at us. Through an immersion in spaces filled with abandonment and the construction and maintenance of dialogues with active agents of this web, we can understand that these traces are witnesses of the life that runs around them, and they are also possessors of a life of their own. In a constant exercise of listening to the people, the objects, the spaces and the memories of these remains, a thought that takes place through images and fragments is formed, in an attempt to discover the “who of things”.

Keywords: city; remains; abandonments; narratives; images.

L I S T A D E F I G U R A S

75 - 90	fotografias de arquivo retiradas de uma coleção pessoal
105	prancha 4 do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg
106	prancha 14 do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg
109 - 110	série Immemorial de Rosângela Rennó
115	série Insólidos de Rosângela Rennó
120 - 123	páginas do livro Ressaca Tropical de Jonathas de Andrade
127 - 129	objetos encontrados na rua pelo Renato
130	loja do Varela em Porto Seguro
131 - 134	barraca do Fernando na Feira Tom Jobim
144	a pequena sobreloja do Valdeyr
154	os catadores
157	a catadora
159	os catadores
161	vulcão Anak Krakatoa em erupção
162	vídeo da erupção do vulcão Anak Krakatoa e
169 - 171	fotografias do ensaio <i>Permanent Error</i> de Pieter Hugo
175 - 178	sobreposições: cidade e abandonos
183 - 188	ruínas vegetais
195 - 198	interior do antigo Cine Teatro Brasil, Visconde do Rio Branco, 2019
199 - 200	nadifúndio à beira-mar

S U M Á R I O

10	manual de leitura
17	este pode ser um livro de teoria
71	caderno 1: coleções
72	pequeno álbum de uma família inventada
90	minha coleção
98	imagens de uma coleção expandida
124	caderno 2: encontros e etnografias
125	o caminha das coisas
134	encontros espaciais
150	a economia dos restos
172	caderno 3: o quem das coisas
173	parque municipal, novembro de 2017
181	ruínas vegetais
194	nadifúndios
205	ensaio metodológico do olhar
225	referências bibliográficas

**manual
de leitura**

Inventário dos restos; arquivo do descarte; catálogo de resíduos; acervo de abandonos; depósito de fragmentos; coleção de vestígios; dicionário das insignificâncias: estes são alguns dos termos que me vêm em mente ao pensar nesta pesquisa.

Todas as expressões acima listadas têm dois pontos em comum. O primeiro diz sobre métodos de organização/reunião/compilação/acúmulo/apresentação. O segundo ponto fala daquilo que os olhos estão treinados a não enxergar, o que não interessa ou não tem utilidade, mas que, através de uma insistência discreta e silenciosa, se faz presente no cotidiano urbano. Na verdade, essa insistência pode também ser ruidosa, mas assim como os olhos estão treinados a não enxergar, os ouvidos se acostumaram a não escutá-la.

Restos, descartes, abandonos, fragmentos, vestígios e insignificâncias remetem à porção residual da cidade. É, então, sobre esses seres, objetos e espaços pouco identificados com o mundo e mais sintonizados com o invisível que escolho falar.

Por mais diversas que sejam suas materialidades, parto do pressuposto de que todos esses restos constituem um arquivo vivo da cidade. Conferir vida e, conseqüentemente, memória à matéria amplia nossas possibilidades de relação com tudo o que nos cerca. Como exemplo disso, Anselm Jappe diz:

As pedras possuem memória, sejam as pedras naturais ou aquelas utilizadas em construções. Elas emitem calor depois do pôr do sol, porque armazenaram silenciosamente calor durante todo o dia, para devolvê-lo em seguida, quando o calor ambiente não está mais presente. Elas fazem o mesmo, ainda mais sutilmente, com a vida dos seres humanos que as manejam para seus próprios fins. Se grudarmos nossos ouvidos às pedras de um edifício antigo, nós ainda podemos escutar - somente se realmente quisermos - os murmúrios das gerações que os habitaram. Ao fazermos isso, elas multiplicam a vida, elas anulam o apagamento operado pelo tempo devastador. Daí porque alguns preferem viver em uma casa antiga, além de todas as outras razões que se pode ter para fazê-lo. Essas paredes, essas pedras, são como esponjas que absorveram a vida. A superstição popular que fala das “casas assombradas” com fantasmas regressados do passado é apenas uma variante grosseira disso. Em toda casa digna desse nome habitam espectros do passado. ¹

Levando a fala de Jappe a outros níveis da materialidade, podemos nos perguntar: se grudarmos o ouvido em uma foto antiga seríamos capazes de escutar as vozes das pessoas

¹ BETHÔNICO, Mabe; PATO, Ana (Org.). **Mabe Bethônico: documentos - arquivos e outros assuntos públicos**. Belo Horizonte: Videobrasil, 2017, p.159.

retratadas? A porosidade dos papéis absorve a vida? Isso também se aplica a outros objetos? Os restos, além de serem testemunhas da vida, são portadores de uma vida própria. É justamente por isso que o título desta pesquisa é uma paráfrase de um artigo escrito por Tim Ingold, que leva o seguinte nome: “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. Ingold (2012) nos apresenta, neste texto, uma noção de “coisa” que vai contra a divisão metafísica entre sujeitos e objetos. Para o autor, as coisas são porosas e fluidas. Elas estão vivas porque estão no mundo, porque elas o atravessam e são atravessadas por ele: elas, assim como nós, estão em um constante processo de formação e de transformação. Ao falarmos dos restos, consideramos que eles seguem os mesmos preceitos, sendo perpassados continuamente por fluxos vitais e integrando-se assim aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente.

Tendo dito isso, seguiremos agora falando sobre a maneira como o trabalho se estruturou. A pesquisa se constitui em três partes: Coleções, Encontros e etnografias e, por fim, “O quem das coisas”. Cada uma das partes enunciadas foi dividida também em três. Desde o início, tivemos uma preocupação em relação à linguagem a ser adotada na pesquisa, de modo que ela fosse coerente com o que os restos tinham a dizer. É com essa intenção que optamos por três modos diferentes de apresentar o conteúdo: através de narrativas imagéticas, relatos de campo e de memórias pessoais e ensaios teóricos. Acreditamos que cada um deles estabelece vínculos de naturezas distintas com os restos e as figuras que habitam seu universo.

A construção das narrativas imagéticas, através da prática fotográfica, é uma forma de nos pôr em relação com o outro, qualquer que seja a forma do outro (espaço, coisa ou pessoa). Ao passo que a relação é estabelecida, nossa consciência desperta para presenças e espaços que somos condicionados a não enxergar. É uma forma de adensar nossa relação com o espaço, de penetrar a espessura do mundo, de afetar nossas concepções de alteridade:

Abordar a fotografia como forma de acesso ao inconsciente espacial significa atribuir a essa imagem enquanto prática artística a autonomia necessária para questionar o espaço, para indagar as suas características e os processos originários delas e também para reinventar esse mesmo espaço, reconstruí-lo por meio de uma natureza de registro icônico/indiciário, que é, no entanto, força transformadora da realidade que constitui. ²

² MORTIMER, Junia. **Arquiteturas do Olhar**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2017, p.184.

Algumas das figuras presentes no universo dos abandonos são os catadores, os garimpeiros e os colecionadores. De certa forma, o gesto de fotografar se assemelha àqueles de catar/coleccionar/garimpar. Quem fotografa sai à procura das imagens e coleciona fragmentos do mundo que constituem antiguidades instantâneas. Estes fragmentos pertencem à dimensão de um mundo-imagem que sobreviverá a todos nós (Sontag, 2004), com a capacidade de prorrogar continuamente existências e temporalidades ao agora e trazer à superfície a memória de coisas que foram relegadas ao esquecimento. A fotografia aqui não age como ferramenta de conceder forma ao disforme ou de operar a transição do latente ao explicitado, pois parte da potência dos restos reside justamente em sua latência. Aqui, a fotografia não é instrumento totalizante, mas aparato de pensamento e aproximação.

Os relatos de campo e de memórias pessoais funcionam ao modo das imagens, no sentido de também terem constituído - ao passo em que foram escritos - lugares de pensar. À medida em que as memórias e experiências da pesquisa de campo se tornavam palavra no papel, outro entendimento se formava sobre elas. A escrita dessas pequenas narrativas, uma espécie de diário fragmentado, foi uma maneira de prolongar os encontros e vivências de campo. São lugares de uma escrita mais livre que cumpre a função de retratar o processo de pesquisa. Além disso, por acreditar que a experiência real no espaço urbano seja imprescindível à compreensão do mesmo sob a perspectiva dos restos, os textos aparecem também como uma forma mais direta de transmissão dessas vivências.

Por fim, os ensaios teóricos buscam relacionar questões levantadas pelas narrativas imagéticas e pelos relatos de campo às obras de pensadores da esfera acadêmica e artística que transitam pelo mundo dos restos. É um lugar onde diálogos são propostos a fim de aprofundar a reflexão de temas que podem fazer avançar o conhecimento e a compreensão sobre a porção residual das cidades.

Terminado o esclarecimento sobre a estrutura da pesquisa, faremos um breve resumo acerca do conteúdo de cada uma das partes mencionadas.

* * *

Esta pesquisa se inicia com a apresentação de uma pequena reunião de poemas intitulada: “**Este pode ser um livro de teoria**”. Esta coletânea foi montada a partir de uma curadoria da obra de alguns poetas - principalmente de Manoel de Barros, pelo

fato de o autor ter se dedicado a pensar questões que são caras à pesquisa. A proposta é que o leitor leia esta pequena coleção de poesia como se ela fosse um livro teórico que formula um pensamento acerca dos restos e abandonos e também das imagens.

* * *

Caderno 1 – Coleções

Pequeno álbum de uma família inventada

Essa narrativa imagética é composta por fotografias retiradas da minha coleção. Essas imagens, cujas origens divergem, são postas em relação como se configurassem o álbum de uma família inventada. As pessoas retratadas não se conheceram em vida e nem sequer habitaram o mesmo tempo e espaço. O álbum parte da ideia de que elas se conheceram enquanto imagens que dividem uma mesma pasta, caixa ou gaveta, estabelecendo laços afetivos entre si por terem se encontrado à força de tantos acasos.

Minha coleção

Neste texto, relato a história da minha coleção e faço uma reflexão sobre o trajeto percorrido pelas fotografias encontradas em feiras de antiguidade ou antiquários. A escrita se deu ao passo em que me dediquei a encarar essas imagens, tidas como memórias abandonadas, que eu tenho acumulado ao longo dos últimos anos.

Imagens de uma coleção expandida

Este ensaio se dedica a pensar os caminhos que uma coleção poder tomar a partir da articulação entre suas imagens e suas possíveis formas de apresentação. O texto se articula ao redor do pensamento de Walter Benjamin, Aby Warburg, Didi-Huberman, Rosângela Rennó e Jonathas de Andrade.

Caderno 2 - Encontros e Etnografias

O caminho das coisas

Parte das fotografias presentes neste ensaio foram feitas pelo Renato, um catador que se dispôs a retratar seus encontros com os objetos durante uma noite de garimpo na cidade. As outras imagens mostram espaços e pessoas que, assim como o Renato, foram fundamentais para a compreensão da dinâmica dos restos no espaço urbano. Essa narrativa imagética busca nos colocar de frente às coisas que atravessam cotidianamente o espaço de maneira silenciosa, para que possamos refletir sobre os trajetos que elas percorrem ao longo de suas vidas, levadas por uma vontade própria e também por outros fios vitais do grande emaranhado de linhas que constitui a cidade.

Encontro espaciais

Nesta parte, o leitor encontrará pequenos relatos que levam o nome de algumas pessoas que têm suas histórias entrelaçadas a espaços marejados pelo abandono. Essas pessoas e esses lugares, cada um a seu modo, têm uma forte ligação com o universo dos restos e da memória. Foi através do convívio com eles e, conseqüentemente, da permanência nos espaços em questão, que pude entender parte das energias implicadas na trama de temporalidades que compõem este universo.

Economia dos restos

Inspirado pelo filme “Os catadores e eu” (2000), de Agnès Varda, este ensaio busca compreender as relações econômicas que se tecem a partir dos movimentos realizados pelas porções residuais sobre a superfície do planeta. Através de Georges Bataille e da série Permanent Error (2009), do fotógrafo Pieter Hugo, tentamos desvendar como a economia dos restos condiciona vidas e espaços pelo mundo afora.

Caderno 3 - O quem das coisas

Diferente das partes anteriores, temos aqui três relatos de campo acompanhados, cada um, de uma série distinta de imagens.

Parque municipal, novembro de 2017

Esta narrativa conta sobre uma tarde passada no Parque Municipal onde fui surpreendida por uma sequência de eventos improváveis que me levaram a pensar sobre a maneira como enxergamos os abandonos e como somos vistos por eles. As fotografias que acompanham o relato foram feitas no mesmo dia dos acontecimentos em questão.

Ruínas vegetais

Aqui se constitui uma reflexão sobre os restos vegetais pelos quais passamos cotidianamente sem nem mesmo perceber. A partir da observação dos resíduos vegetais gerados pelas podas e supressões exageradas das árvores da cidade e dos estudos de Stefano Mancuso acerca da memória das plantas, pensamos na reversibilidade da nossa relação com o reino vegetal. As imagens que acompanham a narrativa compõem um herbário de ruínas vegetais.

Nadifúndios

Partindo de memórias da infância e do que Manoel de Barros define como nadifúndio, o relato propõe pensar sobre os espaços que não possuem outra utilidade que não aquela de servir como abrigo para os restos e abandonos. A narrativa é acompanhada por fotografias de nadifúndios visitados ao longo da pesquisa de campo.

Ensaio metodológico do olhar

Este ensaio procura traçar olhares e metodologias possíveis a serem aplicados na leitura da porção residual das cidades. Com a ajuda dos conceitos ameríndios de perspectivismo e multinaturalismo, da noção de “coisa” estabelecida por Tim Ingold (2012) e do pensamento que Manoel de Barros expressa em sua poesia, entende-se que os restos possuem uma vida própria. No que diz respeito aos aspectos metodológicos, Benjamin e Rita Velloso nos auxiliam a lidar com a fragmentariedade e descontinuidade dos abandonos a partir do pensamento constelar e dos modos de des-ver.

**este
pode ser
um livro
de teoria**

Nas páginas que seguem, o leitor encontrará uma sequência de poemas dividida em duas partes: “restos, abandonos, memórias e afins” e “imagens”.

Esta pequena coleção de poesia pode ser tomada com um livro a parte, tendo sido concebida a fim de propor um exercício: ler os poetas como se eles fossem teóricos das áreas tratadas em cada uma das partes.

Manoel de Barros ocupa grande parte do espaço dessa coletânea, isso se dá pelo fato de sua obra atravessar questões que são caras a esta pesquisa.

Que o leitor possa adentrar os cadernos 1, 2 e 3 com o olhar arejado pelo pensamento que se desenha através desta coleção.

parte 1:

**restos,
abandonos,
memórias e afins**

Museu

Se houvesse
um museu
de momentos

um inventário
de instantes

um monumento
para eventos
que nunca aconteceram

se houvesse
um arquivo
de agoras

um catálogo
de acasos

que guardasse por exemplo
o dia em que te vi atravessar a rua
com teu vestido mais veloz

se houvesse
um acervo
de acidentes

um herbário
de esperas
um zoológico
de ferozes alegrias

se houvesse
um depósito
de detalhes

um álbum
de fotografias
nunca tiradas

(O livro das semelhanças – Ana Martins Marques, 2015)

Poema de trás pra frente

A memória lê o dia
de trás para frente

acendo um poema em outro poema
como quem acende um cigarro no outro

que vestígio deixamos
do que não fizemos?
como os buracos funcionam?

somos cada vez mais jovens
nas fotografias

de trás para frente
a memória lê o dia

(O livro das semelhanças – Ana Martins Marques, 2015)

Eu sou o arquivo
Construo a ficção daquilo que de fato foi

Os três ingressos sem data
Mostram reproduções de

Dois hipopótamos que descansam
Um urso panda solitário
Duas zebras

Não sei se estivemos no Aquário

Eu sou aquela que esqueceu a máquina fotográfica em um trem que seguia – a vida
toda – para o norte

(Três ensaios de fala – Leila Danziger, 2011)

A ordem das coisas

1

As figurinhas talvez tenham sido a origem de tudo.
Quando as tirei do armário, arrastaram objetos e brinquedos que eu acreditava
apaziguados pela eternidade, interrompida no exato instante em que
os coloquei sobre a mesa (feliz em recebê-los),
reinscrevendo-os no tempo e na queda

2

No canto do quarto reservado ao futuro armário embutido,
Os restos de um apartamento
Desmontado na serra de Teresópolis,
Uma arquitetura de coisas
Da qual não me lembro cores, formas, nenhum detalhe sequer.
Somente os contornos da vida desfeita
E o cheiro intenso de cigarro e mofo

3

O que fazer com o resto da borracha no fundo do estojo,
Senão inseri-lo na categoria dos pequenos desprezos de cada dia?
É importante respeitar o corpo de opacidade
E ordená-lo entre as coisas do esquecimento

(Três ensaios de fala – Leila Danziger, 2011)

Trata de episódio que veio a possibilitar a descoberta de um caderno de poemas

Prenderam na rua um homem que entrara na prática do limo

lista dos objetos apreendidos no armário gavetas buracos na parede, pela ordem: 3 bobinas enferrujadas 1 rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva 1 boi de pau 1 lavadeira renga de zinco (escultura inacabada) 1 rosto de boneca – metade carbonizado – onde se achava pregado um caracol com a sua semente viva 3 correntes de latão 1 caixa de papelão contendo pregos ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estouradas no verão 1 caneco de beber água 1 boneco de pano de 50 centímetros de altura com inscrições nas costas “O FANTASMA DOS OLHOS COSTURADOS” 2 senhoras da zona (esculturas em mangue) 29 folhas de caderno com escritos variados sob os títulos abaixo:

a – 29 escritos para conhecimento do chão através de São Francisco de Assis

b – protocolo vegetal

c – retrato do artista quando coisa

d – a criatura sem o criador

e – você é um homem ou um abridor de lata?

(Gramática expositiva do chão – Manoel de Barros, 1966)

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para a poesia
O homem que possui um pente
e uma árvore serve para poesia

Terreno de 10×20, sujo de mato – os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia

Um chevrolé gosmento
Coleção de besouros abstêmios
O bule de Braque sem boca
são bons para poesia

As coisas que não levam a nada
têm grande importância

Cada coisa ordinária é um elemento de estima

Cada coisa sem préstimo
tem seu lugar

(Matéria de poesia – Manoel de Barros, 1970)

Pessoa que tendo passado muito trabalho e fome
deambula com olhar de água suja no meio de ruínas
Quem as aves preferem para fazer seus ninhos
Diz-se também de quando um homem caminha para nada

(Arranjos para assobia – Manoel de Barros, 1980)

Apêndice:

Olho é uma coisa que participa do silêncio dos outros
Coisa é uma pessoa que termina como sílaba
O chão é um ensino.

(Arranjos para assobio – Manoel de Barros, 1980.)

Meu avô

Meu avô dava grandeza ao abandono.
Era com ele que vinham os ventos a conversar
Sentava-se o velho sobre uma pedra nos fundos
do quintal
E vinham as pombas e vinham as moscas a
conversar.
Saía do fundo do quintal para dentro da
casa
E vinham os gatos a conversar com ele.
Tenho certeza que o meu avô enriquecia
a palavra abandono.
Ele ampliava a solidão dessa palavra.
E as borboletas se aproveitavam dessa
amplidão para voar mais longe.

(O fazedor de amanhecer – Manoel de Barros, 2001.)

Retomo seus gestos de puro dispêndio
sua contabilidade-narrativa

e só eu sei
calcular o que resta
da soma
perfeita

_____ o saldo
das perdas dos dias.

Tarefas:

transformar o apartamento em espaço baldio

revelar o daninho dos arquivos

(Ano Novo – Leila Danziger, 2016.)

Estrada velha da Tijuca

Para evitar as lembranças
demoliram a casa

Restaram

- (1) os três degraus da varanda
- (2) as fundações
- (3) palavras soltas – baile, noite, gás, 19 anos, a mais linda.

(Ano Novo – Leila Danziger, 2016.)

O menino que recebera o privilégio do
abandono
Achava que o seu abandono era maior que
o abandono do lugar.
Mas o abandono do lugar era maior
porque continha o primordial.

(Menino do mato – Manoel de Barros, 2010.)

O abandono do lugar me abraçou de com força.
E atingiu meu olhar para toda a vida.
Tudo o que conheci depois veio carregado de abandono.
Não havia no lugar nenhum caminho de fugir.
A gente se inventava de caminhos com as novas palavras.
A gente era como um pedaço de formiga no chão.
Por isso o nosso gosto era só de desver o mundo.

(Menino do mato – Manoel de Barros, 2010.)

Tenho um gosto
elevado
para o chão

*

Quem não vê
o êxtase do chão
é cego!

(Escritos em verbal de ave – Manoel de Barros, 2011.)

O que ele era, esse cara

Tinha visão de coisas que ele ajuntava nos bolsos - por forma que pentes, formigas de barranco, vidrinhos de guardar moscas, selos, freios enferrujados etc.

Coisas

Que ele apanhava nas ruínas e nos montes de borra de mate (nos montes de borra de mate crescem abobreiras, sapatos e pregos engordam...)

De forma que recolhia coisas de nada, nadadeiras, falas de tontos, libélulas, coisas

Que o ensinavam a ser interior, como silêncio nos retratos.

(O guardador de águas – Manoel de Barros, 1989.)

Eles enverdam jia nas auroras.
São viventes de ermo. Sujeitos
Que magnificam moscas - e que oram
Devante uma procissão de formigas...
São vezeiros de brenhas e gravanhas.
São donos de nadifúndios.
(Nadifúndio é lugar em que nadas
Lugar em que osso de ovo
E em que latas com vermes emprenhados na boca.
Porém.
O nada destes nadifúndios não alude ao infinito menor
de ninguém.
Nem ao Néant de Sartre.
E nem mesmo ao que dizem os dicionários:
coisa que não existe.
O nada destes nadifúndios existe e se escreve com letra
minúscula.)
Se trata de um tratal.
Aqui pardais descascam larvas.

Vê-se um relógio com o tempo enferrujado dentro.
E uma concha com olho de osso que chora.
Aqui, o luar desova...
Insetos umedecem couros
E sapos batem palmas compridas...
Aqui, as palavras se esgarçam de lodo.

(O guardador de águas – Manoel de Barros, 1989.)

Lugar em que há decadência.
Em que as casas começam a morrer e são habitadas por morcegos.
Em que os capins lhes entram, aos homens, casas portas
a dentro.
Em que os capins lhes subam pernas acima, seres a dentro.
Luares encontrarão só pedras mendigos cachorros.
Terrenos sitiados pelo abandono, apropriados à indigência.
Onde os homens terão a força da indigência.
E as ruínas darão frutos.

(O guardador de águas – Manoel de Barros, 1989.)

Bernardo é quase árvore.
Silêncio dele é tão alto que os passarinhos
ouvem de longe
E vêm pousar em seu ombro.
Seu olho renova as tardes.
Guarda num velho baú seus instrumentos de trabalho:
1 abridor de amanhecer
1 prego que farfalha
1 encolhedor de rios - e
1 esticador de horizontes.
(Bernardo consegue esticar o horizonte usando 3 fios de teias de aranha. A coisa fica
bem esticada.)
Bernardo desregula a natureza:
Seu olho aumenta o poente.
(Pode um homem enriquecer a natureza com a sua incompletude?)

(O livro das ignorâncias – Manoel de Barros, 1993.)

Não é por me gabar
mas eu não tenho esplendor
Sou referente pra ferrugem
mais do que referente pra fulgor.
Trabalho arduamente pra fazer o que é desnecessário.
O que presta não tem confirmação,
o que não presta, tem.
Não serei mais um pobre diabo que sofre de nobrezas.
Só as coisas rasteiras me celestam.
Eu tenho cacoete pra vadio.
As violetas me imensam.

(O livro sobre nada – Manoel de Barros, 1996.)

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
quando cheias de areia de formiga e musgo – elas
podem um dia milagrar de flores.

(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.)

Também as latrinas desprezadas que servem para ter
grilos dentro – elas podem um dia milagrar violetas.

(Eu sou beato em violetas.)

Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.
Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!

(O abandono me protege.)

(O livro sobre nada – Manoel de Barros, 1996.)

Vi um prego do Século XIII, enterrado até o meio numa parede de 3×4, branca, na XXIII Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1994.

Meditei um pouco sobre o prego.

O que restou por decidir foi: se o objeto enferrujado seria mesmo do Século XIII ou do XII?

Era um prego sozinho e indiscutível.

Podia ser um anúncio de solidão.

Prego é uma coisa indiscutível.

(O livro sobre nada – Manoel de Barros, 1996.)

Vou deixando pedaços de mim no cisco.

O cisco tem agora para mim uma importância
de Cathedral.

(Retrato do artista quando coisa – Manoel de Barros, 1998.)

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o
insignificante que eu me criei tendo.
O ser que na sociedade é chutado como uma barata – cresce de importância para o meu
olho.
Ainda não aprendi por que herdei esse olhar para baixo.
Sempre imagino que venha de ancestralidades machucadas.
Fui criado no mato e aprendi a gostar das
coisinhas do chão –
Antes que das coisas celestiais.
Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.

(Retrato do artista quando coisa – Manoel de Barros, 1998.)

As árvores velhas quase todas foram preparadas
para o exílio das cigarras.
Salustiano, um índio guató, me ensinou isso.
E me ensinou mais:
Que as cigarras do exílio
São os únicos seres que sabem de cor quando a noite está coberta de abandono.
Acho que a gente deveria dar mais espaço para esse tipo de saber.
O saber que tem força de fontes.

(Retrato do artista quando coisa – Manoel de Barros, 1998.)

Desejo apenas o que há de mais inútil em seus arquivos certificados de garantia de
todos os eletrodomésticos obsoletos
manual da Kombi de 1970
pocket books
 (tantas capas de naufrágios)
dezenas de fitas magnéticas
com camadas de ruídos
em tempo longuíssimo

Leio 30 anos de nossas vidas
em fichas de débitos e créditos
e estou ali
– no centro –
de seus mundos em extinção

Recolho promessas não realizadas
em sua língua da infância –
calcinações do solo perdido
e prospectos intactos
na língua renascida
(que é matéria incandescente)

Reviro blocos de décadas
cuja integridade se rompe
ao meu contato
e entendo –
brinco de céu e inferno com os objetos
sou o Além das coisas remotas.

(Ano Novo – Leila Danziger, 2016.)

Ao ver o abandono da velha casa: o mato a
crescer das paredes
Ao ver os desenhos de mofo espalhados nos rebocos carcomidos
Ao ver o mato a subir no fogão, nos retratos, nos armários
E até na bicicleta do menino encostada no
batente da casa
Ao ver o musgo e os limos a tomar conta do batente
Ao ver o abandono tão perto de mim que dava até para lambar
Pensei em puxar o alarme
Mas o alarme não funcionou.
A nossa velha casa ficou para os morcegos e os gafanhotos.
E os melões-de-são-caetano que subiram pelas paredes já estão dando seus frutos
vermelhos.

(Retrato do artista quando coisa – Manoel de Barros, 1998.)

Ruína

Um monge descabelado me disse no caminho: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro (O olho do monge estava perto de ser um canto).

(Ensaios fotográficos – Manoel de Barros, 2000.)

A poesia está guardada nas palavras –
é tudo que eu sei.
Meu fado é o de não saber quase tudo.
Sobre o nada eu tenho profundidades.
Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossa).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado.
Sou fraco para elogios.

(Tratado geral das grandezas do ínfimo – Manoel de Barros, 2001.)

Você se aplica no cultivo
mas por mais planejado que seja
todo jardim é imprevisível
algumas plantas pegam e outras não
aquela pela qual não dávamos nada
tornou-se exuberante
outra fomos obrigados a cortar
porque impedia que chegasse o sol
pouco a pouco fomos ajustando o jardim
e o jardim ajustando-se a si mesmo
a seu tamanho, à disponibilidade da água e do sol

Um dia
abandonado
o jardim invadirá a casa
como a memória é invadida pelo esquecimento
das coisas que passaram

(O Livro dos Jardins – Ana Martins Marques, 2019.)

Em seus jornais
o desaparecimento de uma colina
o progresso
o desmonte
do Morro de Santo Antônio
restos do beco da Carioca
ruas apagadas
o futuro
somos nós
e já não somos.

(Ano Novo – Leila Danziger, 2016.)

Parte 2:

Imagens

Houve um tempo em que se usava
nos livros
papel de seda para separar
as palavras e as imagens
receavam talvez que as palavras
pudessem ser tomadas pelos desenhos
que eram
receavam talvez que os desenhos
pudessem ser entendidos como as palavras
que eram
receavam a comunhão universal
dos traços
receavam que as palavras e as imagens
não fossem vistas como rivais
que são
mas como iguais
que são
receavam o atrito entre texto
e ilustração
receavam que lêssemos tudo

os sulcos no papel e as pregas das saias
das mocinhas retratadas
as linhas da paisagem e o contorno das casas
eu receava rasgar o papel de seda
erótico como roupa íntima

(Ana Martins Marques - O Livro das Semelhanças, 2015)

Agora deixa o livro
volta os olhos
para a janela
a cidade
a rua
o chão
o corpo mais próximo
tuas próprias mãos:
aí também

se lê

(Ana Martins Marques - O Livro das Semelhanças, 2015)

Coleção

Colecionamos objetos
mas não o espaço
entre os objetos

fotos
mas não o tempo
entre as fotos

selos
mas não
viagens

lepidópteros
mas não
seu voo

garrafas
mas não
a memória da sede
discos
mas nunca
o pequeno intervalo de silêncio
entre duas canções

(Ana Martins Marques - O Livro das Semelhanças, 2015)

Neste instante a cidade é apenas um plano de fundo
para duas crianças que transportam
areia molhada
sobre areia seca

Observo suas ações
pela lente da filmadora
que os traz tão perto a mim
e, ao mesmo tempo,
retém a voz que chama – Eli!

Eu sou a membrana que os une
- nome, crianças, vozes, areia.
Filmo de modo tão compulsivo
quanto as crianças escavam.
Estamos juntos no desejo de transferir matéria
: areia sobre areia
: imagem sobre imagem.

(Três ensaios de fala – Leila Danziger, 2011)

Aprenda a ler #1

aprenda a olhar ao redor:

a casa a cortina o piano – fechado –
os sofás os sapatos as almofadas
as janelas abertas e um sol entardecido
as roupas o cinzeiro cheio
as sombras ed quem não posou
mas ficou a angariar sorrisos dos outros
os lembrados e os esquecidos

aprenda a observar:

a pompa as poses os cabelos da moda
os cortes de colarinho e as poucas gravatas
as calças os lenços os esmaltes
as peças em cima das mesas pequenas
os copos com restos de bebidas claras
os olhares esparsos para fora da foto

(Álbum – Ana Elisa Ribeiro, 2018)

falta só o colorido
sequestrado desde o clique
em um filme que só poderia
obter a cena em tons de cinza

a sua memória
será capaz de cores?

(Álbum – Ana Elisa Ribeiro, 2018)

Luz

vamos agora
que esta luz está boa
este dia de nuvens
melhor que o sol
estourado
este dia azul
mais que amarelo

vamos que é agora
esta foto
para a posteridade
mais que nós mesmos
podemos saber

se nem estivermos
mais juntos
nela, estaremos

nenhuma fotografia
se mede
em segundos

(Álbum – Ana Elisa Ribeiro, 2018)

Instantâneo #5

Só mesmo uma foto
para nos flagrar
no auge
de um quase

(Álbum – Ana Elisa Ribeiro, 2018)

Prenhez

estava grávida
naquela foto

o filho
não chegou
a nascer

a foto
nos mantém
à sua espera

(Álbum – Ana Elisa Ribeiro, 2018)

Eu vi a manhã pousada em cima de uma pedra!
Isso não muda a feição da natureza?

(Menino do mato – Manoel de Barros, 2010.)

Visão é recurso da imaginação para dar às palavras novas liberdades?

(Menino do mato – Manoel de Barros, 2010.)

Não tenho bens de acontecimentos.
O que não sei fazer desconto nas palavras.
Entesouro frases. Por exemplo:
- Imagens são palavras que nos faltaram.
- Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
- Poesia é a ocupação da imagem pelo Ser.
Ai frases de pensar!
Pensar é uma pedreira. Estou sendo.
Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo).
Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos, retratos.
Outras de palavras.
Poetas e tontos se compõem com palavras.

(O guardador de águas – Manoel de Barros, 1989.)

Escrever uma coisa
Nem outra –
A fim de dizer todas –
Ou, pelo menos, nenhuma.

Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar –
Tanto quando escurecer acendo os vaga-lumes.

(O guardador de águas – Manoel de Barros, 1989.)

As coisas não querem mais ser vistas por pessoas
razoáveis.

Elas desejam ser olhadas de azul –

Que nem uma criança que você olha de ave.

(O livro das ignorâncias – Manoel de Barros, 1993.)

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.

Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás da casa.

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem.

(O livro das ignorâncias – Manoel de Barros, 1993.)

Nasci para administrar o à-toa,
o em vão,
o inútil.
Pertencço de fazer imagens.
Opero por semelhanças.
Retiro semelhanças de pessoas com árvores,
de pessoas com rãs,
de pessoas com pedras,
etc etc.
Retiro semelhanças de árvores comigo.
Não tenho habilidade pra clarezas.
Preciso de obter sabedoria vegetal.
(Sabedoria vegetal é receber com naturalidade uma rã
no talo.)
E quando esteja apropriado para pedra,
terei também sabedoria mineral.

(O livro sobre nada – Manoel de Barros, 1996.)

O fotógrafo
Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na
pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim eu enxerguei a 'Nuvem de calça'.
Representou para mim que ela andava na aldeia de
braços com Maiakowski – seu criador.
Fotografei a 'Nuvem de calça' e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
mais justa para cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal.

(Ensaios fotográficos – Manoel de Barros, 2000.)

Despalavra

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros.
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidade de sapo.
Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvore.
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas.
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com suas metáforas.
Que os poetas podem pré -coisas, pré-vermes, podem pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.

(Ensaio fotográfico – Manoel de Barros, 2000.)

Queria transformar o vento.
Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto.
Eu precisava pelo menos de enxergar
uma parte física do vento: uma costela, o olho...
Mas a forma do vento me fugia
que nem as formas de uma voz.
Quando se disse que o vento empurrava
a canoa do índio para o barranco.
Imaginei um vento pintado de urucum a empurrar
a canoa do índio para o barranco.
Mas essa imagem me pareceu imprecisa ainda.
Estava quase a desistir quando me lembrei
do menino montado no cavalo do vento – que lera em Shakespeare.
Imaginei as crinas soltas do vento a disparar
pelos prados com o menino.
Fotografei aquele vento de crinas soltas.

(Ensaio fotográfico – Manoel de Barros, 2000.)

Sou livre
para o silêncio das formas
e das cores

(Tratado geral das grandezas do ínfimo – Manoel de Barros, 2001.)

Tirar fotografias
e depois devolvê-las
àqueles de quem as tiramos
à mulher fora de foco
em seu vestido violeta
à casa de janelas verdes
às paisagens
tomadas emprestadas
à casca
de cada coisa
aos vários ângulos
da Torre Eiffel
ao cachorro morto
na praia

(Ana Martins Marques, Revista Piauí, 2012)

caderno 1:
coleções



Pequeno álbum de uma família inventada

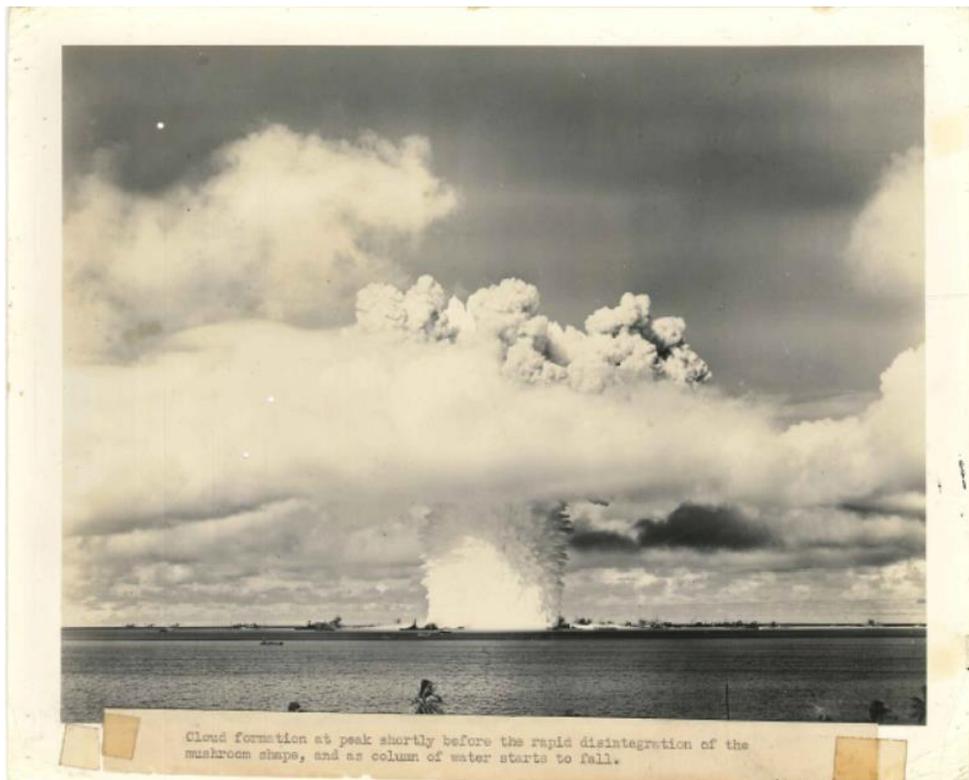
Este pequeno álbum foi montado com fotografias retiradas da minha coleção. Elas foram encontradas no antiquário do Varela, em Porto Seguro, na feira Tom Jobim e no Edifício Arcângelo Maletta, em Belo Horizonte. Essas imagens, cujas origens divergem, são postas em relação como se configurassem o álbum de uma família inventada. As pessoas retratadas não se conheceram em vida e nem sequer habitaram o mesmo tempo e espaço. Partimos da ideia de que elas se conheceram enquanto imagens que dividem agora uma mesma pasta, caixa ou gaveta, estabelecendo laços afetivos entre si por terem se encontrado à força de tantos acasos. A partir do encontro promovido nas páginas que seguem, um território livre para a fabulação se institui, onde é permitido lembrar as lembranças dos outros e onde o tempo não é linear.











Cloud formation at peak shortly before the rapid disintegration of the mushroom shape, and as column of water starts to fall.

מיין געזעצטן בערטער
געזעצטן מיין אונגעזעצטן
אויך איין צער אונטער
סוועט.
אויך אונטער ציר צאק
נייטע עפעס פאר גליק
און געזעצטן.
זיין צאק און און.

129







Querido Padrinho
O amor e a simpatia
Recordação da
afilha da
Cecília Odete Barbosa





PA-45-30428 15 Sept 45
Interior of Top Cine Corridor
showing extensive damage.
Photog: P.J. Samerjan

13

50
215845

NO OBJECTION TO PUBLICATION
Security Sec.
War Pub. Relations
NOV 7 - 1945
1
WAR DEPARTMENT

12753



88) fojinho Em 14/08/74

Seja como estou
com alguns quilin-
-hos a mais.
Essa foto foi tira-
-da quando esta-
-va eu Paracuru,
uma praia linda
do Estado. Aprovei-
-tei alguns dias de
fúfho para repousar,
já perdi a gordurinha.

Beijões
Dika Tofa











Minha coleção

Sempre gostei de feiras. Um gosto provavelmente herdado da minha avó e da minha mãe. De todos os tipos de feira, as minhas preferidas são aquelas de antiguidades. Também decorre daí a minha estima por antiquários. A ideia de ter que vasculhar por entre uma diversidade de objetos, cada um com sua história particular, até ser surpreendida pelo encontro de um item em especial sempre exerceu certo fascínio sobre mim.

A história da coleção que vou contar começa por uma outra coleção. Na adolescência, eu colecionava discos de vinil. A minha busca nos antiquários, então, tinha um objetivo específico, embora antes ou depois de garimpar os vinis, eu sempre dedicasse alguns minutos a olhar todas as outras coisas ao redor. Em uma dessas expedições, há alguns anos atrás – dessa vez em um antiquário em Porto Seguro (cidade onde eu morava na época), já com o disco que eu queria em mãos, durante aquela olhada geral, ao abrir a gaveta de um velho criado mudo me deparei com algo que eu não esperava encontrar. Dentro da gaveta do antigo móvel, havia centenas de fotografias. Em sua maioria, fotos de família e imagens da segunda guerra mundial. Suas origens eram diversas, elas haviam sido produzidas em diferentes cidades do Brasil e em alguns países da Europa ocidental, desde os anos 1910 até a década de 1970 - umas mais desgastadas pelo tempo do que outras. No verso de algumas das imagens, encontrava-se um indício de sua origem ou uma dedicatória. Já em outros dos versos, não havia nenhuma pista de localização espacial e temporal (embora os objetos, vestimentas e penteados das pessoas nas fotografias sugerissem alguma coisa).

Não me lembro quantos minutos eu passei a olhar cada uma daquelas fotos. Penso que o que fez com que aquele encontro me surpreendesse e me tocasse, é o apreço que tenho pelas antigas fotos da minha família e da minha infância. Quase todas as vezes em que visito minha avó, procuro pelos álbuns de família – sempre guardados em lugares de difícil acesso, fundos de armários ou gavetas emperradas. Já passei muitas horas da minha vida debruçada sobre as fotos da juventude da minha avó, da minha mãe e dos meus tios. Tenho também a sorte de ter um pai que, nos anos 90, tenha tido uma fase de entusiasmo com o uso da câmera fotográfica, o que fez com que a minha infância tenha sido registrada em muitas imagens.

Me deparar com tantas fotos de famílias diferentes abandonadas na gaveta de um velho criado em um antiquário em Porto Seguro, na rua do mangue, me fez pensar no trajeto que aquelas imagens percorreram até que fossem parar ali e também na relação das pessoas com a materialidade de suas próprias memórias. Já naquele dia, levei algumas

fotos para casa e aí se deu o início de uma nova coleção. Mais do que uma coleção de fotos antigas, uma coleção de memórias alheias e uma coleção de tempos: dos tempos das imagens e de certa forma, dos tempos entre elas. Nas manhãs dos sábados seguintes (sábado era o dia em que eu ia à rua do mangue para visitar o antiquário), comecei a dividir meu tempo entre os discos e as fotografias. Em pouco tempo, os discos foram ficando de lado até que as fotos passaram a preencher todo o meu tempo ali.

Varela, o vendedor, curioso e surpreso pelo o meu interesse naquelas imagens, começou a colocá-las em maior evidência na loja e assim que eu chegava, já me mostrava as fotos e avisava se tinha algo “novo” (como dizia Millôr Fernandes: “novo mesmo só coisa antiga! ”). Acredito que sua surpresa vinha pela minha idade, que era muito mais jovem do que a de sua clientela costumeira, geralmente composta por senhores. Quando alguém passava por mim dentro da loja, ele sorria, apontava em minha direção e dizia: “Essa menina gosta de foto velha! ”. Por um tempo, até que ele conseguisse registrar meu nome, me chamava de “menina das fotos”. Com o passar dos sábados, à medida que a nossa cumplicidade (aquela de quem compartilha o apreço por coisas antigas) aumentava, a conversa sobre as fotografias ia durando mais tempo. Também acontecia, vez ou outra, de escolhermos algum disco para tocar na vitrola do antiquário enquanto eu olhava as imagens. Sempre ao final da minha triagem, ele olhava as fotografias que eu havia separado no dia e me contava a história de algumas delas: de onde tinham vindo, como haviam chegado até ele, etc. Ele também comentava sobre alguns objetos dentro das imagens e sobre os hábitos das pessoas na época da foto em questão. Às vezes, ele misturava as histórias das fotos com as suas próprias histórias. As razões pelas quais aquelas imagens foram parar ali quase sempre se repetiam: elas eram encontradas por entre as páginas de algum livro; vinham misturadas em caixas de livros que chegavam para serem vendidas; pertenciam à pessoa mais velha da família, que havia falecido, e o herdeiro não tinha interesse em guardá-las; a senhora que possuía os álbuns da família já estava muito velha e ia se mudar para a casa dos filhos, onde não teria espaço para todos os seus pertences, etc. Algumas das histórias eram interrompidas quando outra pessoa entrava na loja, que costumava ser movimentada aos sábados de manhã.

Dentre todas as histórias contadas, havia uma que se repetia com maior frequência: aquela de Dona Dayse. Isso acontecia pelo fato de, às vezes sem mesmo me dar conta, eu sempre escolher alguma fotografia que tenha pertencido a ela. Dona Dayse era uma senhora que viveu em Santos, no estado de São Paulo, onde se casou e teve dois filhos. Após a morte de seu marido em decorrência de um câncer, ela se mudou para Porto Seguro com os dois meninos. Ao longo do tempo, seus filhos também morreram da mesma doença que o pai. Perto dos 90 anos, D. Dayse se acidentou e acabou quebrando

a bacia numa queda. Uma irmã, então, veio buscá-la para que ela vivesse o tempo que ainda lhe restava em São Paulo, perto da família que ainda lhe restava. Segundo o Varela, D. Dayse preparou uma pequena mala com algumas mudas de roupa, colocou apenas o documento de identidade no bolso e se foi. Ela deixou a chave de sua casa com ele e disse que ele poderia vender tudo o que havia ficado para trás: roupas, móveis, documentos, objetos pessoais, centenas de fotos da família, etc. As fotos datavam da época em que ela morava em Santos e seu marido e seus filhos ainda eram vivos. As imagens mostravam férias em família, passeios, festas e momentos íntimos da vida doméstica. Não consigo imaginar o sentimento que D. Dayse sentia ao olhar para aquelas imagens. O caso dela me fez pensar que, além de todas as razões ditas pelo Varela, um outro motivo que leva alguém a descartar fotografias é a tentativa de esquecimento. Como quando uma pessoa é intencionalmente rasgada para fora da imagem: o desejo é que se esqueçam daquela pessoa, é que ela seja apagada da memória. Como se a manipulação ou a ação direta sobre a fotografia tivesse o poder de modificar o passado, como se a presença da imagem mantivesse vivo o que existiu.

Com o tempo, percebi que eu era a única cliente que ia à procura das fotografias e isso fez com que eu não sentisse a necessidade de me apressar para adquiri-las. Me dei conta de que todo aquele movimento das fotos girava entorno de uma questão de valor. A maioria daquelas recordações materializadas em imagens fotográficas haviam perdido seu valor simbólico e de afeto para as pessoas que as possuíam (a não ser que a pessoa tenha vendido a contragosto, por uma necessidade financeira), passaram a ter um valor de mercado nas mãos de um comerciante e voltaram a possuir um valor afetivo nas minhas mãos. Não sei bem explicar o meu critério de escolha na compra das fotos. Algumas delas pareciam pulsar e me tocavam mais do que outras. Quando a coleção começou a ganhar corpo, no sentido da quantidade de imagens, pude tomar consciência de conteúdos e traços estéticos que se faziam mais presentes.

Algumas daquelas imagens haviam percorrido um espaço-tempo de milhares de quilômetros e mais de cem anos até que chegassem em minhas mãos. Penso nas suas trajetórias: do momento exato de quando alguém apertou o botão da câmera até que elas fossem parar em um antiquário no sul da Bahia. Penso no olhar do fotógrafo que se preparou para fazer o registro ou que apertou o botão rapidamente ao ser surpreendido por uma cena que o tocasse. Penso no gesto do filme sendo rebobinado e retirado da câmera. Penso na pessoa que foi buscar aquelas ampliações no laboratório fotográfico, na sua surpresa, alegria ou decepção ao abrir o envelope e ver as fotos ampliadas pela primeira vez. Penso na circulação que aquelas imagens tiveram entre os membros da família, algumas feitas exclusivamente para serem enviadas como lembrança a um

parente que morava em outra cidade. Penso em todos os anos em que elas passaram esquecidas no escuro e no silêncio de uma gaveta ou de um armário e nos raros momentos onde alguém as encontrou e as encarou, talvez com um olhar nostálgico. Penso na negociação do valor de venda entre o vendedor e o dono do antiquário, em quais critérios foram usados para precificar aquelas memórias (aprendi que os vendedores têm tendência a pensar que possuem a noção exata do valor das coisas imprestáveis). Penso no tempo em que elas passaram suspensas como objetos de venda ignorados pela maioria das pessoas e penso, por fim, no acaso que as trouxe ao meu encontro. Encontro de diversos passados com um devir que, provavelmente, nunca chegou a ter sido pensado (afinal, no momento em que você tira a foto do seu filho ou de toda a família na praia, por exemplo, você não pensa que em 60 anos ela vai pertencer a uma estranha). Uma fotografia não se mede em frações de segundo, mas em muitos tempos. E se a fotografia é sempre uma interpretação do mundo, como diz Sontag (2004), quantas interpretações do mundo cabem em uma coleção? Ou melhor dizendo, quantos mundos cabem em uma coleção?

Este questionamento me faz pensar na fala de Roland Barthes a respeito de uma foto do irmão de Napoleão: “vejo os olhos que viram o imperador” (BARTHES, 2018, p.11). Isso nos lembra que uma fotografia também não se mede a partir do que nela se vê. Quantas pessoas são carregadas nos olhares daquelas que são retratadas?

Depois que me mudei de Porto Seguro para Belo Horizonte, continuei em busca desses restos de memória abandonados. Foi, então, que meus sábados voltaram a ser preenchidos pelo garimpo. O quarteirão da Avenida Carandaí que às sextas é ocupado pela feira das flores, dá espaço às antiguidades aos sábados, na feira Tom Jobim. Essa não é nenhuma feira daquelas em que nos perdamos. Se bem me recordo, o total de barracas chega a doze. Sob a sombra das grandes árvores ao lado do colégio Arnaldo, uma dessas doze barracas abriga semanalmente pilhas de fotografias antigas, em meio a brinquedos, livros, discos, utensílios de cozinha, câmeras, películas e caixas de fósforo - todos também antigos. As fotos ali quase sempre se encontram em malas, caixinhas de metal ou de papelão, como se tivessem acabado de sair do fundo de uma gaveta ou do alto de um armário. Diferente do antiquário da rua do mangue, o vendedor da Tom Jobim - Fernando - costuma variar o conjunto de fotos que leva aos sábados. Além disso, lá é comum encontrar fotografias em outros suportes, como em monóculos, diapositivos e negativos de 35mm e 120mm. Com o tempo e com a visita a outras feiras durante algumas viagens, minha coleção passou a abarcar essas outras materialidades da imagem fotográfica.

Existem algumas semelhanças entre esses dois personagens/comerciantes e esses dois espaços - antiquário/feira. Assim como o Varela, Fernando gosta de ver e comentar as fotos que eu acabo escolhendo e muitas vezes me ajuda na investigação de pistas que possam dizer algo sobre a sua origem, quando ele mesmo não sabe. Ao me ver chegar aos sábados, já me diz para pegar as caixas com as fotografias, me sentar no banco de concreto perto da barraca e olhá-las com calma - de todos os sábados que eu estive por lá, devo ter visto apenas duas pessoas que também demonstraram interesse pelas fotos. Como no antiquário do Varela, o público do Fernando é composto, em sua maioria, por senhores que, curiosos com a minha presença ali, costumam me abordar e perguntar o porquê do meu interesse naquelas imagens.

São muitos os significados que essas fotografias portaram ao longo de suas trajetórias. Se um dia elas já representaram momentos de celebração e a vontade de apreensão do cotidiano através de seu registro, hoje elas representam para mim uma estranha nostalgia de memórias que não me pertencem, me permitindo lembrar as lembranças dos outros. Em parte, o que motiva essa coleção é o resgate de memórias que se encontram no estado de abandono. Digo em parte, porque aqui também exerce um papel o fascínio de natureza estética pela imagem e pelas suas aberturas – seja na investigação sobre suas origens ou na criação de novas narrativas que partam delas. A materialidade dessas recordações permite a invenção de um tempo não linear no simples embaralhar das fotografias. Permite também manchar de café, por acidente, a narrativa de uma vida ou assistir, com o passar dos anos, o apagamento lento de gestos e fisionomias “afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel” (SONTAG, 2004, p.15). É a mesma materialidade que em um mapa permite que aproximemos uma cidade da outra ao dobrar o papel.

O que eu sei sobre essas fotografias está ligado às histórias que os vendedores contam, que no entra e sai de outros clientes (movimento ainda mais intenso quando se trata de feiras) se dispersam. Como eu já disse antes, outra importante fonte de informação sobre as imagens são seus versos. Mas como investigar as fotografias que não têm nenhum tipo de marca (o que equivale à mais da metade da coleção)? Costumo olhar minuciosamente cada imagem, à procura de um detalhe que possa ser revelador de alguma pista. Observo o estilo do mobiliário, a paisagem urbana ou natural, os carros, as roupas, os acessórios, ospenteados, etc. Essas fotos, que passaram a maior parte de suas vidas mudas dentro de uma gaveta, dizem muito sobre os hábitos de cada época, sobre a arquitetura e o uso dos espaços públicos e domésticos, sobre o momento econômico e social do país e sobre a nossa relação com o passado. Elas dizem também sobre antigos amores, sobre casas que foram demolidas para dar lugar a prédios, sobre amigos que se desconstruíram com

o passar dos anos e sobre tantas outras coisas que me escapam. Isso me faz pensar que uma casa retratada em uma fotografia, estará sempre erguida na imagem, mesmo que tenha vindo a ser demolida depois. Dois amigos que estão juntos em uma fotografia, estarão sempre juntos na imagem, mesmo que aquele seja o registro de um último encontro. Tudo permanece enquanto imagem, irrecusavelmente presente.

Chico Buarque, no ano de 1993, lançou uma canção que subentende que os sentimentos presentes em fotografias ou em cartas podem ficar suspensos através delas. A música se chama “futuros amantes”³ e fala de um futuro onde o Rio de Janeiro será uma cidade submersa. Na letra, Chico diz sobre a possibilidade de pessoas, nesse futuro imaginado por ele, se amarem com o amor encontrado no “eco de antigas palavras, fragmentos de carta, poemas, mentiras, retratos, vestígios de estranha civilização”. A fotografia nos garante estados de permanência que contrariam o fluxo da vida, tornando o passado imediato no tempo de um olhar.

Recentemente, passou a me incomodar o fato dessas fotografias agora se encontrarem guardadas dentro de uma gaveta minha. O movimento de uma gaveta a outra me parece desonesto com essas imagens. Acredito que essa angústia venha da vontade de dar a elas uma sobrevida, mas senti certo alívio ao encontrar este poema de Antônio Cícero:

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar
por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por
ela.

Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro
Do que um pássaro sem vôos. (CÍCERO, 1996, p.12)

Passei, então, a retirar as fotos da gaveta e a olhá-las com maior frequência. Fiz algumas tentativas de agrupamento temático a fim de propor que elas dialogassem entre si e até organizei a coleção. Etiquetei as fotos com um número e em uma planilha, lancei as seguintes informações referentes a cada uma delas: lugar e data de origem e lugar e data de compra da imagem. Essa sistematização de dados fez com que seus percursos

³ “Futuros amantes” é a nona faixa do álbum Paratodos, de 1993.

temporais e espaciais se mostrassem com maior clareza para mim. Estabelecer uma ordem é também uma maneira de me aproximar dessas fotos, mas mais do que isso, é tomar consciência de seus passados e refletir sobre os caminhos que elas percorreram até se tornarem parte de uma coleção.

A dialética do ato de colecionar essas fotografias lida com a materialidade da imagem e com a metafísica do contato e da copresença de vivos, mortos e temporalidades heterogêneas, isso faz com que a tensão entre ordem e desordem e a sensação de inquietude diante do corpo imagético sejam constantes.

Quanto mais tentamos nos aproximar das imagens, mais elas parecem se afastar; quanto mais delas nos afastamos, mais elas nos perseguem, como pequenos relâmpagos de uma memória que não quer desaparecer; quanto mais tentamos encontrar suas verdades, mais elas nos mentem; quanto mais desistimos de suas encenações, mais elas nos assustam como pequenas revelações de como habitamos o espaço; quanto mais tentamos decifrá-las, mais elas se codificam numa linguagem incompreensível até sumirem de novo no oceano de imagens de onde se originaram – para voltar a aparecer quando pensarmos termos nos esquecido para sempre delas. (MORTIMER, 2017, p.174)

Confesso que, ao organizar a coleção, me atravessa o pensamento de estar preparando aquelas imagens para que alguém as encontre num tempo por vir. Enquanto as etiqueto, as guardo com cuidado em envelopes, pastas ou caixas e preencho minha planilha, imagino um filho ou um neto vasculhando minhas gavetas e meus armários e as encontrando, repetindo os gestos que eu já fiz tantas vezes na casa da minha avó. Penso na estranheza desse filho ou desse neto ao encontrar junto das memórias da família (guardo as fotos e os álbuns da minha família junto à coleção – chego às vezes a pensar que se trata de uma coisa só), as memórias de tantas outras famílias desconhecidas. Penso também que a minha organização talvez facilite muito a vida desse filho ou neto, no mal sentido, pois ela suspende parte do mistério das imagens. Talvez esse filho ou esse neto um dia se desfaçam dessa coleção e ela acabe retornando a outras lojas e feiras de antiguidade. Talvez esse filho ou esse neto nunca cheguem a existir e talvez eu mesma me desfça dessas imagens em algum momento da vida.

Entre as muitas incertezas que rondam a existência futura dessas fotografias, o que me resta é olhar para elas agora e fazer com que elas sejam vistas por outros olhos que não os meus. Acredito que pensar, falar e escrever sobre essas imagens já é uma forma de prolongar suas vidas e promover encontros entre elas e o tempo presente. Em 1981, Gilberto Gil escreveu o seguinte em uma canção que fala sobre o luar:

Que a gente precisa ver para crer, diz o dito popular

Uma vez que é feito só para ser visto

Se a gente não vê, não há. (GIL, 1981) ⁴

Embora a música se refira ao luar, penso que essas palavras poderiam muito bem dizer sobre as fotografias antigas sobre as quais tenho falado, uma vez que elas também foram feitas para serem vistas. Não só a visão, mas também a fala e a escrita são formas de garantir essas existências, mesmo que seja somente no tempo de um olhar, de uma fala ou de uma leitura.

⁴ O nome da música é “luar”, ela é a primeira faixa do álbum que leva o mesmo nome e que foi lançado em 1981, pela Warner.

Imagens de uma coleção expandida

Walter Benjamin, no texto “Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador” (1993) fala de si mesmo e sobre o ato de colecionar. Não é difícil reconhecer a essência do colecionador em Benjamin, visto que em *Passagens* (2006) temos acesso a uma vasta coleção de citações que ele acumulou durante a vida. Mas no texto em questão, a reflexão que ele faz diz respeito à sua coleção de livros. Benjamin explora a relação entre o colecionador e a cidade a partir do garimpo, fala sobre a tensão entre a ordem e a desordem dentro da coleção e também toca em questões sobre a transformação de valor e de utilidade objetos. Sua narrativa é traçada durante o momento em que ele decide retirar seus livros de “uma escuridão de dois anos”, trazendo-os à luz e ao “suave tédio da ordem”.

Benjamin diz que o colecionador autêntico é aquele apaixonado por objetos pertencentes ao universo do passado, muito mais do que por qualquer requinte material que o item possa vir a ter. O que mais interessa e enobrece a coleção é a história que cada item viveu até chegar às suas mãos. Para dizer sobre a autenticidade da coleção, ele aproxima o colecionador à figura da criança:

Crianças dispõem da renovação da existência através de uma centena de práticas diferentes, nenhuma complicada. Para elas colecionar é apenas um processo de renovação (...). Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no desejo do colecionador ao adquirir algo novo, e por isso o colecionador de livros velhos está mais próximo da fonte do colecionar que o interessado em novas edições luxuosas. (BENJAMIN, 1993, p.229)

Em outro texto reunido no mesmo livro, o autor dá continuidade a essa aproximação e busca em imagens da experiência infantil os princípios do espírito do colecionador. No texto que leva o nome de “criança desordeira”, ele afirma que “cada pedra que a criança encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção, e tudo o que ela possui, em geral, constitui para ela uma única coleção” (Benjamin, 1993, p.39). Dessas palavras, compreendemos que o valor dos objetos da coleção não repousa em nenhum sentido mercadológico ou utilitário, mas no encanto que o olhar de descobrimento é capaz de desvelar em cada um deles. Esse mesmo olhar é responsável também pela ressignificação dos objetos, que de posse da criança

desordeira e do colecionador se desprendem do sentido comum ao qual se viram atrelados durante a sua existência, se abrindo a novas maneiras de estar no mundo.

O encanto dos objetos, que para a criança se traduz nos “espíritos cujo rastro ela fareja nas coisas”, para o colecionador pode se mostrar como aura. Essa aura não tem só uma relação de encantamento com o item em si, mas também com o seu passado e a história que orbita ao seu redor:

A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto. Aqui, portanto, neste campo restrito, pode-se presumir como os grandes fisiognomistas – e os colecionadores são os fisiognomistas do mundo dos objetos – se tornam intérpretes do destino. Basta observar um colecionador manuseando os objetos em seu mostruário de vidro. Mal os segura em suas mãos, parece inspirado a olhar através deles para os seus passados remotos. (BENJAMIN, 1993, p.228)

A nova vida do objeto dentro da coleção apresenta uma potência dialética. Ao passo em que ele é libertado das convenções do passado e das forças que o relegaram a um possível desajuste social e mercadológico, o encantamento que ele produz e que opera nele uma abertura de sentido repousa nas recordações que ele provoca. O colecionar, para Benjamin, estabelece um outro tipo de relação com o passado, pautada em sua materialidade. Ele se torna um operador capaz de revelar a latência que os objetos da coleção carregam, permitindo que eles encontrem sentido no tempo presente:

Seu olhar onírico sobre os objetos não conhece predeterminações de valor e sua paixão funciona como uma sensibilidade capaz de reencontrar o passado esquecido; ao redimi-lo e fazê-lo renascer, dota-o de nova luz, uma luz que pode mesmo iluminar o presente. Está em jogo aqui a possibilidade de uma experiência com o passado, e nesse sentido o colecionador é o modelo de um modo de relação com as coisas que Benjamin atrela ao historiador materialista. (RAMPIN, 2016, p.169)

Benjamin nos mostra o colecionador como uma figura redentora dos itens que compõem sua coleção. Essa redenção se funda no rompimento do objeto com o ciclo do capital, o

isentando da objetividade dos valores mercadológicos para que possam ser dotados de valores afetivos e subjetivos. Os itens são, então, inseridos na esfera do colecionismo, que os liberta do peso das negociações e da utilidade. Não por acaso, escutemos vez ou outra que os objetos de uma coleção “não têm preço”. A alteração de valores que acompanha o processo de transformação da mercadoria em item de colecionador, apontando o objeto como portador de um valor que vai além do seu caráter utilitário, demonstra também a presença do fetichismo no ato de colecionar. Na coleção, ao se verem livres de cumprir sua função utilitária original, os objetos acabam encontrando uma completude na sua própria existência material (Rampim, 2016).

Para pensar sobre este processo de transformação de valor, trago ao texto uma outra colecionadora que demonstra carregar traços benjaminianos em seu fazer artístico. Rosângela Rennó, desde o início de sua carreira, escolheu trabalhar a partir de coleções – pessoais ou não – de imagens. Na maior parte de seus trabalhos, seu interesse se repousa nas imagens que se constituem como sobras ou restos, aquilo que se optou por esquecer no momento em que se escolheu contar outras histórias, as ditas versões oficiais. Por colecionar objetos que chegaram ao ponto de serem relegados ao esquecimento e ao abandono e articulá-los de modo a dar voz a narrativas que foram negligenciadas, a discussão a respeito da atribuição de valor é inerente à sua obra:

Sempre me preocupei com o uso social da imagem. Interesse-me pela produção vernacular, desprovida da roupagem estética, que já é uma espécie de “margem” da fotografia. Gosto de lidar com esse material, porque me fala da vida cotidiana, do indivíduo e do ser humano. Acredito que esse tipo de imagem conta muito mais sobre a humanidade do que a chamada fotografia de autor. A ideia da margem nos meus trabalhos corresponde ao que quase pula para fora do circuito dos objetos. O que quase vai para o lixo. Interesse-me por esse material pois ele me leva a pensar em que medida posso determinar que uma coisa não serve para absolutamente mais nada. Trata-se de uma questão de atribuição de valor e meu trabalho sempre começa pelo questionamento da atribuição de valor. Em fotografia, pode-se falar de valor estético, valor documental, valor simbólico, valor sentimental, e por aí vai... então, quando se destinou uma imagem ao lixo, significa que ela perdeu muita coisa. (RENNÓ, 2003, p. 14-15)

Um dos trabalhos onde essa reflexão se faz evidente, é o projeto *Menos valia* [leilão], de 2010. Para a 29ª Bienal de Arte de São Paulo, a artista expôs um conjunto de 73 objetos pertencentes ao universo fotográfico. Todos esses objetos foram garimpados por ela mesma em feiras de antiguidades pelo mundo. Eles passaram por processos de restauro, transformações intencionais de caráter estético, recontextualização e, por fim, foram leiloados durante a bienal. É claro que a obra traz uma discussão sobre atribuição de valor referente ao mercado da arte, além de questões que dizem respeito à validação da arte por espaços institucionalizados, mas o que realmente nos interessa pensar a partir desta instalação é a transformação de valor dos objetos enquanto memória e itens colecionáveis. O fato de essas fotografias, câmeras, projetores, porta-retratos que, por razões diversas – desgaste, obsolescência, perda de interesse, etc. – tiveram como destino mercados e feiras significa que, em algum momento, alguém acreditou que eles ainda poderiam ser valorizados. O aspecto flutuante do valor material e simbólico dessas peças caminha junto com os gestos aos quais elas são submetidas. Olhar com atenção ou indiferença, selecionar ou descartar, cuidar ou abandonar, organizar ou desorganizar, expor ou esquecer. A instalação de Rennó, este atlas de objetos da imagem, deixa clara a importância dos gestos em relação ao valor da memória.

Voltando ao texto de Benjamin, nele nos damos conta de que a dimensão da desordem em uma coleção é reflexo da paixão do colecionador e da copresença de passados tão distintos habitando o mesmo espaço-tempo. Quando trazida à luz do dia na tentativa de uma organização, a “tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (Benjamin, 1993, p.228) se faz clara. Tensão que se mostra potência, pois é o desempacotar de seus livros para organizá-los em uma biblioteca que provoca a Benjamin a escrita do texto em questão. Assim como na obra de Rennó, onde os gestos transformam os objetos e suscitam reflexões, o pensamento de Benjamin se dá no gesto de ordenação.

A coleção, além de instaurar um outro tipo de relação com o passado, é também motor de uma relação específica entre o colecionador e as cidades onde ele realiza seu garimpo. Sendo a coleção movida pela paixão, é provável que a cada viagem, o colecionador saia em busca de novos itens – uma vez que boa parte das coleções é infundável. As cidades tornam-se, assim, um vasto campo de investigação e de garimpo, onde a visita a pequenas lojas e feiras pode se sobrepor à de grandes monumentos. Esse movimento é criador de outras perspectivas urbanas que se desvelam no caminhar. Benjamin afirma que suas “compras mais memoráveis ocorreram durante viagens, como transeunte” e que “quantas cidades não se revelaram para mim nas caminhadas que fiz à conquista de livros!” (Benjamin, 1993, p. 230-231). Para além das viagens, a coleção também introduz novas dinâmicas espaciais entre o colecionador e a cidade onde ele habita. Cria-se uma

relação de afeto com os lugares de garimpo e cresce na figura do colecionador um senso de observação e de atenção maior com o espaço como um todo. Por saber que qualquer canto pode ser revelador de alguma preciosidade, ele se dispõe à descoberta.

Em “Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador” são apresentados aspectos com os quais qualquer colecionador pode se identificar – independentemente do tipo de coleção. Mesmo que Benjamin fale de uma coleção de livros, enquanto colecionadora de fotografias, é impossível não me identificar com a tensão em relação a ordem e a desordem sobre a qual ele trata, além também das questões sobre valor e das relações espaciais forjadas a partir do garimpo. Esses já seriam bons motivos para justificar a presença de Benjamin nesta reflexão sobre o colecionar, mas não são os únicos. Nos interessa pensar mais especificamente em uma noção expandida de coleção e no papel das imagens como agenciadoras do conhecimento dentro das possíveis formas de apresentá-las. É em *Passagens* (2006), então, que vemos o sentido da coleção benjaminiana se expandir. Para além da apresentação de uma vastíssima reunião de citações, o que faz com que a obra não seja apenas uma coleção é seu princípio operatório de montagem e a intenção que sustenta este projeto inacabado que ela constitui.

Se já na introdução à *Origem do drama barroco alemão* Benjamin afirma que “o teor de verdade só se deixa compreender na imersão muitíssimo precisa dos detalhes” (BENJAMIN, 1984, p.51) e que a elaboração micrológica é o ponto de partida da estruturação do todo, em *Passagens* essa imersão micrológica e a minuciosa articulação entre fragmentos se fazem evidentes. É como se o cuidado com cada detalhe e parte isolada da composição refletisse o olhar atencioso para cada item de uma coleção. Mas o que realmente eleva a coleção à condição de um arranjo capaz de produzir novos sentidos e saberes é a articulação que se faz entre seus componentes. A montagem, esse princípio de apresentação de elementos diversos, desenha uma infinidade de caminhos possíveis a serem percorridos através dos fragmentos expostos. Aqui, ela nos interessa especialmente porque, além de ajudar a pensar o colecionismo de outras formas, constitui abrigo para o dispersivo, para as discontinuidades, os restos e os trapos da história. Por entre uma imensidão de partes isoladas, nos resta tecer suas costuras invisíveis e vislumbrar suas relações secretas. *Passagens* é uma coleção construída com um objetivo: oferecer a leitura de um tempo a partir da micrologia de seus detalhes. Um emaranhado de retalhos, onde um brinquedo de criança pode dizer tanto quanto uma exposição universal.

Ao se pensar outras possibilidades de contorno para o colecionismo, me parece que Aby Warburg, historiador da arte contemporâneo de Benjamin (que, para além do tempo,

também compartilhava a nacionalidade alemã e a origem judia com o filósofo) possa nos fazer avançar sobre a questão. Se em *Passagens Benjamin* nos mostra um projeto inacabado que parte de uma coleção de fragmentos textuais de naturezas diversas, algo semelhante acontece com Warburg em seu *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). Mas diferente de Benjamin, sua coleção dispensa o uso da palavra escrita, se constituindo somente por imagens (também de naturezas diversas: artísticas, antropológicas, históricas, etc.).

O *Atlas Mnemosyne* foi composto por uma série de painéis forrados com um tecido preto, onde reproduções fotográficas eram fixadas com grampos. Assim como os fragmentos benjaminianos, as imagens do atlas e suas inter-relações abrem caminhos para uma compreensão histórica da ordem do sensível. Muito além da mera ilustração, o projeto de Warburg reflete uma busca intensa e complexa sobre o pensamento visual. Uma história da arte sem palavras, a composição visual de um pensamento aberto a ser explorado e guiado pelas discontinuidades e anacronismos do tempo e de suas manifestações iconográficas. Mais do que uma abertura do modo de pensar, o *Atlas Mnemosyne* não foi considerado um projeto inacabado por Warburg ter sofrido algum tipo de interrupção durante a sua elaboração, mas porque era uma obra aberta ao rearranjo e à variação de suas imagens: um método que se recusava a concluir. Essa manipulação criava e recriava configurações visuais capazes de promover diálogos dos mais diversos entre as imagens, que transitavam entre contextos distintos, tomando fôlego em outros ares e ampliando seu alcance. Isso era possível pois os elementos do atlas não se subordinavam uns aos outros, eram postos em relação através de uma montagem que não considerava formas de hierarquia.

Como afirma Huchet, o desafio implicado nessa montagem permeável a temporalidades heterogêneas não era pequeno: “submeter o material constituído por imagens [...] a uma análise que leva a uma explosão das compreensões históricas habituais. É uma hermenêutica revolucionada.” (Huchet, 2013, p.6). A montagem permitiu a Warburg o desenvolvimento de um saber associativo onde seus objetos de análise pudessem se expandir e se multiplicar à medida que o olhar desvendasse novas conexões entre as imagens.

As pranchas do *Atlas Mnemosyne*, essa vasta concentração de olhares que nos precedem, nos aproximam de uma camada da experiência da ordem de um saber sensível e intuitivo, antecedendo qualquer formalização científica. Se trata do alcance específico que a imagem, enquanto linguagem e forma de narrar, é capaz de atingir. O atlas warburguiano demanda uma entrega de seu observador a um saber-montagem e uma renúncia aos esquemas evolutivos de pensamento. Se trata de uma experimentação cuja base é uma forma de apresentação que “(...) constitui uma coleção de imagens para

mostrar como agem as imagens” (Didi-Huberman *apud* Huchet, 2013, p.7). Neste caso, o modo de agir das imagens depende dos diálogos que elas estabelecem entre si e pode ser potencializado por suas relações de vizinhança, pois o objetivo do atlas não é apenas tratar de imagens isoladas, e sim de uma constelação imagética. Warburg explorava um método visual que é, sobretudo, um partido filosófico (Huchet, 2013).



Prancha 4 do Atlas Mnemosyne, fotografada no dia 7 de maio de 1928.

(fonte: The Warburg Institute)



Prancha 14 do Atlas Mnemosyne,
fotografada no dia 7 de maio de 1928.

(fonte: The Warburg Institute)

Benjamin e Warburg tinham clara consciência do quão determinante a forma de apresentação das imagens pode ser. Seria possível enumerar diversos exemplos de artistas e obras que nos façam confirmar e avançar nessa ideia, mas seguindo as afinidades benjaminianas e também warburgianas, trazemos Rosângela Rennó de volta à conversa. Desta vez, a obra em questão é a série *Immemorial*, de 1994. A série traz fotografias encontradas por Rennó no Arquivo Público do Distrito Federal. Neste arquivo, ela chegou a encontrar mais de quinze mil documentos relacionados aos trabalhadores da Novacap (empresa construtora do governo na década de 1950 e 1960) que trabalharam na construção de Brasília. Sabe-se que esses trabalhadores, chamados popularmente de candangos, tinham uma carga horária de trabalho de cerca de 90 horas semanais e muitos desapareceram ou morreram durante a construção da capital federal. Raros são os vestígios que restaram das vidas desses operários, as únicas imagens existentes de muitos deles se resumem às fotografias de registro de cadastramento que a artista encontrou. Assim como Benjamin, o que Rennó buscou nesse e em muitos outros trabalhos foi contar a história dos vencidos. Jeanne Marie Gagnebin (2002) diz que a historiografia benjaminiana busca os rastros deixados por personagens ausentes da história oficial, pelas figuras anônimas das multidões e pelas vozes silenciadas:

Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e das histórias oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima mas imprescindível, do narrador autêntico (...) a tarefa da reunião paciente e completa de todas as almas no Paraíso, mesmo das mais humildes e rejeitadas, segundo a doutrina teológica (julgada herética pela Igreja) de Orígenes, citado em mais de uma passagem por Benjamin. Hoje não existe mais nenhuma certeza de salvação, ainda menos de Paraíso. No entanto, podemos — e talvez mesmo devamos — continuar a decifrar os rastros e a recolher os restos (GAGNEBIN, 2002, p. 32)

Entende-se por memorial um monumento com a intenção de enobrecer e cultuar algum acontecimento ou personagem do passado. Além disso, os memoriais têm também um objetivo pedagógico que visa educar a sociedade baseando-se em uma visão heroica de seu passado. Os memoriais, então, existem para contar as versões oficiais e para determinar quais são as memórias que devem ser cultuadas. Em *Immemorial*, Rennó

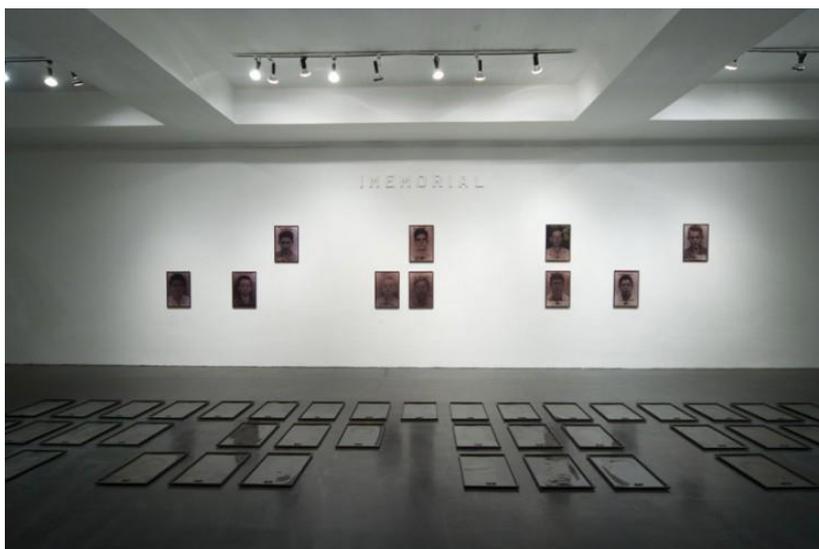
constrói um monumento destinado àqueles que não foram tidos como dignos de aparecer nas narrativas oficiais, àqueles cujos destinos foram relegados ao esquecimento.

Na instalação, vemos as fotos de registro dos trabalhadores posicionadas de duas formas: algumas poucas fixadas na parede e a maioria, estendida no chão, como se fossem lápides. A própria disposição das imagens constrói a narrativa que a obra busca revelar. Essa configuração reencena um passado negligenciado a partir de um arquivo morto/ressuscitado/vivo. No resgate dessas fotografias, é como se Rennó apontasse novas possibilidades e multiplicidades do real a partir de uma linguagem poética, trazendo à tona o peso do vivido e tornando perceptíveis, tanto no campo da matéria quanto no campo do sensível, narrativas esquecidas. As fotografias apresentadas por ela dizem sobre a “presença de uma ausência e a ausência de uma presença” (GAGNEBIN, 2004), elas representam o rastro de vidas que foram silenciadas e atribuem novas fisionomias à história. A linguagem poética garante a possibilidade de estruturação de uma experiência da história livre da referência descritiva do mundo. O movimento que a artista realiza ao utilizar fotografias de arquivos é dialético ao representar uma aproximação que, ao mesmo tempo, já é um distanciamento. A fotografia aparece como registro do que desapareceu, nasce aos olhos do espectador como ruína.

Para além das muitas implicações políticas de Immemorial, que tocam aspectos relativos desde às reais intenções mascaradas pelos projetos urbanos à invisibilidade social conscientemente forjada, o que nos atrai aqui é a força que a obra ganha a partir da escolha da disposição espacial das fotografias. O encontro dessas imagens, tais quais foram expostas, com outras temporalidades estimula a criação de estratégias para ressitua-las no presente, para elaborar e recuperar o que elas têm a dizer.



Série Immemorial,
Rosângela Rennó, 1994.



Série Immemorial,
Rosângela Rennó, 1994.

Já no Atlas Mnemosyne, a maneira como as imagens eram dispostas e apresentadas segue um princípio que Warburg chamava de “lei da boa vizinhança”. Esse também era o fundamento a partir do qual ele organizava sua extensa biblioteca: os livros não seguiam nenhum tipo de ordem ou catalogação por autores ou tema, o que determinava sua posição era a sua capacidade de se relacionar com os livros vizinhos. Sendo assim, eles também não ocupavam postos fixos. Tanto a biblioteca quanto o Atlas se mantinham em um movimento que os recriava a cada dia em que um livro ou uma imagem mudava de lugar, à medida que novas afinidades se revelavam com outros “vizinhos”. Sobre a biblioteca, Fritz Saxl⁵ disse algo que podemos também aplicar ao Atlas: “era um espaço rizomático (...) no qual a história da arte enquanto disciplina acadêmica era submetida à prova de uma desorientação ordenada: lá onde existiam fronteiras entre disciplinas, a biblioteca procurava estabelecer vínculos” (Saxl *apud* Didi-Huberman, p.41, 2013). Esta fala de Saxl também remete às questões de ordem e desordem que Benjamin diz serem inerentes a qualquer coleção.

O atlas nos põe em confronto com imagens cuja interrelação não é necessariamente óbvia, chegando a ser até mesmo enigmática. Essas intenções veladas que levam à disposição das imagens nas pranchas abrem espaço para a fabulação. Cada pessoa a confrontar o Atlas Mnemosyne encontrará no entre-imagens uma relação única a partir das memórias que a apresentação dos arquivos evoca. A criação deste território fértil para os saberes da imaginação, situado nos intervalos entre uma imagem e outra, provoca um despertar do arquivo. Sobre a potência deste território, Didi-Huberman⁶ diz:

“ (...) a imaginação aceita o múltiplo (e desfruta dele). Não para resumir o mundo ou esquematizá-lo numa fórmula de subsunção: é nisso que um atlas se distingue de todo o breviário e de todo o tratado doutrinal. (...) A imaginação aceita o múltiplo e o reconduz sem cessar para aí descobrir novas relações íntimas e secretas de novas correspondências e analogias que serão inesgotáveis. ” (Didi-Huberman, 2012, p. 244)

A montagem, enquanto sistema operatório que permite a exposição de singularidades e de um modo de pensar por/através/com imagens, que transita entre diferentes escalas

⁵ Fritz Saxl (1890-1948) foi um historiador da arte austríaco e um dos principais colaboradores de Aby Warburg.

⁶ Uma curiosidade: Didi Huberman faz aniversário no mesmo dia em que Warburg fazia (13 de junho).

da experiência sensível, que movimenta, organiza e reorganiza seus elementos, leva a um fluxo ininterrupto – ora mais intenso, ora mais sutil – de produção de novos sentidos ao quadro geral do tema abordado e/ou de suas partes isoladas. Cada uma das imagens parece portar uma transitoriedade latente. Seguindo este dinamismo, o arquivo é levado a sair do seu lugar de inércia e de comodismo. Na montagem, ele pode se descolar de seu tempo de origem e dar passos em direção a outras temporalidades. Seu tempo se torna múltiplo.

Benjamin, em um curto texto intitulado “Escavar e lembrar”, diz que “engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado” (Benjamin, 1993, p.239). Penso que a tendência moderna da taxionomização e da catalogação no meio artístico se aproxime do desejo e do prazer pela ordem. Não é fácil encarar a desordem, mas a busca pela organização deve ser apenas um ponto de partida e uma primeira aproximação. Como assinala Benjamin, são as relações estabelecidas entre aquilo que se escava (imagens, arquivos, memórias) com o tempo presente que realmente interessam. Didi Huberman (2011), a partir de Benjamin e Warburg, coloca a imagem como uma operadora temporal de sobrevivências capaz de interagir com o presente e apontar caminhos para o futuro. O encontro entre os tempos é o que ativa a potência do arquivo e ele passa forçosamente pelos territórios da imaginação, enquanto produtores de imagens e agentes políticos que são:

Se a imaginação - esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento - nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente. Deve-se sem dúvida a Walter Benjamin essa colocação do problema do tempo histórico em geral. Mas cabe inicialmente a Aby Warburg ter mostrado não apenas o papel constitutivo das sobrevivências na própria dinâmica da imaginação ocidental, mas ainda as funções políticas

de que os agenciamentos memorialísticos se revelam portadores. (Didi-Huberman, 2011, p.61-62)

Para dizer sobre a carga energética que as imagens portam, responsável pela força que exercem sobre nós, Warburg traz os conceitos de *nachleben*⁷ e *pathosformeln*⁸. Essas duas palavras alemãs falam sobre elementos formais de temporalidade das imagens. Warburg acreditava que as imagens possuem um tempo que lhes é próprio. Este tempo seria formado pela sobreposição de acontecimentos e forças internas que influíram naquilo que é retratado. É um tempo denso que carrega a latência de todo e qualquer trauma. Quando acessamos essas camadas no agora, as outras temporalidades internas da imagem ganham sobrevidas e se oxigenam no presente. Essa é a ideia de *nachleben*, este nó de temporalidades de histórias passadas e tensões latentes nas imagens, que sobrevivem entre estados de dormência e de conflito: "ficamos diante da imagem como diante de um tempo complexo" (Didi-Huberman, 2013, p. 34).

Enquanto o *nachleben* se manifesta em uma instância invisível, o *pathosformeln* – ou fórmula de páthos – é uma manifestação visual. Ele constitui todo tipo de gesto ou construção formal reveladora de uma memória coletiva que a antecede. Vestígios gestuais, “como ramos ressecados que inesperadamente se põem a brotar fora de estação (...), coisas que rebentam fora de seu tempo natural” (Giovanni, p.351, 2014). *Pathosformeln* é um reflexo inconsciente de uma profunda herança histórica-social que se manifesta na maneira como os corpos se movimentam e também no âmbito formal das criações artísticas. O Atlas Mnemosyne é uma espécie de exercício para que o olhar possa atingir a legibilidade de todas essas camadas que a imagem tem a revelar.

Em 1982, Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior escreveu e cantou que “a gente é tanta gente onde quer que a gente vá”⁹. Este pequeno verso me remete ao que representam os

⁷ A palavra alemã *Nachleben*, na colocação de Warburg, apresenta alguns conflitos de tradução. De acordo com Agamben: «O termo alemão *Nachleben* não significa propriamente “renascimento”, como foi muitas vezes traduzido, nem “sobrevivência”. Ele implica a ideia daquela continuidade da herança pagã que, para Warburg, era essencial. Por sua vez, Didi-Huberman em “A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg”, firma a tradução da palavra como «sobrevivência». Embora eu tenha me guiado pela leitura que Didi-Huberman fez da obra de Warburg, levando em consideração os conflitos de tradução, optei por utilizar o termo na sua língua de origem.

⁸ Warburg utilizava este termo para falar sobre elementos arcaicos presentes em imagens renascentistas que ele acreditava serem oriundos da iconologia pagã antiga. Para ele, esses elementos visuais e gestuais expressam imagens míticas e emoções que são absorvidas de forma imediata pelo observador por representarem cenas profundamente registradas na memória coletiva dos povos e de cada indivíduo, através dos mitos. Em suas palavras, no texto que serve de abertura às edições do “Atlas Mnemosyne”, as “fórmulas de pathos” são “enagramas da experiência passional capazes de sobreviver como patrimônio hereditário na memória.

⁹ Este verso pertence à canção “Caminhos do coração”, que dá nome ao disco lançado no ano de 1982 pelo cantor Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, popularmente conhecido como Gonzaguinha.

conceitos warburgianos de *nachleben* e *pathosformeln*. Se “a gente é tanta gente onde quer que a gente vá” (soma das circunstâncias, acontecimentos, pessoas e outros agentes que influenciam na maneira como lemos e interpretamos o mundo), as imagens possuem elas também uma trama complexa (soma dos gestos, da memória coletiva, dos tantos tempos que as compõem) a partir da qual elas se constituem, leem e interpretam o mundo, por sua vez. Todos os presentes se tecem de vários passados e de vários fantasmas. Em “A Espinha do Diabo” (2001), do diretor Guillermo Del Toro, uma pergunta abre o filme: “O que é um fantasma?”. O narrador, em seguida, responde: “Uma tragédia condenada a se repetir eternamente; um momento de dor, talvez; algo morto que parece ainda viver; uma emoção suspensa no tempo, como uma fotografia borrada, como um inseto preso em âmbar.” O que os conceitos de *nachleben* e *pathosformeln* fazem a todo tempo é evocar os fantasmas das imagens, esses fantasmas cuja existência é sustentada tanto pela latência das próprias imagens quanto aquela de nossos sentimentos.

A pequena série intitulada *Insólidos* (2014) de Rosângela Rennó, criada a partir do desdobramento de quatro negativos em preto e branco, pode ser lida como uma demonstração dos muitos níveis que constituem as imagens.

Cada uma das fotografias foi impressa em diversas camadas de seda, penduradas em sobreposição com uma pequena distância entre si em um suporte de alumínio semelhante a um varal. Entre os tecidos que carregam a mesma impressão, existem uma ou duas camadas intrusas de uma imagem diferente, que flutuam como fantasmas na fotografia principal. A presença de elementos díspares aliada à transparência da seda evidencia o aspecto enigmático da imagem que se forma pela sobreposição e movimento das camadas, passamos a duvidar do que é real ou não. A instalação sugere um mergulho na profundidade da imagem cuja origem material é plana. Os arquivos são removidos de um congelamento pelo simples fato de serem expostos, mas também pelo movimento que a nova superfície de tecido lhes confere. Presenças e narrativas são despertadas e o agenciamento poético da montagem cria novas possibilidades de sentido para as imagens, semelhante ao que acontece nas montagens benjaminiana e warburgiana.



Série Insólidos,
Rosângela Rennó, 1994.

Penso que a essa altura do texto, ao olhar para os caminhos epistêmicos percorridos por Benjamin e Wargurg, as afinidades entre os dois pensadores estejam claras. Duas figuras que se dedicaram a garimpar imagens (em seu espectro diverso, da palavra à fotografia) para que pudessem “descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal do acontecimento total” (Benjamin, 2006, p.503) e pensar o tempo presente. Suas imagens representam condensações energéticas que colocam em jogo a dimensão descontínua e não-discursiva da história. As montagens tanto de um, quanto do outro, guardam tempos que esperam para serem lidos. *Passagens* e o *Atlas Mnemosyne* são obras que exigem de seus leitores um esforço incessante de interpretação, recomposição e desenho de possibilidades dentro de cada montagem. As relações entre os fragmentos não são dadas e construí-las, entre cortes e gestos interrompidos, convoca um leitor que esteja entregue à uma experiência de leitura imersiva. Se colocar diante da obra benjaminiana e warburgiana demanda a tentativa ininterrupta de ler o que não está escrito.

Este leitor que as montagens requerem lembra o que Maria Gabriela Llansol chama de legente. Para a escritora portuguesa, “legente é o que lê sabendo que existe outro modo de ler – mais próximo do texto – que penetra o texto e o torna, por sua vez, escrevente” (Caderno 1.71 do Espólio de Maria Gabriela Llansol, p.57 *apud* Pietri, 2010). Por saber que existe outro modo de leitura, ele mesmo é levado a imaginar e a criar novas formas de olhar para o texto/imagem. O legente é aquele que se desprende da continuidade narrativa e lê o mundo a partir das imagens, aquele que confere sentido ao que lê a partir da fabulação.

Benjamin disse que a montagem, como uma leitura, consiste em “ler o que nunca foi escrito” (Benjamin, 2006, p.461), seria então o papel do legente ler – de várias formas diferentes – aquilo que nunca foi lido. Ser legente é também saber acolher a experiência errante de caminhar pelos fragmentos de *Passagens* e do *Atlas Mnemosyne*, cuja desorientação organizada – como aquela de uma coleção – pode levar a mais perguntas do que respostas.

Benjamin e Warburg escolheram trabalhar nas fronteiras e cruzamentos entre diferentes disciplinas, o que só fez expandir seus campos de pesquisa. Ao submeterem elementos díspares ao encontro de outros, mostram a possibilidade de um movimento de investigação, análise e pensamento que se faz com e através das imagens. São dois pensadores que se aproveitam do poder da articulação entre diferentes escalas da vida e campos disciplinares com maestria, sujeitando o conhecimento a desvios e deslocamentos. A maneira cuidadosamente pensada através da qual optaram por apresentar suas obras, para além de seus conteúdos em si, ensina sobretudo a fazer uso

do olhar, da intuição e da imaginação. Todos esses fatores dizem sobre o porquê de trazê-los para esta reflexão que pretende destrinchar os universos que habitam os microterritórios, por entre imagens e palavras.

As articulações imagéticas têm a força de criar espaços onde o conhecimento germina e a partir dos quais ele pode ser veiculado. Esse saber particular que é transmitido pelas imagens foge aos modos verbais da linguagem e não se encaixa nos formatos tradicionais do conhecimento científico. Acredito que isso explique, em parte, o fascínio que elas exercem: o fato de recuperarem o que escapa a outros tipos de expressão e, ao mesmo tempo, a sensação de que elas nunca nos entregam tudo. Mas por maior que seja a porção inapreensível da imagem, Didi-Huberman acertou ao dizer – na leitura que fez da obra de Warburg – que ela não constitui apenas objetos de pensamento, mas elementos com os quais pensar.

Godard, no documentário *Aqui e Acolá*¹⁰ (1976), disse que “(...) não existe imagem simples. Qualquer imagem cotidiana faz parte de um sistema, vago e complicado, pelo qual habito o mundo e graças ao qual o mundo me habita.” Escavar as imagens a partir de Benjamin e Warburg é uma forma de tentar desvendar como as imagens nos habitam e são, ao mesmo tempo, habitadas por nós.

Talvez seja essa parte inapreensível de toda imagem o território com maior potencial fabulador. Até mesmo as imagens do cotidiano, aquelas demasiadamente reais, envolvem mais aspectos do que somos capazes de enxergar. Neste sentido, é interessante pensar no que Benjamin chama de “agora da cognoscibilidade”. Dentre tantas camadas que compõem as imagens, algumas só atingem sua legibilidade em um determinado período do tempo, por ali se encontrarem com um contexto que se relacione com elas de uma forma específica. Dessa maneira, podemos pensar que para uma imagem ser lida à fundo, ela precisa transitar por tempos distintos e encontrar olhares sintonizados com a sua frequência própria. Considerando os conceitos warburgianos de *nachleben* e *pathosformeln* e esses encontros reveladores que se dão entre as imagens e o decorrer do tempo, percebemos que elas se estendem para fora delas mesmas em função de elementos que lhe são externos: elas vazam. Ao mesmo tempo, essas imagens sobre as quais e com as quais estamos pensando, correm o risco contínuo do desaparecimento e

¹⁰ *Aqui e acolá* (cujo título original em francês é *Ici et Ailleurs*) é um documentário de 1976, dirigido por Anne Marie Miéville, Jean Luc Godard e Jean Pierre Gorin. O filme que foi originalmente concebido para retratar a guerra, após filmagens feitas em 1970 na Jordânia, acabou construindo um paralelo entre a vida de duas famílias, uma francesa e a outra, palestina.

do esquecimento a cada vez que deixam de ser reconhecidas pelo tempo presente (Didi Huberman, 2011).

Levando em consideração nosso interesse pelo o que a força de articulação entre as imagens de arquivo é capaz de produzir, trago para a discussão o trabalho do artista alagoano Jonathas de Andrade, intitulado *Ressaca Tropical*. A obra, exposta pela primeira vez em 2009, resultou em um livro – de mesmo nome – lançado no ano de 2016. É importante dizer que aqui, falo a partir da experiência de leitura do livro e não da instalação. Digo isso por acreditar que o projeto gráfico do livro tenha potencializado o diálogo entre as diferentes imagens que ele traz.

O livro traz conteúdos de naturezas distintas. Temos acesso às páginas de um diário de aventuras encontrado no lixo em 2003 (com narrativas que datam de 1975 a 1977) e a fotografias de quatro acervos diferentes: vistas aéreas do Recife em preto e branco da coleção do fotógrafo Alcir Lacerda; fotos de um acervo amador com cenas cotidianas de famílias e amigos; imagens da cidade retiradas do arquivo da Fundação Joaquim Nabuco; e fotografias de prédios modernistas abandonados feitas por Jonathas em 2008. O pano de fundo em comum entre o diário e todas as imagens é a cidade do Recife que aparece retratada sob olhares tanto pessoais quanto documentais.

Para compreender como as imagens e o texto são articulados dentro do livro, é preciso explicar como o ele é estruturado. No miolo, são utilizados três formatos de páginas diferentes: algumas páginas são inteiras e outras possuem um corte horizontal, que resulta em duas páginas de tamanhos diferentes: a porção inferior sendo ligeiramente menor do que a superior. Nas páginas de menor tamanho, as inferiores, são datilografados os textos do diário. Já nos outros formatos (o da página inteira e as porções superiores), se alternam as imagens dos acervos anteriormente citados. Essa solução permitiu gerar sobreposições entre o diário e as imagens e entre imagens de fontes diferentes. Dessa forma, são estabelecidas relações entre conteúdos que podem ser complementares ou contraditórias, o que cria leituras diversas da obra e modula seu sentido a cada página. Além disso, essa manipulação coloca os arquivos em movimento, despertando-os de possíveis congelamentos e fazendo com que criemos uma relação mais íntima com eles.

As fotografias revelam temporalidades heterogêneas de uma mesma cidade. Quando vistas separadamente constituem documentos históricos, mas postas em articulação, constroem uma ficção que brinca com um tempo descontínuo. Textos e fotos são apresentados de forma não cronológica, isso faz com que o fim de alguns romances do diário seja anunciado antes de seu começo ou que as ruínas de alguns prédios apareçam antes que a sua própria construção.

A tensão entre uma cidade-ruína que se anuncia através das imagens de escombros, enchentes e prédios abandonados e uma cidade idealizada mostrada pelas fotografias aéreas é o pano de fundo de cenas onde jovens de classe média, queimados de sol, protagonizam momentos de lazer. Essa cidade que já não existe e, ao mesmo tempo, nunca está pronta é também o cenário das narrativas do diário de um jovem que vive entre o trabalho, romances, idas ao cinema, bebedeiras e a culpa cristã. A sobreposição de imagens dá um tom de instabilidade à narrativa, como se sobre ela pairasse uma pressão constante.

Esse retrato de Recife, que é também o retrato de muitas cidades brasileiras, coloca em evidência os abismos entre planejamento e construção, entre a vida tal como ela é e as aparências que se forjam. A manipulação das camadas narrativas que se dá pelo passar das páginas firma o reconhecimento de que embora a vida e os dias sigam da mesma forma, com seus encontros, paixões e acontecimentos triviais, isso se dá sobre ruínas ou a imanência delas. A fotografia de jovens com seus corpos bronzeados sobreposta à frieza de um prédio moderno abandonado é o tipo de composição que nos leva a este pensamento. A sobreposição ou a vizinhança entre imagens constrói caminhos que conduzem a lugares que, sozinhas, as imagens não revelariam.



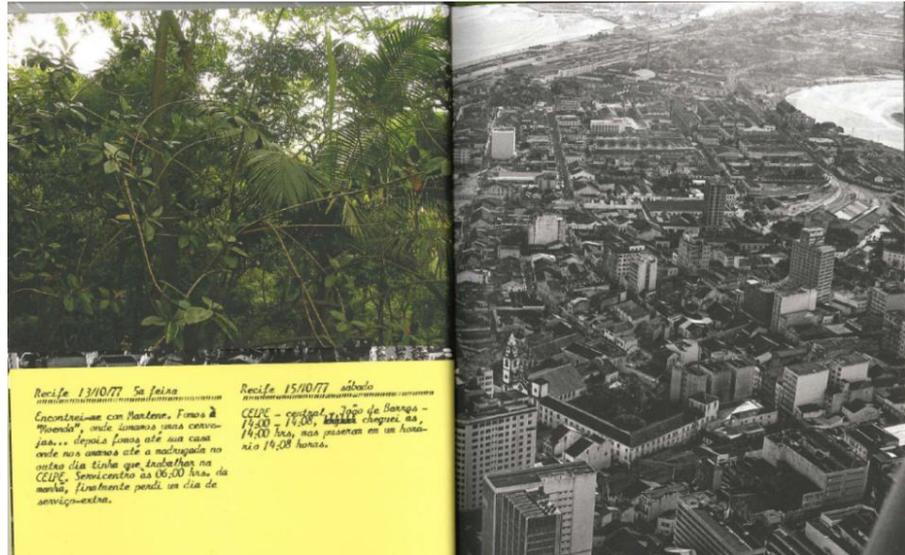
Recife 29/04/77 *ba feira*

O comunismo é um sistema que revela uma mente limitada e egoísta. Cu paralisadamente jamais se adaptaria a este sistema. Devo assia ne eva-riariza pelo fato de viver e amar no Brasil, que é onde encontramos liberdade de escolha. É uma neces-sidade humana a liberdade e o domí-nio sobre si próprio, no Brasil não temos isso, mas temos o fundamentalismo que no comunismo há o equi-líbrio social e etc... Quanto que nenhum ser humano sente-se bem em uma sociedade como esta - é o siste-ma anti-humano socialista, talou

Recife 30/04/77 *árbodo*

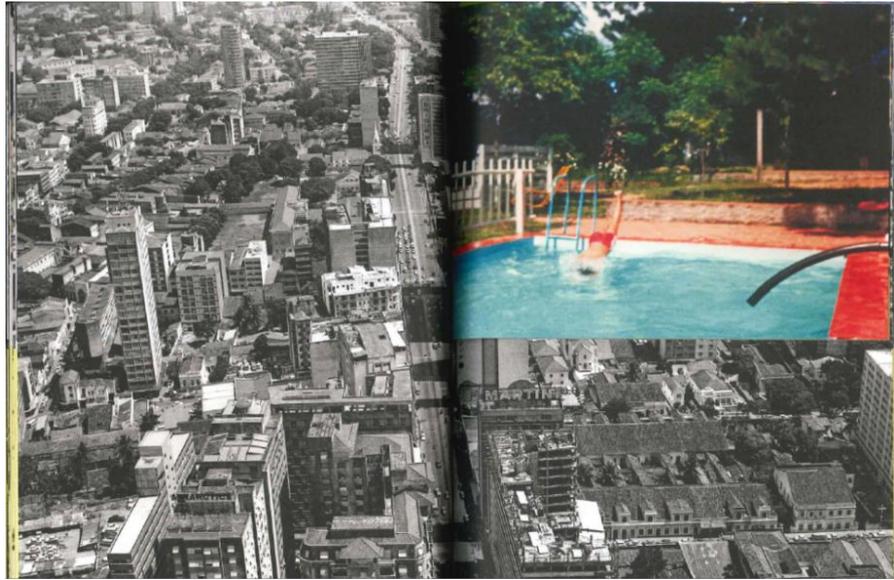
Início do romance com Maria de Fátima. Começo os primeiros capítulos de meu livro escrito em Recife - minha obra com tranque.

Páginas do livro Ressaca Tropical, de Jonathas de Andrade, 2016.





Páginas do livro *Ressaca Tropical*, de Jonathas de Andrade, 2016.

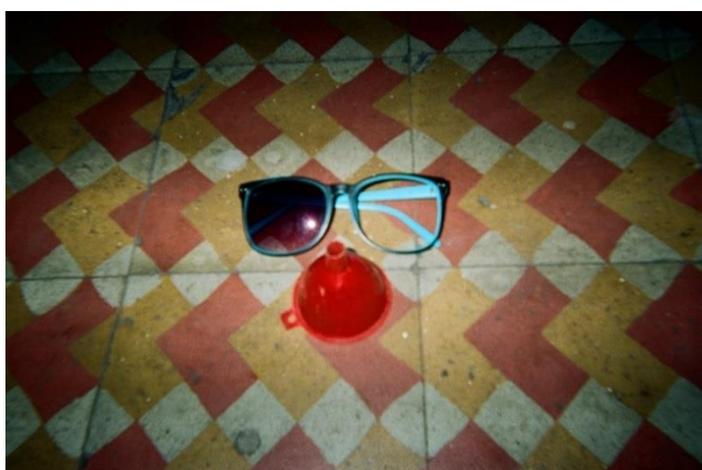


Páginas do livro *Ressaca Tropical*, de Jonathas de Andrade, 2016.

Tanto o pensamento de Benjamin e de Warburg em torno da articulação e das possíveis formas de apresentação de fragmentos imagéticos e textuais, quanto os trabalhos artísticos aqui vistos nos tornam conscientes do poder de ação coletiva das imagens, em especial aquelas de arquivo. É posta em evidência uma multiplicidade de caminhos capazes de nos dar acesso a camadas que, até então, não havíamos alcançado e também aquelas que só existem uma vez que as imagens são colocadas lado a lado. Embora sempre reste uma porção inapreensível, o que todos esses trabalhos nos ajudam a compreender é que o que cada imagem nos entrega depende também do que entregamos a ela.

**caderno 2:
encontros
e etnografias**

**o caminho
das coisas**



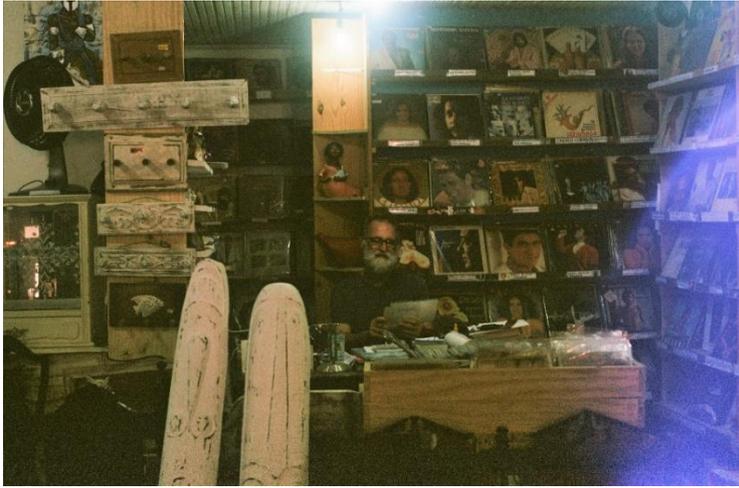
Objetos encontrados nas ruas,
fotografias feitas pelo Renato em 2019.



Objetos encontrados nas ruas,
fotografias feitas pelo Renato em 2019.



Objetos encontrados nas ruas,
fotografias feitas pelo Renato em 2019.



Loja do Varela em Porto Seguro, 2020.



Barraca do Fernando na Feira Tom Jobim, 2020.



Barraca do Fernando na Feira Tom Jobim, 2020.



Barraca do Fernando na Feira Tom Jobim, 2020.



Barraca do Fernando na Feira Tom Jobim, 2020.

Encontros espaciais

A seguir, o leitor encontrará pequenos textos que levam o nome de algumas pessoas. Os textos poderiam também levar o nome de alguns lugares. Digo isso porque todas essas pessoas em questão chegam a se confundir com determinados locais. Eu não poderia falar sobre elas sem falar sobre certos espaços e também não poderia falar desses espaços sem falar sobre elas. Suas histórias são tão entrelaçadas aos lugares que, quando se fala de um, também está se falando do outro.

Essas pessoas e esses espaços, cada um a seu modo, têm uma forte ligação com o universo dos restos, dos abandonos e da memória. Foi através do convívio com eles e, conseqüentemente, da permanência nos lugares em questão, que pude entender parte das dinâmicas que movimentam as energias implicadas na trama de temporalidades que compõe este universo.

D. Neusa

Minha avó é o que podemos chamar de uma pessoa acumuladora. Desde que me entendo por gente, é assim. Penso que os avós sejam, no geral, portadores dessa tendência ao acúmulo. Mas a minha supera todas as outras avós que eu já conheci.

Sua casa poderia se passar por um museu do cotidiano, onde se encontram vários exemplares diferentes dos mesmos itens. Mesmo que alguma coisa não esteja em plena condição de funcionamento (o que é recorrente), quase nada é descartável. Tudo tem sua razão de ser e de estar ali e quando questionada (o que também é muito recorrente), ela sabe muito bem – na maioria das vezes – listar os motivos que justifiquem a presença de qualquer objeto naquele espaço. Por exemplo, ela tem três cadeiras de balanço e diz que cada uma é boa para uma coisa: bordar, assistir televisão e a terceira é só para embelezar a sala de visitas. Quando nem mesmo ela sabe dizer o porquê de algum objeto, fica nervosa e diz para ninguém mexer nas coisas dela.

Todas as paredes da casa da minha avó são tomadas por tudo o que é tipo de coisa. Quadros, grades antigas, relógios, peças em cobre, bonecas de pano, estandartes, oratórios, etc. Além disso, as varandas concentram uma grande quantidade de plantas. Durante um tempo, minha avó se empolgou com uma planta específica, a rosa-do-deserto. Nessa época, uma das varandas da casa abrigava mais de 70 vasos da mesma espécie (hoje ainda restam cerca de 30).

A origem do acervo desse “museu” é diversa, ali encontram-se objetos que já pertenceram a vários membros da família. As peças de ferro fundido que meu bisavô fazia, algumas plantas da época da minha bisavó, quadros que foram da minha mãe, móveis da minha tia avó, placas com letreiro de chopp da época em que meu tio teve um bar, o forro de gesso da antiga igreja da cidade que meu bisavô ajudou a reformar e aproveitou para colocar no banheiro da casa, etc. Inclusive, foi este mesmo bisavô que construiu a casa e ainda hoje alguns incidentes revelam as gambiarras feitas na época da construção.

Até agora eu falei sobre os objetos que habitam as superfícies das paredes da casa. Ao passar para uma etapa mais avançada da escavação, aquela que lida com a profundidade das gavetas e armários, outro universo se abre. Um universo ainda mais heterogêneo, confuso e povoado que o das paredes. Microterritórios que abrigam memórias da família misturadas a botões de costura, presentes de aniversário nunca usados, velhas agendas de telefone, filmes nunca revelados, etc. Um mosaico de múltiplos restos e fragmentos de muitas vidas.

Ao passo que escrevo e penso sobre este espaço, me dou conta que a vida da minha avó e aquela casa são uma coisa só. Chego a me arrepender pelas vezes em que apoiei as recomendações da minha mãe e dos meus tios para que ela se mudasse para um apartamento que lhe desse menos trabalho.

Eu morei ali durante alguns anos da minha infância. Hoje eu penso que a exposição prolongada àquele lugar, que poderia também se passar por um antiquário, deixou latente em mim o desejo de buscar por espaços semelhantes, assim como o interesse pelos restos e velharias.

Varela

A loja do Varela foi o lugar onde eu comprei a minha primeira fotografia antiga. O estabelecimento leva o sobrenome de seu dono e é tocado por ele e sua mulher, Bernadete. É uma loja grande, espécie de mistura entre sebo-antiquário-loja-de-discos-roupas-móveis-de-madeira.

Dentre as antiguidades, a variedade é imensa: moedas, notas de dinheiro, cartões postais, cadeiras, vitrolas, instrumentos musicais, câmeras fotográficas, bengalas, utensílios de mesa e todo tipo de objeto. Tendo em vista a multiplicidade de artigos, a clientela é também plural. Se você não for uma pessoa objetiva para fazer compras, é o tipo de lugar onde você pode passar horas sem se dar conta (o que acaba sendo o meu

caso – para além da falta de objetividade, penso também ser uma forma proveitosa de gastar o tempo).

Com o início da minha coleção, as idas ao Varela tornaram-se mais frequentes. Entre as histórias que ele contava sobre as fotos, falávamos um pouco sobre a vida e escutávamos alguns discos¹¹. Ele me contou que a loja nasceu de uma coleção que ele alimentou por muitos anos, até o dia em que não viu mais sentido em guardar todos aqueles objetos em casa. Todo dono de antiquário deve ter um espírito de colecionador atrelado a um sentimento que, por sua vez, não é tão comum aos colecionadores: o desapego. Além disso, outros sinais do colecionismo são evidentes no Varela, como a tensão entre ordem e desordem. Não é raro encontrar a loja em processo de reorganização dos itens, vê-se sempre os objetos mudando de lugar e os livros e discos ganhando novas categorias.

Eu acredito que os caminhos que percorremos (de forma literal) na cidade até chegar a um local desejado, exercem influência sobre as escolhas que possam vir a ser tomadas nesses tais lugares. Por exemplo, tenho para mim que os conteúdos das fotos que eu escolhia na loja tenham algo a ver com o caminho que eu fazia para chegar até lá. Geralmente eu pegava um ônibus que percorria cerca de 4 quilômetros da orla e depois entrava no centro. O ônibus não passava pela rua do Varela, eu descia no ponto do final da avenida Getúlio Vargas (uma avenida que concentra parte do comércio da cidade) e andava um pouco até chegar lá. Ao virar a primeira à direita, eu entrava na rua São Pedro, que mais à frente mudava de nome para rua Sete de Setembro e depois para rua Marechal Deodoro. Essa rua que leva três nomes diferentes não é conhecida por nenhum deles. Ela margeia o Rio Buranhém e parte dela é conhecida como “tarifa” e outra parte como “rua do mangue”. A tarifa concentra as peixarias da cidade e é onde se tem, todo sábado, uma feira de peixes. Nessa porção da rua, fica o cais do rio onde os pescadores atracam seus

¹¹ Esta nota de roda é o registro de uma lembrança que me é cara. Em um desses tantos dias (em sua maioria, sábados), estávamos conversando sobre as fotos que eu havia escolhido enquanto um disco do Milton Nascimento tocava na vitrola. O disco era tão bom que paramos de falar sobre as fotos e começamos a comentar sobre a música, até que uma versão de “Volver a los diecisiete”, onde Milton canta com Mercedes Sosa, começou a tocar. Neste momento, o Varela ficou em silêncio. Eu segui o silêncio dele e me concentrei na canção. Estávamos os dois de frente para a vitrola, com algumas fotos em mãos, em silêncio olhando o disco rodar. Quando voltei a mim, alguns segundos depois, vi que seus olhos estavam marejados. Não perguntei o porquê. Considero muita sorte presenciar e partilhar esse tipo de momento. Tem alguma coisa nos silêncios compartilhados que torna suas memórias mais fortes.

Fiquei em dúvida antes de acrescentar esta nota, mas de alguma maneira que eu não saberia muito bem explicar, este pequeno acontecimento tem uma implicação na forma como eu enxergo e entendo o que são essas espacialidades que, explicitamente, concentram tantas temporalidades. O disco era aquele da capa conhecida: o desenho de um trem passando em frente às montanhas e ao sol, em baixo relevo prateado sobre um fundo amarelo pastel. (“Geraes”, lançado no fim de 1976).

barcos. Na rua do mangue, de um lado se tem o mangue e do outro, pequenas construções que se alternam entre comércio e residência.

A loja do Varela fica bem na transição da tarifa para a rua do mangue. Eu insistia em não ter pressa no caminho até lá, o que acabava fazendo com que eu chegasse contaminada pelos fortes ares marítimos do trajeto. Com o passar do tempo, eu que não procurava por nenhum conteúdo específico nas fotos, me dei conta de que a coleção tinha muitas imagens do mar.

Hoje em dia as minhas idas a Porto Seguro já não são tão frequentes, mas mesmo que eu vá por poucos dias, sempre passo lá e encontro a loja um pouco diferente do que estava da última vez.

Fernando

Ao contrário dos encontros sobre os quais escrevi anteriormente, este daqui traz consigo dois lugares diferentes: a Feira Tom Jobim e o Edifício Arcângelo Maletta.

Eu conheci o Fernando na Feira Tom Jobim. Foi um encontro que determinou muitos dos caminhos que percorri durante a pesquisa de campo. Posso até mesmo dizer que o Fernando foi a primeira abertura que tive para o universo dos restos e dos abandonos em Belo Horizonte.

Sua barraca é uma das mais movimentadas da feira, tanto pela variedade de objetos quanto pelo fato de ele conhecer muita gente. As pessoas que circulam por lá não vão ali apenas pelas antiguidades, o quarteirão da avenida Carandaí, que leva o nome de Praça João Pessoa, fica dividido em duas partes aos sábados: de um lado, as barracas com os objetos a venda e, do outro, mesas e cadeiras com barracas de comida e bebida na lateral da praça – é também costumeiro que se tenha música ao vivo perto das mesas. O movimento é grande e a maioria das pessoas vai pela comida e pela música. Vê-se muitas famílias e nos dias de música ao vivo, algumas senhoras costumam se levantar para dançar perto do cantor.

Já no lado das barracas de objetos, o movimento é menor. Algumas pessoas vão ali pelos objetos, outras estão só de passagem para o outro lado da praça e acabam parando um pouco, por curiosidade. Com o passar dos sábados, consegui identificar os *habitués* da feira que são, em sua grande maioria, senhoras e senhores de idade.

Veza ou outra, o Fernando leva para a feira alguns monóculos e slides, a pedido meu (o acervo que ele tem em casa é bem maior do que sua barraca pode comportar, por isso ele

costuma variar as peças a cada semana). Quando isso acontece, pego a caixa com os monóculos e os slides e vou para o banco de concreto que fica em frente à barraca para poder ver as imagens com calma. Nesses momentos, sempre sou abordada por alguma criança – que provavelmente está de passagem com os pais para o outro lado da praça – que me pergunta o que eu estou vendo.

Acho curioso o fato de este espaço abarcar, ao mesmo tempo, usos e públicos tão distintos que, por fim, acabam se atravessando. Quem está ali pelos objetos, escuta a música e as conversas animadas que vêm do outro lado, além se sentir o cheiro do acarajé e do espetinho das barracas de comida. Quem vai pela comida e pela música, cruza o caminho de objetos inusitados. Entre uma coisa e outra – pessoas, atividades e coisas – a concentração de vidas e temporalidades diversas habitando o mesmo espaço é imensa.

O Fernando é também um colecionador. Para além de todos os objetos que ele garimpa para a venda, mantém ainda uma coleção variada. O que mais o interessa são miniaturas e pequenos objetos. Pelas nossas conversas, eu imagino que a barraca da feira seja uma espécie de ponta do iceberg do seu acervo. Até hoje, tudo o que eu perguntei se ele tinha, ele disse que sim. São muitos anos garimpando, pelo menos trinta. O tempo suficiente para entender de tudo um pouco (no que diz respeito a antiguidades) e conhecer os pontos e as pessoas certas quando o assunto é garimpo. Ele diz que a melhor cidade para quem gosta dessa atividade é o Rio de Janeiro e já me passou uma lista das melhores feiras de lá. Fernando também já trabalhou com fotografia de eventos e teve um laboratório de revelação e ampliação por alguns anos. Por isso, quando mostro as fotos que escolhi, além de tecer comentários sobre suas origens, de vez em quando ele dá palpites sobre o tipo de lente utilizada e a velocidade do obturador.

Da mesma forma que eu fazia no Varela, também pergunto ao Fernando a origem das imagens ou, pelo menos, onde ele as encontrou. Eu percebia que, às vezes, ele desconversava e mudava de assunto. Pensava que ele não queria revelar suas fontes, talvez pelo receio de eu as procurar e comprar as fotografias diretamente delas e, por isso, eu não insistia. Com o passar dos sábados e à medida em que ele ia percebendo que o meu interesse verdadeiro consistia em saber e entender as trajetórias das imagens, revelou que grande parte das fotografias chegava até ele por meio de catadores de rua (o que é matéria para outros encontros).

Esses catadores, geralmente, vão ao seu encontro no Edifício Arcângelo Maletta, o que me leva ao segundo lugar dessa narrativa. Durante muitos anos, Fernando possuiu um sebo no Maletta – a loja leva o nome de 7^a Arte, que hoje em dia se encontra sob os

cuidados de sua filha. Mesmo assim, ele passa as tardes de terça e quinta no local, onde acontecem as negociações entre ele e os catadores.

Perdi as contas de quantas tardes eu passei no sebo. Na maior parte delas, as pessoas que eu esperava encontrar não apareciam. Apesar dos desencontros, entendi que a minha permanência ali me levaria a respostas de perguntas que eu ainda não havia formulado e aprendi a tirar vantagens da espera. A concentração de sebos no segundo andar do prédio movimenta ali uma economia dos restos e abandonos. Com isso, o lugar atrai as figuras envolvidas nessa trama, desde o catador de rua, as pessoas que vão se desfazer de objetos e livros, os donos das lojas que compram para revender e os colecionadores que vão à procura de alguma coisa específica. É uma camada de vida que costuma escapar aos que vão lá por outros motivos. Ainda voltarei a falar sobre alguns desses personagens, mas por ora me atenho ao Fernando.

Antes de chegar ao sebo na terça e na quinta, o Fernando percorre uma rota de garimpo que envolve os bazares de igreja e algumas construções que estão para serem demolidas. Em relação às construções, ele entra em contato com os proprietários que, geralmente, estão no processo de se desfazer de móveis e objetos antigos. Ele costuma fazer este trajeto com o Valdeyr, seu parceiro de garimpo que ocupa a sobreloja do bazar do Tião, também no Maletta. Os dois sempre chegam no segundo andar do prédio com algumas caixas ou empurrando um carrinho de supermercado pela rampa com algum móvel dentro. Existe um vai-e-vem constante de abandonos naquela porção de espaço, alguns ficam ali durante muito tempo e outros têm a estadia breve. São abandonos móveis que por vezes se tornam estáticos, um fluxo de objetos que envolve também um fluxo de energias e histórias. São essas histórias que ocupavam parte das minhas tardes. O Fernando gostava de me mostrar os achados do dia e junto de cada objeto, vinha um relato sobre como ele o havia encontrado e a negociação envolvida.

Com o tempo, passei a exercer outros papéis além daquele de observadora e ouvinte participativa. Quando o Fernando precisava se ausentar por alguma razão, ele me deixava encarregada da loja por alguns minutos. Também era comum eu ser consultada sobre livros e discos mesmo ele estando lá. Senti uma ponta de satisfação quando isso começou a acontecer, pois eu tinha para mim que aquilo era a prova de que eu estava me misturando àquele universo. Mas assim como os abandonos seguiam seu movimento de vai-e-vem, eu me esforçava para fazer o mesmo entre os possíveis papéis que eu poderia assumir em campo. Digo isso por considerar que o estado de imersão e o estado de estranhamento nos permitem acessar camadas diferentes de observação e entendimento, ambos os casos com a sua devida importância.

Entre a função de observadora e auxiliar de venda, percebia também as movimentações do Fernando entre alguns papéis: colecionador, vendedor, contador de histórias, garimpeiro e fotógrafo.

Foi ali no Maletta, no sebo 7^a Arte, que conheci todos os protagonistas dos pequenos textos que seguem na sequência a este.

Demerval

Pelo nome, já se pode imaginar uma pessoa mais velha (é um nome antigo, incomum de se ver em pessoas jovens). Demerval é, de fato, um senhor que assume a frente do 7^a arte quando a Fernanda, filha do Fernando, encerra o expediente mais cedo. Ele foi apelidado pelo Fernando de cabeça-branca, por ter os cabelos completamente brancos. Durante a minha pesquisa de campo, a Fernanda estava viajando, o que fez com que eu passasse bastante tempo com o Demerval. Eu não ia ao sebo somente às terças e quintas, então nem sempre o Fernando se encontrava lá.

Percebia no Demerval um desajuste em relação às outras figuras daquele espaço. Um dia ele disse que não se aprende nada com a literatura, fala curiosa vinda de alguém que trabalha em um sebo. Além disso, ele não é um sujeito apaixonado por antiguidades e por vezes se referia a elas como “as tralhas do Fernando” (mas admitia que algumas das tralhas eram interessantes). Ele também não é um colecionador (tem grande apreço por pinturas, mas não chega a ter uma coleção, segundo ele).

Durante as muitas tardes em sua companhia (onde eu esperava encontrar algum dos catadores, o que geralmente não acontecia), ele me contava histórias sobre a sua vida e os lugares que já tinha visitado. Eu ficava impressionada, pois as histórias envolviam quase sempre lugares exóticos pelo mundo afora e acontecimentos excêntricos. Dou alguns exemplos: ele já testemunhou várias auroras boreais, participou enquanto criança da segunda guerra mundial, já viu chover de baixo para cima e alguns tantos outros. Comecei a me questionar sobre a veracidade dos fatos relatados quando percebi uma certa incoerência cronológica em suas narrativas. Ao mesmo tempo, a riqueza de detalhes dos relatos era espantosa. Fernando me disse que ninguém sabia ao certo até que ponto as histórias eram verdadeiras e eu também parei de me importar com isso, apenas escutava e interagía tomando tudo como verdade. Mesmo em desajuste em relação aos demais personagens do segundo andar, sua presença ali parecia fazer completo sentido.

Talvez o Demerval viva a dimensão dos restos e abandonos de uma forma diferente dos seus colegas do edifício Maletta, sem lidar tanto com materialidades externas a ele, mas com a sua própria vida. Ele pode não ser um colecionador de objetos, mas tem uma vasta coleção de lembranças (inventadas ou não).

O movimento da loja raramente era intenso, o que permitia que as conversas acontecessem e que ele alternasse alguns discos na vitrola. Depois que ele descobriu que meu sobrenome era francês, nunca mais deixou de colocar o único disco em francês da loja, um vinil de 1973 da cantora egípcia Dalida, onde ela canta *Paroles, paroles* em dueto com Alain Delon.

//nota ao leitor

Caso ocorra ao leitor se perguntar sobre a relevância desses relatos, venho dizer que a minha intenção se concentra em narrar experiências que passam pelo lugar dos restos e abandonos. Como dito antes, essas narrativas dizem sobre histórias de vida e de espaços integrantes desta trama. Penso que eu não chegaria perto de transmitir como eu vejo esses cenários em questão me passando dos detalhes expostos, como por exemplo a trilha sonora de Dalida e o fato do apelido do Demerval ser cabeça-branca.

Valdeyr

Valdeyr é o parceiro de garimpo do Fernando. Os dois costumam chegar juntos às terças e quintas com os achados do dia. Sei que ele faz isso há muitos anos e conhece bem os caminhos do garimpo em Belo Horizonte, mas não é tanto de falar. Sei também que ele já teve uma loja de antiguidades há um bom tempo atrás. Por uma feliz coincidência, assim que dei início à minha pesquisa de campo no Maletta, ele começou a montar uma loja no mezanino do bazar do Tião. Digo que a coincidência foi feliz, porque testemunhei a montagem do espaço, que cairia no apreço de qualquer admirador de antiguidades. Explico o porquê. Existem lugares onde se opta pelo uso de objetos antigos com intenções comerciais, na tentativa de reproduzir aquilo que tende a acontecer de maneira espontânea. Não é difícil perceber a diferença entre um lugar e o outro. É como se nos espaços onde os cenários são planejados, os objetos estivessem presentes como atores. Já nos espaços que acontecem sem planejamento, é como se os objetos estivessem em casa.

A pequena sobreloja do Valdeyr foi acontecendo ao longo de alguns meses, sem muito planejamento. Nada foi especialmente comprado para ser colocado lá, os antigos objetos

de sua coleção pessoal foram encontrando lugar aos poucos. O espaço deve ter algo em torno de 2,0 x 4,0 metros, onde uma pequena área livre resiste por entre pilhas de discos, revistas, pastas, sacolas e caixas que se equilibram milagrosamente pelo chão. Em meio a isso, alguns móveis e peças antigas ficam em exposição para a venda ao passo em que configuram uma pequena sala de estar. A única peça que não está à venda é um sofá em couro preto de, aproximadamente, um metro e meio onde ele pernoita quando fica tarde para voltar para casa.

Quando se sobe as escadas do bazar do Tião e se chega na loja – sem nome – do Valdeyr, a sensação é de estar em algum tipo de esconderijo. A extensa quantidade de objetos por metro quadrado e a ausência de janelas contribuem para que esta sensação seja causada. Ali se dão alguns encontros entre ele e seus clientes. Até hoje, nos encontros que pude presenciar, todos os clientes eram homens de idade avançada. Entre conversas sobre assuntos corriqueiros e comentários sobre as peças ali presentes, longas negociações acontecem. Enquanto mulher e jovem em um meio composto por homens mais velhos, percebia olhares de desconfiança, como se eu fosse uma intrusa naquele espaço. Com o tempo, entendi que alguns comentários demonstrando conhecimento sobre os objetos que nos cercavam eram o suficiente para quebrar a desconfiança e ser incluída na conversa.

Ao escrever sobre o Valdeyr e sua pequena loja, sinto que aquele espaço se constitui quase como uma sede secreta de pessoas com um interesse comum em velharias (é preciso dizer que uso esta palavra com a melhor das conotações). Para permanecer ali, era preciso passar por pequenos testes, disfarçados em perguntas jogadas no meio da conversa, que comprovassem um real interesse naquele universo. Na verdade, isso era mais importante para seus clientes do que para o Valdeyr que, no fim das contas, não se importava em receber qualquer pessoa que estivesse disposta a comprar algo para que ele pudesse manter a loja.

Percebo que existem espaços, de fato, com uma vocação maior para abrigar restos e abandonos, como aquela pequena sobreloja. Mas o tempo passado no segundo andar do Maletta me fez entender que a agência das pessoas que se entregam à busca desses restos e que regem parte do arranjo econômico dos abandonos dá sentido a essas espacialidades. Não duvido que os espaços e objetos possam falar por si, mas a presença desses vendedores-contadores-de-história perpetua a memória e a vida dessas materialidades.

Os lugares pertencidos de abandono são abrigos mais seguros para as coisas esquecidas, assim como as pessoas deste universo têm mais tato com esse tipo de materialidade. É

por isso que nessa série de encontros, as histórias dos espaços e das pessoas são entrelaçadas por um mesmo fio condutor.



A pequena sobreloja do Valdeyr, outubro de 2019.

Seu Antônio

Antônio Carlos Figueiredo é uma figura conhecida em Belo Horizonte dentro do universo do colecionismo e das antiguidades. Eu o conheci em uma das tardes que passei no bazar do Tião. Antes deste encontro, eu já havia lido algumas coisas sobre ele e o seu museu do cotidiano, mas demorei um tempo a descobrir que o senhor com quem eu conversava no bazar era o mesmo dos textos que eu havia lido.

Seria lógico que, ao falar do seu Antônio, eu falasse sobre o museu do cotidiano, lugar onde sua coleção se encontra reunida. O museu recebe visitas sob agendamento prévio feito diretamente com ele, mas por motivos pandêmicos, minha ida ao espaço não pôde acontecer. Prefiro tratar aqui de lugares onde eu estive presencialmente e é por isso que aproveito a presença de Seu Antônio para falar, não sobre o museu do cotidiano, mas sobre o bazar do Tião. Sinto que traio a premissa que eu mesma criei: escrever sobre pessoas e espaços que se confundem, tamanha a sua ligação. Não acredito esse seja o caso de Seu Antônio e do Bazar do Tião, mas justifico a escolha desta associação. Eu não poderia omitir a figura de Seu Antônio, mesmo sem conhecer o seu museu. Eu não poderia também omitir o Bazar do Tião, mesmo sem conhecer o Tião. Como foi no bazar que encontrei o Antônio pela primeira vez, penso que um me ajudará a falar sobre o outro.

Segundo o Fernando, o Tião foi o precursor dos objetos antigos no Maletta, onde tradicionalmente se encontravam somente sebos e lojas de discos. Foi através dele que o Fernando e o Valdeyr também começaram com a venda de objetos ali. Hoje em dia, o Tião não fica mais na loja, que é tocada pelo Osama e pelo Ricardo. Enquanto única loja de objetos antigos atualmente no Maletta, o bazar é um ponto de encontro entre colecionadores e vendedores.

A loja não fica em evidência no segundo andar e possivelmente passa despercebida pela maioria das pessoas. Ela fica em uma galeria lateral e é vizinha de um bar africano. O bar costuma atrair grande movimento, mas quando isso acontece o bazar já está com as suas portas fechadas. Seu espaço interno é estreito, como um longo corredor onde as estantes nas paredes laterais abrigam todo tipo de velharia: telefones, porta-retratos, garrafas de refrigerante, máquinas de escrever, copos, etc. Os fundos do bazar guardam os objetos maiores, como geladeiras, móveis e bicicletas. Não existe uma lógica de organização das peças no espaço e até mesmo o Osama e o Ricardo, quando solicitados, têm dificuldades em encontrar algum item específico dentro daquele mar de peças. É preciso ter olhos atentos e paciência para encontrar o que se busca no Tião.

Ao contrário do Osama e do Ricardo, Seu Antônio nunca parece perdido quando entra lá. Seu olhar passa sem demora sobre todos os objetos enquanto ele caminha pelo corredor. Ele diz não colecionar antiguidades, mas sim objetos atemporais. Nunca vi ele demonstrar muito interesse em alguma peça e penso que isso possa fazer parte do jogo da negociação. Ele separa alguns itens e os leva para uma pequena mesa que costuma ficar do lado de fora da loja, onde em algum momento eles serão negociados. Mas enquanto este momento não chega, é em torno da pequena mesa que se reúne o grupo de *habitués* do local, que passam as tardes ali entre casos repetidos, comentários sobre política e antiguidades. Este grupo pode ser dividido em duas partes: aqueles que ficam sentados e não saem de lá (dentre esses estão o Seu Antônio, o Ricardo, e, durante o tempo que durou minha pesquisa de campo, eu) e os que ficam indo e voltando (Osama, Fernando, Valdeyr e os catadores). Seu Antônio não se apressa nas negociações, ele mesmo diz que “devagar já é com muita pressa”.

Entre uma conversa e outra, os objetos vão sendo separados e negociados. À medida em que outras peças vão sendo acrescentadas ao pacote, os valores vão se alterando. É curioso testemunhar essa negociação da perspectiva de uma observadora, pois não é difícil perceber em algumas situações que, independente de qual será o valor final, o comprador levará o objeto. O tempo que se passa ali fora a conversar perto da peça é um fator determinante para que o cliente acabe por adquirir o item. Entre as palavras trocadas com as outras pessoas sobre assuntos corriqueiros, olhares também são trocados com o objeto, o que promove a criação de um laço que dificilmente será rompido por uma questão de valor.

Mas, de novo, Seu Antônio não é qualquer cliente. Desconfio que, entre as peças que ele leva para a mesinha, ele já bem saiba quais são aquelas que serão descartadas e as que ficarão. Mais uma artimanha de negociação. Entre as idas e vindas dos valores, ele conta, com orgulho, as muitas histórias de sua coleção e como é procurado para falar sobre ela. Ele insiste em afirmar que não vai atrás dos objetos, mas que é perseguido por eles.

Não é raro que, no fim da tarde, seja necessário que o Osama carregue suas compras em um carrinho de carga até o museu.

Henrique

Henrique é o motivo pelo qual eu passei a frequentar o segundo andar do Maletta. Ainda na Feira Tom Jobim, Fernando havia me contado sobre um catador que tinha bons olhos para o garimpo e que era aberto ao diálogo.

O meu plano era entregar uma câmera a ele, para que ele fotografasse o cotidiano e os achados do garimpo. Depois de entregar algumas câmeras a catadores com os quais o meu contato não havia sido intermediado por ninguém e não ter conseguido recuperá-las, achei por bem apostar nas sugestões do Fernando. Durante as minhas primeiras visitas ao Maletta, não tive muita sorte em encontrá-lo. Sempre que eu chegava, me diziam que ele tinha acabado de partir. Não posso reclamar desses desencontros, pois foram eles que me levaram a boa parte dos encontros sobre os quais escrevi até agora. Minha espera pelo Henrique me fez presenciar e perceber outras movimentações cuja existência eu desconhecia, frutos das ressonâncias desses desencontros.

Por exemplo, além das pessoas já mencionadas, outras também passavam pelo sebo do Fernando. É o caso de um morador de rua que todo dia levava a placa de alguma rua da cidade. Os bairros de onde vinham as placas variavam: Centro, Serra, Funcionários, Lagoinha, etc. Ninguém sabia ou perguntava como ele conseguia tantas placas. Todas as vezes em que o vi, ele estava em estado de embriaguez e reagia com irritação quando era abordado. Além dele, outras pessoas apareciam com todo tipo de objeto: louças antigas, réplicas de varinhas mágicas, discos de vinil, livros, bonecas, sapatos, quadros, aparelhos toca fitas, máscaras de mergulho, etc.

Entre tantos desencontros, finalmente acabei conhecendo o Henrique. Henrique é um senhor que aparenta ter aproximadamente 60 anos, é magro e tem a estatura baixa. Ele sempre passa pelo sebo, pois a filha do Fernando costuma doar alguns livros e CDs que ele vende pelas mesas de bar. Fernando me disse que é recorrente que ele peça um abraço e que já chegou a se emocionar ao receber um (pude, depois, presenciar algumas dessas cenas). Há muito ele vive do garimpo de objetos e de catar latinhas. Já morou na rua durante muitos anos, mas agora mora em uma casa no bairro Lagoinha, onde vive com a filha de 26 anos. Henrique foi diagnosticado com AIDS há alguns anos e grande parte do valor que ele consegue na venda das latinhas e dos objetos é usado em seu tratamento.

De fato, o Fernando havia razão quando me disse que se tratava de uma pessoa amigável e aberta ao diálogo. No nosso primeiro encontro, era visível a sua satisfação em contar de seus garimpos mais preciosos, de como conhece bem a cidade e de como é querido por onde circula. Me disse que é conhecido pelos outros catadores como o Ogum das ruas. À princípio, achei a comparação curiosa. Ogum é o orixá da guerra, manifestado na

figura de um guerreiro. No sincretismo, é representado por São Jorge, outro guerreiro que simboliza força e que abre os caminhos. A figura magra, pequena e frágil daquele senhor não parecia condizer com esses dois personagens. Depois pensei melhor e me dei conta que o Henrique percorria a pé longas distâncias diariamente, carregando muitas vezes sacolas pesadas repletas das coisas que vai catando pelo caminho. Pelo o que me disse, nunca teve uma vida fácil. O apelido passou a fazer sentido.

Quando falei sobre a minha pesquisa para ele e perguntei se ele poderia e gostaria de produzir as imagens do seu garimpo, ele disse que seria melhor que eu o acompanhasse um dia e que eu mesma fizesse as fotos. Disse que me levaria a lugares estratégicos, que eu deveria ter a experiência e ver com os meus próprios olhos o seu dia-a-dia. Aceitei de prontidão.

Me animei com a ideia de acompanhá-lo, mas logo depois de sua proposta uma outra série de desencontros aconteceu. O fato de não existir outra possibilidade de contato que não fosse nos encontrarmos no Maletta dificultava a nossa comunicação. Acontecia de ele aparecer em dias ou horários trocados e até mesmo aparecer no dia e horário certos, mas depois sumir. Comecei a achar que, por mais que a iniciativa e o convite tivessem partido dele, ele havia mudado de ideia. Percebi que seu comportamento havia mudado com todos e com o passar do tempo, não se via mais o Henrique no Maletta. Precisei repensar a estratégias da pesquisa de campo, mas ainda tinha uma ponta de esperança de que ele voltasse a aparecer. Um dia, o Fernando me contou que havia tido notícias dele através de outra pessoa. As notícias não eram das melhores e mesmo se ele voltasse a aparecer, entendi que eu não poderia mais acompanhá-lo.

Renato

Outra figura indicada pelo Fernando foi o Renato. Imagino que ele tenha algo em torno de 30 anos, tem um filho pequeno e mora na rua há algum tempo, desde que se separou da mulher. Vive do garimpo de objetos e de alguns trabalhos informais como pintor, eletricitista, montador de móveis, etc. Fernando me disse que ele havia um senso estético apurado para o garimpo. Conversando com ele, ele demonstrava orgulho ao falar sobre suas técnicas enquanto catador. Dizia que pelo toque por fora das sacolas de lixo, já sabia dizer facilmente o que havia em seu interior. Também se orgulhava do cuidado que tomava para não sujar a cidade e se exaltava ao falar de alguns amigos que rasgavam as sacolas e deixavam o lixo espalhado.

Renato tem um itinerário semanal que compreende alguns bairros da cidade, ele não trabalha no centro porque diz que a concorrência é maior. Não abre mão de ir ao Floresta durante, pelo menos, 3 dias na semana. Segundo ele, é o bairro onde é possível encontrar mais antiguidades abandonadas. Quando eu contei sobre o meu interesse em fotografia, ele disse que encontrava diariamente imagens abandonadas nas caçambas. Na mesma hora, tirou uma foto da mochila que havia encontrado no dia e me deu. Disse que já encontrou um saco com mais de mil fotos antigas. Me contou também sobre outros objetos preciosos que garimpados: uma caixa repleta de joias em ouro, uma espada de samurai original do Japão e um lustre de cristal.

Quando eu perguntei se ele aceitaria andar com uma câmera durante alguns dias e fazer registros do seu garimpo, aceitou sem hesitar. Marcamos de nos encontrar no sebo no dia seguinte, quando eu levei uma câmera analógica e a entreguei a ele. Expliquei rapidamente como a câmera funcionava e não dei nenhuma direção para as fotos, disse que me interessava saber sobre seus encontros com os abandonos e restos da cidade. Combinamos de nos encontrar na semana seguinte para que eu pegasse a câmera de volta e levasse o filme ao laboratório.

Assim que nos reencontramos, ele me perguntou quando poderia pegar a câmera novamente. Disse que havia pegado o jeito com facilidade e que se sentiu bem fotografando. Pareceu sincero. Fiquei aliviada, senti que minha estratégia poderia, enfim, funcionar. A sensação de alívio teve uma curta duração, pois logo em seguida uma sucessão de desencontros e de câmeras perdidas aconteceu. Assim como o Henrique, o Renato também deixou de aparecer.

Boa parte do tempo que passei no Maletta foi uma espera pelo Henrique e pelo Renato. A espera chegou a se tornar pretexto para que eu frequentasse o prédio, mesmo que, a partir, as histórias do Fernando, Demerval, Valdeyr e Seu Antônio me fizessem esquecer do motivo inicial da minha ida ali.

//nota ao leitor

Talvez, neste momento, o leitor esteja se perguntando quais são os espaços aos quais as narrativas sobre os encontros com o Henrique e o Renato são ligados. Por mais que eles tenham ocorrido no Maletta, são as ruas da cidade que atravessam suas histórias.

Pensando no percurso proposto pela sequência dos capítulos, não é por acaso que essas tenham sido as duas últimas narrativas. Elas preparam uma transição para o próximo texto e para o próximo capítulo, onde se falará mais sobre o espaço urbano.

A economia dos restos

Após assistir ao filme “Os catadores e eu” (2000), de Agnès Varda, pensei ter encontrado as pistas certas para a construção de uma etnografia dos restos e abandonos da cidade. Muitos eram os pontos que ligavam os propósitos da minha pesquisa ao que Varda havia realizado ao longo de seu documentário. Sua familiaridade e inserção no universo retratado, os caminhos percorridos em sua busca pelos catadores, os encontros e diálogos a todo momento extrapolando o campo da pesquisa, a câmera constantemente em mãos, a atenção aos acasos. Em entrevista, ela afirmou que a própria ideia de fazer o filme surgiu de um acaso. A diretora tomava um café na rua quando, de longe, avistou algumas pessoas recolhendo alimentos que sobraram de uma feira. A partir desse momento, começou a pesquisar o que era feito dos tantos restos descartados pela sociedade.

De fato, o documentário foi um importante farol para a realização da minha pesquisa de campo. É claro que, na prática, me dei conta dos limites trazidos pelo meu contexto específico. Para se fazer um documentário, é preciso de uma equipe, mesmo que reduzida. Varda, então, percorreu seus caminhos atrás dos catadores acompanhada. A minha condição de pesquisadora solitária dentro de determinados espaços pertencentes ao universo do descarte limitou alguns acessos e movimentos que haviam sido planejados.

“Os catadores e eu” é um documentário que retrata, sobretudo, encontros. Encontros entre a diretora, Varda, e diversos tipos de catadores e entre estes e seus objetos de busca. Varda e sua equipe viajam pelo interior da França para mostrar pessoas que se valem por necessidade, acaso ou escolha, do que outros descartam. O filme oferece uma leitura da sociedade a partir do que ela rejeita. Sua jornada é guiada pelos encontros que atravessam, de formas diferentes, o gesto de catar. A história que o documentário conta poderia ser apresentada de muitas maneiras diferentes, mas são os encontros que tecem o fio que a conduz. Isso nos faz pensar que qualquer que seja a pesquisa, ela consiste inevitavelmente em encontros. Encontros entre o pesquisador e os livros, as imagens, as pessoas, as coisas e os espaços. Qualquer forma de agência que movimente e forme as ideias acerca do que se pretende pesquisar.

É preciso estar disposto à inevitabilidade desses encontros, que muitas vezes demandam reencontros para que outras camadas de entendimento se desvelem. Eles requerem nossa atenção por serem os principais responsáveis pelas mudanças de direção que toda pesquisa toma. Mais do que mostrar que os encontros constituem parte da essência em

si de toda pesquisa, Varda os mostra como possibilidade de modo de apresentação, como meio de leitura e como janelas para outras formas de pensar.

Pensar a minha pesquisa a partir dos encontros que tive ao longo do processo me leva a enxergar com mais clareza as singularidades de todas essas vozes, que tendem a ser capturadas por uma lógica homogeneizante de vida e, conseqüentemente, do olhar e da escuta. Assim como no filme de Varda, os meus encontros também se deram entre diferentes tipos de corpos: corpo imagem, objeto, vegetal, humano e não humano. Restos que conformam uma cidade e transitam entre o limite da visibilidade e invisibilidade.

Muito do que li e aprendi com esses tantos encontros veio de um movimento de imersão na cidade e nos espaços com uma vocação maior para abrigar os restos e abandonos. Não só a imersão, que requer uma atenção constante e uma disposição à descoberta, é necessária, mas também sua alternância com momentos de recolhimento e leitura. É justamente este movimento de revezamento constante (presente do fim ao início da pesquisa) entre atmosferas e experiências tão distintas que levou à uma escuta e à uma compreensão mais ampla das narrativas. Em um poema de “O livro das semelhanças” (2015), Ana Martins Marques escreveu o seguinte:

Agora deixa o livro
Volta os olhos
Para a janela
a cidade
a rua
o chão
o corpo mais próximo
tuas próprias mãos:
aí também
se lê. (MARQUES, 2015, p.29)

Os versos de Ana, para além de chamarem a atenção para a validação de leituras outras, fazem refletir sobre um direcionamento do olhar. A partir de quais elementos é feita a nossa leitura da cidade? A resposta a essa pergunta, de certo, envolve uma série extensa de elementos e questões socioculturais estruturantes de um modo hegemônico de pensar. Envolve também uma série extensa de invisibilidades construídas por esse tipo de pensamento. O que Varda faz em seu documentário, e de uma outra forma esta

pesquisa também busca fazer, é enxergar como se desenha a cidade quando lida a partir de outras perspectivas, como aquela de seus restos e abandonos.

Em “Os catadores e eu”, também são muitos os movimentos: deslocamentos, associações e digressões são presentes em todo o filme. A liberdade entre esses movimentos, os sons, as imagens e a voz da narradora fazem com que nos sintamos, em alguns momentos, dentro do fluxo de pensamento de Varda. Acompanhar os deslocamentos entre estrada, museus, campos, cidade, a casa onde ela vive e também as mudanças entre um assunto e outro é praticamente testemunhar um espírito à deriva. Quando o filme passa de uma cena com algum dos catadores às páginas de um livro ou a filmagens mais íntimas, onde a própria diretora mostra as rachaduras das paredes de sua casa ou a si mesma, é como se fossem criados espaços de arejamento para que os sentidos possam se amarrar. O olhar parece ter a necessidade tanto da aproximação quanto do afastamento e navega entre o todo e seus fragmentos. Ele olha a paisagem, mas também faz uma observação microscópica.

Essa construção, embora formada por muitos movimentos - no sentido diverso da palavra - não perde de vista o seu eixo central, que são os descartes, desperdícios e restos da sociedade. Parece fazer sentido que, em razão de uma visita à sua cidade, o filme tenha dedicado alguns minutos à obra de Étienne-Jules Marey dentro do campo da cronofotografia. Marey pode ser visto como um catador de movimentos, os quais ele decompunha em diversas imagens. Varda não faz diferente em seu documentário, ela decompõe o universo do catar em vários campos. Cito alguns deles: o gesto; a palavra em si (ao foliar o dicionário); suas representações artísticas (ao mostrar as pinturas de Millet e Jules Breton); suas implicações políticas, jurídicas, sociais e econômicas; a subjetividade que vem com a individualidade de cada catador.



Os catadores.

Imagens retiradas do filme *Os catadores e eu*.

No trânsito entre todas essas esferas, o documentário nos leva a cidades, ao campo, a feiras, a pessoas que catam por não ter o que comer e a outras que o fazem pela revolta de assistir ao desperdício cotidiano. Jean Claude Bernardet diz que são justamente todos os desvios do documentário que garantem o seu êxito e “também o fato de que essa deriva não leva à desordem” (Bernardet, 2006, p.26). O que explica isso é o plano de fundo em comum, presente em todos os deslocamentos da diretora. Mesmo que hajam momentos onde o assunto parece não se relacionar diretamente com o catar – como quando ela fala da produção acadêmica no campo da psicanálise do proprietário de uma das fazendas que ela visita, são questões que aparecem pelo caminho e dizem sobre um olhar interessado em toda a conformação do trajeto, não somente em seus destinos.

Penso que o título original do documentário, *Les glaneurs et la glaneuse*¹² fale melhor sobre a presença de Varda no filme do que o título em português (Os catadores e eu). Logo no início, quando a diretora visita o quadro de Jules Breton no museu, intitula do “*La glaneuse*” (a catadora), ela se coloca como a catadora em questão no título de seu filme. Tem-se, então, uma catadora falando de outros catadores, alguém que fala de dentro, que integra o grupo de pessoas retratado: uma personagem. Nessa mesma cena de apresentação, Varda se diz uma catadora de imagens que os outros não têm vontade de ver e nem de produzir, imagens que constituem cenas rejeitadas e desprezadas, que são deixadas para trás assim como os objetos e alimentos mostrados no filme.

Em suas consultas ao dicionário, a catadora diz que “em sentido figurado, catar é uma atividade mental (...) catar fatos, atos, informações, lembranças”. Isso resume o que ela faz durante todo o filme: ela cata as histórias de vida dos catadores, cata impressões, emoções e informações vindas das associações que ela mesma faz. Para além do sentido figurado, à medida em que ela acompanha os catadores, ela se mistura a eles e também atua como uma catadora no sentido literal. Batatas em forma de coração, um par de cadeiras, um relógio sem ponteiros: Varda faz questão de exhibir seus garimpos. Sujeito e objeto se fundem durante toda a trajetória percorrida pelo documentário. Essa fusão e interlocução com a vida pessoal da diretora se anuncia desde o início, quando ela mostra uma pequena câmera digital em suas mãos, que a acompanhará durante todo o filme: “Esse é o meu projeto, filmar uma mão com a outra mão”, ela diz. A partir desse momento, o mostrar-se e o falar de si se intercalam com as cenas de outros catadores, conformando o movimento fora-dentro sobre o qual falamos. Ela filma as rugas de sua mão da mesma forma que filma a manchas de infiltração da parede de sua casa, as

¹² A tradução literal seria: Os catadores e a catadora.

batatas disformes que são descartadas pelos produtores, os detalhes das pinturas de Rembrandt e tantas outras cenas. É como se fosse rompida a linha de fronteira entre a diretora-catadora e os outros personagens do filme ¹³.

¹³ Paráfrase do poema “Câmara de ecos” de Waly Salomão (2007), cujos versos originais seguem: “(...) Agora, entre o meu ser e o ser alheio/ a linha de fronteira se rompeu.”



A catadora.

Imagens retiradas do filme *Os catadores e eu*

O fato de uma pequena câmera digital acompanhar Varda ao longo de todo o filme, atribui a ele um caráter de diário de bordo de uma aventura pessoal, onde os acasos da pesquisa e do caminho ganham visibilidade. Esse processo acontece de forma tão natural no documentário que os acasos parecem também querer nos dizer algo. É como afirma Jeanne Fravet-Saada sobre um trabalho de campo que realizou: “(...) escolhi conceder estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional: é voltando sucessivamente a elas que constituo minha etnografia” (2005, p.161). Entre os acasos do caminho e o gesto de catar, que une todos os que estão presentes no filme, a narrativa de Varda se constrói com movimentos que equilibram o todo. Além dos catadores e da catadora, dos proprietários e advogados, os alimentos e objetos descartados se revelam importantes personagens do documentário. Eles mostram, com clareza, que o que a sociedade rejeita diz tanto sobre ela quanto o que ela produz.

São esses mesmos objetos, sob suas diversas naturezas, que levam os catadores a desenvolverem novas relações com o espaço. Os olhos de quem cata e garimpa são olhos atentos, que investigam e por isso constroem uma relação de cumplicidade com o espaço que guarda e revela o que eles buscam. Essa cumplicidade se dá a ver pelos gestos: enfiar a mão na terra para retirar alguma verdura que tenha sido deixada para trás na hora da colheita; procurar por entre as folhas um cacho de uvas esquecido; se agachar no chão de uma calçada para vasculhar objetos abandonados; tocar o chão da rua para pegar as maçãs que sobraram da feira; subir numa caçamba para pegar o que foi descartado de uma obra. Essa cumplicidade vem também de uma temporalidade que é própria do catar: o olhar mapeia os espaços e se demora neles. Tanto na cidade quanto no campo, itinerários são traçados e percorridos em função deste gesto.



Os catadores.

Imagens retiradas do filme *Os catadores e eu*

Ao conversar com alguns catadores ao longo da minha pesquisa, fica nítido o conhecimento extenso que eles têm sobre o território urbano. Território que eles percorrem diariamente com seus pés, sabedores das possibilidades de vida em cada caçamba, lixo, canto de meio fio e também da tendência rasteira que os restos e abandonos têm de habitar frestas, recantos e ruelas. Eles conhecem e vivem a cidade em seus pormenores, essa cidade dos restos que escapa aos olhos de muitos.

É preciso dizer sobre a distância imensa que separa colecionadores e catadores. No filme de Varda fica explícita a diferença entre aqueles que catam por necessidade e os que fazem por um propósito artístico ou de coleção. Meus encontros em campo também demonstraram isso com clareza: os colecionadores garimpam por escolha e por prazer, os catadores o fazem por sobrevivência. Embora eu tenha ouvido vários catadores contarem com entusiasmo suas histórias de garimpo, o cotidiano exaustivo de trabalho e as más condições de vida que enfrentam também transparecem em suas narrativas, nos olhos cansados e nas tentativas obstinadas da venda a qualquer preço dos objetos garimpados. Georges Bataille não mentiu ao dizer que entre um ser e outro, há um abismo, descontinuidades que permitem a continuidade de um processo.

Dentro deste universo, a todo momento esbarramos em fatores econômicos. Existe uma verdadeira economia dos restos que gira ao redor de tudo o que se descarta e abandona, estabelecendo relações econômicas que colocam em um movimento de transformação essas materialidades. O que é visto como excesso e/ou como inútil é abandonado; os catadores recolhem os restos pela cidade, que são vendidos a centros de reciclagem ou a comerciantes por um valor pequeno; os comerciantes restauram os objetos, que então são vendidos por um valor maior aos consumidores (dentre eles, os colecionadores). É claro que estamos falando somente de parte do que é descartado e abandonado, nem tudo é apreendido por essa cadeia de movimentos. Há sempre o resto que não é encontrado ou que não é visto como possibilidade de lucro. De toda forma, o que dá início a esses deslocamentos é o fato de existir o excesso. Ao considerarmos que toda matéria é energia, este excesso é responsável por uma movimentação energética sobre o nosso planeta.

Em “A parte maldita precedida de “a noção de dispêndio” (2013), Georges Bataille parte da consideração de que a energia é um fenômeno cósmico para lançar a ideia de que sempre há excesso. Tomando o sol como paradigma da potência do excesso gerador que alimenta a manutenção e a conservação da vida na terra, proporcionando o seu crescimento, Bataille nos dá uma imagem clara que fundamenta sua teoria. Se o sol é este astro que “dá sem nunca receber”, que não exige contrapartida, existe mais energia do

que é preciso para a manutenção e crescimento dos organismos vivos no mundo. O crescimento e o acúmulo são limitados por uma questão espacial. A prova dessa superabundância é a existência de um excedente de energia que, incapaz de ser absorvido, deve ser necessariamente perdido sem lucro, despendido “de boa vontade ou não, gloriosamente ou de modo catastrófico” (BATAILLE, 2013, p.45).

É preciso lembrar, então, que como consequência do excesso, existe sempre o resto. Não há nada sem resto. Nossos próprios corpos, vistos também como formas de excesso por Bataille, deixam seus “restos mortais”: “na permanência da matéria, enfim, o apodrecimento permanece sendo dado biológico inerente ao corpo” (OLIVEIRA, 2012, p.162). A consumação de bens materiais e energéticos no âmbito das relações homem-mundo seria, para este mesmo pensador, a reprodução do modelo transcendente da despesa solar.

Sob uma perspectiva geológica, também é possível identificar os excessos dos quais a própria história da terra é constituída: “grandes inundações e todas as intervenções da profundidade por meio de rochas ígneas, vulcânicas, plutônicas” (BORGES, 2012, p.11). Um sinal claro da presença dessa energia excedente do núcleo do planeta são as atividades vulcânicas que levam a erupções visíveis. Na madrugada do dia 11 de abril de 2020, um mês exato após a OMS declarar a pandemia de Covid-19, o vulcão Anak Krakatoa, localizado em uma pequena ilha de mesmo nome, na Indonésia, entrou em erupção. A coluna de fumaça e cinzas formada por sua explosão subiu até 15km na atmosfera.



Vulcão Anak Krakatoa em erupção
Imagem retirada do vídeo que segue.



Vídeo da erupção do vulcão Anak Krakatoa.

Fonte: Jornal O Globo, acesso em setembro de 2020.

Essas imagens que circularam por todos os noticiários naquela semana são um retrato escancarado de um dispêndio energético incontornável. Como se o planeta não pudesse mais conter aquela energia dentro de si, encontrando como resposta a este excesso a expulsão do magma sobre a sua superfície. Essas manifestações de escala maior e ordem mais dramática dos excessos dizem também sobre a impossibilidade de nos preservarmos do desastre. Se o paradigma do excesso está posto para a matéria viva em geral, inúmeras são as maneiras de lidar com ele. É essa a questão que Bataille (2013) levanta: o que fazer com o excedente? Este excedente do qual tratamos não é somente o da energia propriamente dita, como os raios solares ou a lava vulcânica, mas também aquela energia que é transformada em matéria, em riquezas de naturezas diversas.

A partir dos fluxos de energia causados pelos movimentos de dispêndio é que Bataille traça um olhar para o que ele denomina de economia geral. Fugindo da noção de uma economia clássica regida pelos modos de produção e de circulação do capital, ele pensa uma economia onde “o corpo também é excesso, despesa e gasto” (OLIVEIRA, 2012, p.159) e onde a questão determinante é o uso que fazemos do excedente. A economia geral é o principal veio argumentativo que ele encontra para ordenar seu pensamento sobre a noção de dispêndio. É importante dizer que o dispêndio que interessa a Bataille é aquele improdutivo, que encontra seu fim em si mesmo e não visa o lucro material ou financeiro. Os atos dispendiosos, responsáveis por dar vazão à energia que excede seriam, para o autor, as causas das mudanças estruturais nas sociedades e os verdadeiros marcos históricos das civilizações. Ele sustenta que

O consumir, e não o produzir, o despender e não o conservar, o destruir em vez de o construir constituem as motivações primeiras da sociedade humana, tecendo o seu pensamento para insistir na abundância

inevitável e inaceitável presente no mundo, cuja acumulação conduziria à morte. (PEQUENO, 2014, p.13)

Ao passo que Adam Smith e Karl Marx encontram o fundamento da economia política na acumulação da riqueza e em princípios utilitaristas, o que fundamenta a economia geral é a necessidade do gasto e o relativismo da utilidade.

O “Ensaio sobre a dádiva” (1924), do antropólogo Marcel Mauss, foi uma das principais inspirações que alimentou a construção do pensamento de Bataille sobre o dispêndio. No livro, Mauss aborda a configuração de sistemas de dádivas estabelecidos por povos indígenas da Polinésia, Melanésia e do noroeste americano. O ensaio mostra que, para esses povos, a ideia de troca não se baseava em um princípio econômico de acúmulo, mas sim em um processo necessário de dispêndio e destruição de riquezas em lugar de sua preservação. As dádivas, que consistiam em trocas feitas entre coletividades, eram sobretudo construídas por dimensões simbólicas, morais, políticas e sociais. O processo de perda e destruição material era firmador de contratos sociais fundamentais para a manutenção das relações. Quanto mais ricos eram, maiores eram as dádivas ofertadas e, conseqüentemente, maior era a perda energética e material. Essa perda vinha acompanhada de um ganho em prestígio e respeito por parte dos demais povos.

Os relatos de Mauss comprovam o caráter secundário da produção e da aquisição em relação ao dispêndio em organizações econômicas ancestrais. As trocas eram tidas como perdas necessárias, ao contrário do que a economia clássica ainda pressupõe como um antepassado do comércio que parte do princípio da necessidade de aquisição (Bataille, 2012). A partir de Mauss, Bataille atesta que a base das trocas econômicas não passa pela utilidade ou pela produção, mas pelo “excesso, o consumo ou os favores, ou seja, formas improdutivas, que caracterizam perda” (PEQUENO, 2014, p.14).

Segundo os juízos que estruturam o pensamento de uma economia racional, seria estranho afirmar ou reivindicar a necessidade de um dispêndio material e energético financeiramente improdutivo. Também seria falso dizer que hoje em dia não ocorram episódios de dispêndios materiais em grande escala, muito embora suas motivações sejam radicalmente opostas às dos povos ancestrais sobre os quais Mauss escreveu. A começar, por caracterizarem confissões da impotência de um sistema inescrupuloso e por possuírem claras intenções de lucro.

O filme de Varda é quase uma coleção de maneiras diferentes de se lidar com um excedente que assume formas diversas. Um exemplo que pode muito bem ilustrar o que acabamos de dizer sobre dispêndios materiais em maior escala é o descarte das batatas disformes que o filme mostra. Casos análogos a esse são noticiados com certa frequência em noticiários brasileiros: “Toneladas de tomates são descartadas às margens de estrada no interior de SP” (2020); “Insatisfeitos com o preço, agricultores jogam toneladas de tomate às margens de rodovia” (2019); “Agricultores capixabas jogam carga no lixo” (2017); “Produtores rurais descartam batata às margens da BR-354 após queda de preço em São Gotardo” (2018); “Fazendeiros jogam fora toneladas de batatas” (2018). Essas são apenas algumas das manchetes que ilustram estes casos. Nota-se que, assim como no filme, os espaços onde estes descartes dispendiosos são realizados estão, convenientemente, fora do alcance da vista de muitas pessoas.

As margens de rodovias são frequentemente citadas nesse tipo de matéria, reforçando a vocação dos restos de habitar beiradas, limiares e fronteiras. Acredito que, além das materialidades do abandono e do dispêndio possuem esta vocação, essas espacialidades também possuem uma forte inclinação a acolher o que não se é desejado ver e com o que não se deseja conviver.

Na maioria das notícias que falam sobre esse tipo de descarte, duas são as justificativas que mais se repetem. A primeira reproduz o que se mostra no filme de Varda: são descartados os alimentos que fogem do formato padronizado de comercialização exigido pelas grandes redes de supermercados. A outra justificativa diz respeito a uma estratégia contra a diminuição de preços de determinados produtos. Uma vez que a quantidade ofertada diminui através do descarte, o preço aumenta. Por mais absurdo que seja o fato de que isso aconteça com alimentos, ao passo que um grande contingente da população global vive abaixo da linha da pobreza, esta é uma prática antiga. Um caso famoso que bem ilustra isso é a queima de sacas de café que ocorreu no ano de 1931 no Brasil. A mando de Getúlio Vargas, estima-se que cerca de 70 milhões de sacas de café tenham sido queimadas ao longo do ano visando o aumento do valor de comercialização do produto.

Voltando a Bataille, o que ele defende em seu livro e Varda também, até certa medida¹⁴ em alguns trechos de seu filme, é a prática de um dispêndio improdutivo. Atividades que

¹⁴ Até certa medida pois as abordagens de Bataille e Varda em relação ao dispêndio improdutivo são diferentes. Ao passo que Bataille dá ênfase a questões de maior escala, como rituais, construções de monumentos, grandes manifestações coletivas, etc., Varda traz aspectos que tocam uma escala menor – manifestações individuais ou de pequenos grupos. Além disso, Varda também lança um olhar sobre aqueles que dependem dos restos (aqui pensados enquanto excedente material) para sobreviver. O encontro entre os dois pensadores se dá quando eles

empregam o excesso de energia orgânica e inorgânica (a energia do corpo e a matéria que excede, os restos materiais) de maneira a construir relações outras com as pessoas, coisas e espaços que não tenham como o eixo central de sua intenção o lucro. É importante ressaltar que a improdutividade do termo diz respeito a ganhos materiais, pois o dispêndio improdutivo pode proporcionar ganhos que pertencem ao campo do sensível, dificilmente explicados de forma racional. Alguns exemplos desse tipo de atividade são a poesia, a arte em suas diversas manifestações, o colecionismo (sem fins lucrativos), as festas e os jogos. Numa sociedade onde é facilmente reconhecido o direito de adquirir, conservar e consumir racionalmente e onde a produtividade é hipervalorizada, o direito ao dispêndio improdutivo parece não encontrar lugar.

Embora o discurso do consumo racional tenha força, é sabido que há muito tempo ele não é uma realidade prática. Se de fato ele fosse, o contingente de restos e abandonos que habitam o nosso mundo seria consideravelmente menor. Não digo que o consumo excessivo conscientemente impulsionado pelo capitalismo seja o único responsável pela existência dessas materialidades, mas é um dos principais. Ainda assim, o fato de o descarte e o abandono terem grandes proporções não significa que as pessoas tenham menos coisas. O que se descarta ou abandona é substituído por novas versões dos mesmos itens. Não é raro que pessoas se mudem para apartamentos ou casas maiores porque seus objetos encontraram um limite espacial onde viviam anteriormente.

Durante os anos de 2009 e 2010, o fotógrafo sul-africano Pieter Hugo produziu uma série de imagens de uma área na periferia de Acra, a capital de Gana, chamada Agbogbloshie, que nos fazem refletir sobre as origens e os destinos dos restos materiais que produzimos. Essa região, que fica às margens do rio Odaw na parte oeste da cidade, é conhecida por ser um dos maiores depósitos de lixo eletrônico do mundo.

É estimado que a Europa ocidental e os Estados Unidos produzam cerca de 50 milhões de toneladas de lixo eletrônico por ano, do qual menos de 20% é formalmente reciclado¹⁵. O resto desses dejetos é despachado em contêineres para países como Gana, Nigéria, Tanzânia e Índia. Este é o fluxo de resíduos, e conseqüentemente de energia, que mais cresce no mundo e é dessa forma que este lixo chega à Acra. Muito embora exista um tratado internacional que proíbe o envio de resíduos eletrônicos a países onde eles não foram gerados, as nações responsáveis pela produção do lixo alegam que não se trata de

trazem o dispêndio improdutivo na figura de atividades ligadas à criação e ao prazer, como a arte e a poesia.

¹⁵ Dado obtido em relatório de 2018 da Organização das Nações Unidas, onde consta que este número chegará a 120 toneladas até o ano de 2050.

dejetos, mas sim de produtos de segunda mão. Ainda que mais de 80% dos restos eletrônicos não tenha nem mesmo conserto, repercute ainda o discurso de que o que impulsiona essa prática seja a intenção de atenuar o abismo digital entre os países que ocupam os extremos do desenvolvimento econômico. Agbogbloshie é um espaço que só existe como tal em decorrência dessa lógica.

Existem outros muitos espaços configurados a partir do resto e do abandono: ilhas de plástico formadas nos oceanos (estima-se que a maior delas tem cerca de três vezes a área da França e a maior parte de sua composição provém de restos de materiais de pescaria)¹⁶; cemitérios de pneus no deserto do Kuwait; lixões a céu aberto, etc.

Milhares de pessoas do Gana e de outros países africanos que acabam se tornando parte dessa trama global passam seus dias e suas vidas trabalhando em Agbogbloshie. Como arqueólogos do lixão, eles escavam as pilhas de dejetos em busca de algo que possua algum valor de venda. A fumaça que paira sobre a região é consequência da queima a céu aberto do plástico de computadores e outros aparelhos para a extração de metais como o cobre. Muitos dos que trabalham ali, principalmente aqueles que não são de Acra, acabam montando barracas e morando dentro da própria área de Agbogbloshie. É ali que eles dormem, trabalham e fazem suas refeições, expostos a uma toxicidade que atravessa tudo ao redor. O ar que eles respiram é a fumaça do plástico que queima, a água que eles bebem é contaminada pelos resíduos tóxicos que infiltram o solo e atingem os rios e lagoas das proximidades e, conseqüentemente, também contaminam os alimentos que eles comem.

O documentário espanhol *The light bulb conspiracy* (2010), que trata sobre a obsolescência programada no âmbito de uma política econômica global, revela as origens dessa trama que é responsável pela materialização de cenários como o de Agbogbloshie. Se nos anos 1920 as lâmpadas elétricas tinham uma vida útil de 2500 horas, nos anos 1940 as empresas que fabricassem lâmpadas que funcionassem por mais do que 1000 horas eram multadas por um cartel formado pelas maiores produtoras de lâmpadas da época. Engenheiros e cientistas passaram a ser pagos para sabotar suas próprias invenções e conceber tecnologias programadas para falharem após determinado tempo de uso. Chips que impedem o funcionamento de aparelhos eletrônicos passaram a ser implantados em objetos de uso cotidiano, como impressoras e celulares. São esses mesmos objetos que preenchem milhares de contêineres e atravessam mares e oceanos

¹⁶ Dados de uma pesquisa divulgada pela NASA em 2015 que mostra, através de um vídeo, a formação das ilhas ao longo dos últimos 35 anos.

para se transformarem em fumaça preta e intoxicarem o ar, a terra e milhares de pessoas em países como o Gana.

O que dá sentido a essa lógica, embora nada pareça justificar esse tipo de prática desenvolvimentista, é a produção em massa que alimenta uma sociedade de consumo dependente de aparelhos tecnológicos. A obsolescência programada não ressignifica apenas o valor dos apetrechos digitais, mas ressignifica também o valor de seus restos. O princípio da obsolescência programada é combinado a uma negligência desmedida em relação às suas consequências. Embora exista uma contracorrente a este movimento que, por consciência ou falta de poder aquisitivo, desobedece à lei da obsolescência resistindo aos estímulos do mercado ao prolongar o tempo de uso dos bens de consumo (LONDON, 2013), há ainda um longo caminho a ser percorrido para que espaços como Agbogbloshie deixem de existir.

Agbogbloshie é conhecida pelos moradores da região como Sodoma e Gomorra. Na história bíblica, Sodoma e Gomorra foram duas cidades condenadas pelo fato de seus habitantes serem violentos, corruptos e conhecidos por praticarem todo tipo de ato imoral. Deus, para punir a população de pecadores, teria destruído as duas cidades em um episódio onde uma chuva de fogo se abateu sobre a extensão de todo o território, queimando e devastando a tudo e a todos. Diferente da história bíblica, os habitantes de Acra não foram condenados por Deus por praticarem atos imorais, mas foram condenados pelos países de maior potência econômica por serem pobres. Em Agbogbloshie, o fogo não vem do céu, mas das pilhas de restos digitais que queimam no chão.

As fotografias de Pieter Hugo revelam um cenário digno de se passar por qualquer filme de ficção pós-apocalíptica. Em meio a uma topografia forjada pelo fogo, pela fumaça preta e pelos montes de monitores, impressoras, fios, micro-ondas, geladeiras, etc., as pessoas trabalham enquanto atravessam e são atravessadas pela constante fuligem que demarca o território. As imagens nos dão a sensação de que o tempo foi suspenso e de que aquelas pessoas estão presas naquela realidade. Parece haver um choque entre tempos e cenários: vemos bois deitados na terra escura de fuligem como se estivessem em um pasto; teclados semi-enterrados como se fossem fósseis pré-históricos; carcaças de computadores espalhadas como se fossem ossadas de animais; homens passando com um emaranhado de fios e cabos sobre a cabeça, como quem carrega uma vasilha de água no sertão. Tudo parece caminhar em um contínuo desajuste. Ao menos nas fotos, todos aqueles restos terão sempre uma função, resistindo à obsolescência programada e à negligência: nos lembrar que todo resto tem destino.

Um pouco como Varda em seu filme, Pieter Hugo realiza suas fotografias a partir dos encontros que ele faz em Agbogbloshie. Esses encontros variam de natureza à medida que ele percorre a área: são pessoas, objetos, animais, arquiteturas residuais. Dentre as pessoas que encaram a câmera, embora seja possível perceber atitudes e personalidades distintas, todos parecem estar cansados. Na série, as únicas fotos que possuem um título são aquelas em que somos olhados. Os títulos são justamente os nomes das pessoas que nos olham. Hugo parece querer nos lembrar que dentro daquele universo de parafernálias eletrônicas habitam muitos outros universos pessoais, como o do Renato ou do Henrique. O cansaço percebido não é uma exclusividade das pessoas, ele se estende também para os animais, objetos e arquiteturas.

[01]



[02]



[01]. Abdulai Yahaya; [02]Sem título.
Fotografias do ensaio *Permanent Error*,
de Pieter Hugo (2009)

[01]



[02]



[01]. Sem título; [02]. Sem título.
Fotografias do ensaio *Permanent Error*,
de Pieter Hugo (2009)

[01]



[02]



[01] Sem título; [02]. Sem título.
Fotografias do ensaio *Permanent Error*,
de Pieter Hugo (2009)

Em uma conversa com Edgar Kanaykō Xakriabá, Ailton Krenak ¹⁷ disse, com razão, que os brancos gostam de guardar, que são povos acumuladores (ao contrário dos povos indígenas, que têm o costume de queimar e destruir os objetos daqueles que morrem e não têm em suas habitações armários e mais armários para acumular coisas). Ailton disse ainda que somos a civilização da mercadoria e que os objetos chegaram a se tornar uma extensão dos nossos corpos, almas e imaginários. Não somos capazes de pensar um mundo sem coisas, nossos corpos andam camuflados por objetos ou então arrastando-os. Ele trouxe a imagem do caminhão de mudanças amontoados de móveis e caixas, que cotidianamente vemos transitar pelas cidades. São caminhões repletos de objetos que talvez possam dizer mais sobre nós do que um amigo próximo, pois é através dessas materialidades que constituímos as nossas identidades e nos entendemos enquanto indivíduos.

Se os objetos que guardamos e acumulamos podem dizer tanto sobre nós, aqueles que nós abandonamos ou descartamos também podem, assim como o modo através do qual é feito este abandono ou descarte.

¹⁷ Essa conversa ocorreu pela página do Instagram do projeto Fotografias por Minas – Para imaginar um mundo novo, no dia 26 de maio de 2020. O nome dado ao encontro foi “Olhares indígenas e a percepção de mundos”.

caderno 3:
o quem
das coisas

**parque municipal,
novembro de 2017**



sobreposições: cidade e abandonos.

acervo pessoal, 2017.



sobreposições: cidade e
abandonos.

acervo pessoal, 2017.



sobreposições: cidade e
abandonos.

acervo pessoal, 2017.



sobreposições: cidade e
abandonos.

acervo pessoal, 2017.

Já cansada de tanto caminhar sob o sol quente de uma tarde de primavera, rodei pelo parque à procura de um banco vazio. Mesmo que já tenha me escapado, sei que se tratava de um sábado ou de um domingo porque o parque estava cheio e eu demorei alguns minutos até encontrar o tal banco, que dava de frente para a lagoa. Me sentei no canto direito do banco e tirei um lápis e um caderno da mochila para fazer algumas anotações sobre o que eu tinha visto durante a minha caminhada até aquele momento. Mal encostei a ponta do lápis na folha, fui interrompida por um homem que se sentou ao meu lado.

Ele aparentava ter algo entre 30 e 40 anos. Segurava uma garrafa plástica de água mineral sem rótulo, mas pelo cheiro que exalava, tenho quase certeza de que o que tinha dentro da garrafa era cachaça.

O homem se dirigia a mim de maneira afoita, mas eu não conseguia compreender o que ele dizia. As palavras saíam arrastadas e emboladas de sua boca e o pouco que eu entendia, parecia desconexo. Eu continuava olhando para ele, na tentativa de conseguir estabelecer alguma comunicação. Durante alguns segundos ele parou de falar, se aquietou e respirou fundo. Logo em seguida, me fez a seguinte pergunta (dessa vez, falando com muito mais clareza): “Como que faz para limpar o vomitado do coração?”. Não tive nenhuma dificuldade em entender o que ele havia dito, mas como quem quer ganhar tempo para pensar em uma resposta, perguntei: “O que? ”. Ele insistia na pergunta e visivelmente angustiado, a repetia de forma impaciente, passando a mão sobre o peito como se estivesse tentando limpar alguma coisa. Depois de um esforço sincero para achar uma resposta que pudesse aliviar um pouco toda aquela angústia, disse a ele que não sabia como fazer. Ele se levantou, decepcionado em não encontrar a resposta de que parecia tanto precisar, deu alguns passos, se voltou novamente para mim e me lançou outra pergunta: “Beber água ajuda? ”. Eu disse que sim. Ele, então, se virou de costas e seguiu caminhando a passos tortos e lentos pelo parque afora.

Mal tive o tempo de me restabelecer do impacto daquela fala e daquela presença ou sequer fazer alguma anotação sobre o episódio que acabara de acontecer, quando dois homens vestidos de palhaço pararam de frente para mim. Um deles segurava um pandeiro e o outro, um violão. Eles me cumprimentaram e começaram a me fazer uma série de perguntas: queriam saber o meu nome, quantos anos eu tinha, o que eu estava fazendo sozinha no parque, etc. Eu disse que queria ficar sozinha e não sei se foi pelo fato de eu ter um tom de voz manso, mas minha declaração não surtiu nenhum efeito. Na verdade, nunca fui boa em escapar de conversas. Os dois palhaços continuaram ali, fazendo piadas comigo e com quem passava por perto. De repente, o mais falante dos dois - que segurava o violão - disse que iria compor uma música. Eles, então, começaram a tocar o violão e o pandeiro e a cantar uma música sobre uma menina que se chamava

Luísa (é recorrente que as pessoas entendam Luísa quando eu falo que me chamo Louise e às vezes, por preguiça de corrigir, costumo deixar assim mesmo), que estava sozinha no parque, em uma tarde ensolarada com seu caderno na mão. Em pouco tempo, me vi cercada por várias crianças pequenas e seus pais, que se juntaram para ouvir a música sobre a Luísa, o que durou alguns minutos. Depois do fim da canção, as crianças e seus pais se dispersaram e os dois palhaços se despediram de mim.

Fiquei rindo sozinha daquela situação toda e antes que eu pudesse assimilar o que havia acontecido, um grupo de cinco ou seis jovens se aproximou de mim. Eles me abordaram com uma série de perguntas similares às que os palhaços haviam feito minutos antes, mas uma delas deixou clara a intenção que eles tinham: “Você acredita em Deus? ”. Se tratava de um grupo evangélico na tentativa de aliciar novos fiéis. Conversei superficialmente com eles sobre as minhas crenças, que eram diferentes das que eles pregavam. Apesar das diferenças, a conversa fluiu de maneira tranquila. De repente, quando me dei conta, os cinco ou seis jovens que estavam em pé na frente do banco (eu havia permanecido assentada), haviam formado um semi círculo de mãos dadas à minha volta e se colocaram a rezar em voz alta e de olhos fechados. Mesmo desconfortável com a situação, aprendi que nunca se deve interromper a reza de ninguém, seja qual for a religião. Fiquei, então, à espera que eles terminassem a oração. Por fim, fizeram o sinal da cruz, perguntaram mais uma vez se eu não tinha interesse em conhecer sua igreja e se despediram.

Entre a visita do bêbado com o vomitado no coração e o grupo de jovens evangélicos não deve ter se passado mais do que quinze minutos, que agora na minha memória ganham o tempo expandido do lembrar.

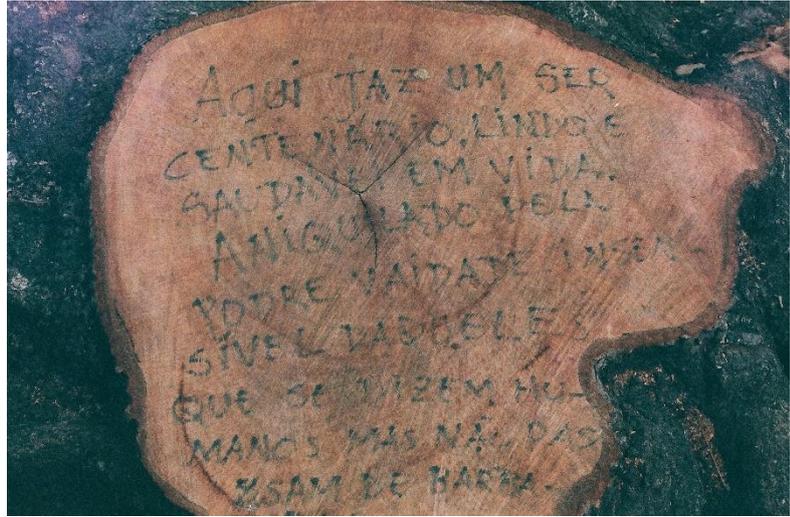
Naquele dia, eu havia saído de casa com o objetivo de fazer algumas fotos que contassem sobre a multiplicidade de narrativas que habitam o território urbano. De repente e de maneira despreziosa, me vi como um para-raios de toda aquela polifonia. Acredito que o estado de espírito de estar disposta a enxergar o que a cidade tem a revelar, faz também com que ela se disponha a se mostrar.

As fotos que eu fiz no dia, uma série de múltiplas exposições analógicas, tinham como objetivo sobrepor em um mesmo plano imagético diferentes temporalidades, espaços e camadas da vida urbana. Era uma tentativa de pensar a fotografia como lugar de encontro entre mundos potenciais, destituindo alguns dos protagonismos da cidade. Eu havia escrito um texto sobre isso e, pela primeira vez, partia de um texto para, em um momento posterior, produzir as imagens.

Depois que as fotografias foram reveladas, algumas delas prenderam mais o meu olhar. Se tratava das imagens que mostravam camadas que se constituíam como restos e abandonos na cidade: moradores de rua, folhas caídas na calçada, pequenas pedras no chão. Se antes o texto havia me levado às imagens, dessa vez as imagens me levaram ao pensamento: era sobre os restos e os abandonos que eu queria falar.

Passado um tempo do episódio dos encontros no parque, percebi que para o bêbado, os palhaços e os jovens evangélicos, a figura do abandono naquela tarde de sol talvez fosse uma menina sozinha em um banco com um caderno na mão.

ruínas vegetais













Desde que me mudei para Belo Horizonte, passei a reparar muito nas árvores cortadas pelas ruas e nas podas feitas pela cidade. Acredito que isso tenha chamado a minha atenção porque nas cidades onde vivi antes, todas elas pequenas, eu não via tantas árvores cortadas ou sendo cortadas na frequência em que vejo aqui.

Provavelmente, isso é mais uma das tantas coisas que se tornam invisíveis ao olhar habituado. Talvez se eu vivesse aqui desde sempre, também não notasse. Fato é que a dimensão das podas, o número de restos de árvores e as imagens dos caminhões e caçambas carregados de galhos e troncos fatiados passou a me incomodar. Sempre que presenciava alguma dessas cenas, maldizia a prefeitura, as motosserras, o concreto das calçadas e tudo o que eu julgava ser responsável pelo acontecido.

Um dia, depois de sair do trabalho, em Santa Luzia, segui em direção ao campus da UFMG para assistir uma aula. Como faltava mais de uma hora para o começo da aula, parei na lagoa da Pampulha e me deitei embaixo de uma árvore que beirava sua margem. Eu estava de olhos fechados, em um estado de quase-cochilo, quando me assustei com um estrondo enorme e com a vibração do chão. Abri os olhos espantada, com o coração acelerado: um galho imenso havia caído a cerca de meio metro de mim. O barulho foi tão grande que quem estava por perto se juntou para ver o que havia acontecido. Saí de lá ainda trêmula. Não consegui prestar atenção em muita coisa da aula e passei o dia todo com uma sensação estranha que ainda hoje não saberia explicar muito bem. Nunca havia pensado que eu poderia ser morta por um galho, justamente eu, que tanto defendia as árvores e tanto maldizia as podas.

Eu conto isso porque nesse dia comecei a repensar as minhas ideias sobre as podas. Passei então a considerar que parte delas era, de fato, necessária. Mas ainda assim, mesmo depois do ocorrido, não estava convencida de que todas as podas eram necessárias e de que todas as árvores haviam sido cortadas por um motivo justo.

A prefeitura alega serem três as razões que levam ao corte de uma árvore: o fato de ela apresentar alguma doença, risco de queda e/ou comprometer a mobilidade nas calçadas. É claro que toda espécie vegetal é suscetível a doenças e ao risco de queda, da mesma forma que nós também somos suscetíveis a doenças e ao risco de morte. Contudo, é fácil perceber que todos os motivos elencados pela prefeitura são, em parte, causados por um planejamento urbano que não oferece boas condições de vida às espécies vegetais. No que diz respeito ao comprometimento da mobilidade através de danos gerados às calçadas pelas raízes das árvores, a solução é sempre o corte da árvore e nunca a adaptação da infraestrutura. Sem falar nas podas que são feitas para isolar a fiação elétrica das ruas, formando um exército de árvores em formato de estilingue.

Ainda que a prefeitura alegue esses motivos (nem sempre justos), me parece que o número de podas e supressões seja bem maior do que o número de árvores que apresentem esses problemas. Em 2018, segundo um relatório da PBH divulgado pelo G1¹⁸, foram feitas 47.870 podas e 10.122 supressões, ao passo que 9.510 plantios foram realizados (sendo que nos dois anos anteriores, 2016 e 2017, o número de plantios foi nulo). Esses dados equivalem a mais de uma árvore cortada por hora na cidade.

Constato esses dados para deixar o registro do meu incômodo em relação a todas essas podas e cortes e também da minha desconfiança no que diz respeito ao discurso que justifica essa prática.

Com o passar do tempo, nossos olhos tendem a se habituar e certas coisas que podem ter parecido estranhas um dia, passam a nem mesmo ser notadas. Mas meus olhos não se acostumaram com as podas e, pelo contrário, foram ficando mais sensíveis às presenças daqueles corpos vegetais pelas ruas. Passei, então, a fotografar aqueles troncos e galhos cortados me dando conta de que eles também faziam parte da dimensão dos restos da cidade.

A fotografia era um jeito de demorar o meu olhar naqueles restos vegetais, me colocar em relação com eles, ouvi-los: um aparato do pensamento. Era também uma forma de reivindicar a presença e a vida daquelas árvores e de as tornar visíveis na sua ausência.

Didi Huberman, ao escrever sobre uma visita que fez ao sul da Polônia, abre seu texto falando sobre três pedacinhos de casca de árvore postos sobre uma folha de papel. Estas lascas sobre as quais ele fala foram retiradas de uma bétula em Birkenau.

Vemos aqui três lascas arrancadas de uma árvore, há algumas semanas, na Polônia. Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler, um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a página branca. (DIDI HUBERMAN, 2017, p.100)

Todos aqueles troncos e galhos cortados que eu via pela cidade eram também como os pedacinhos de casca de Didi Huberman, matéria de tempo e de memória. Na verdade, tempos e memórias: o tempo e a memória das próprias árvores e também aqueles das

¹⁸ Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/11/25/conhecida-como-cidade-jardim-bh-tem-mais-de-uma-arvore-cortada-por-hora-em-2019.ghtml>

peças que foram atravessadas por elas. Aqueles restos vegetais representavam muito, uma vez que as árvores plantadas na cidade ou aquelas que se viram cercadas pela cidade são grandes testemunhas da vida e dos fenômenos urbanos. Elas prestam um testemunho silencioso e ininterrupto do cotidiano: presenciam tudo o que está ao redor na sua imobilidade relativa. A julgar por isso, talvez sejam elas as verdadeiras conhecedoras do espaço, pois ao contrário daqueles que se dedicam a estudar um lugar, elas estão sempre lá, não precisam voltar para casa para dormir ou descansar.

Ao pensar sobre esses restos sob a perspectiva de suas memórias, eu compartilho de um olhar que Didi Huberman evoca no mesmo texto: um olhar arqueológico que “compara o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (DIDI HUBERMAN, 2017, p.117). Além das árvores que sabemos ter desaparecido através da evidência de seus restos que continuam presentes, de suas raízes ainda expostas na superfície, lembramos também das árvores das quais nenhum resquício visível restou. As árvores que foram cortadas para que a cidade pudesse se erguer, aquelas que estavam aqui antes de nós, antes do concreto, antes dos carros e dos prédios. As árvores que são as antepassadas das que se encontram aqui hoje na cidade, essa ex-floresta. Provavelmente o solo guardou a matéria orgânica de suas raízes, se enriquecendo e nutrindo a população vegetal ainda visível. De uma forma invisível, elas ainda se fazem presentes através da terra.

“Logo, nunca podemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos ver mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados”. (DIDI HUBERMAN, 2017, p.127)

A ideia trazida por Didi Huberman sobre uma espécie de memória vegetal ganha contornos ainda mais concretos ao lermos os estudos de Stefano Mancuso (2019) sobre as formas de organização, comunicação e inteligência das plantas. Mancuso é cientista e fundador do Laboratório Internacional de Neurobiologia Vegetal da Universidade de Florença e aparece como um intérprete do mundo vegetal empenhado em encontrar novos modelos de se pensar o nosso futuro através do que as plantas podem nos ensinar. Quando ele fala sobre inteligência vegetal, ele diz respeito ao fato de que as plantas

(...) mesmo sem ter um órgão semelhante a um cérebro central, podem perceber o ambiente que as rodeia com uma sensibilidade mais elevada

que a dos animais; competem ativamente pelos limitados recursos disponíveis no solo e na atmosfera; avaliam com precisão as circunstâncias; realizam análises sofisticadas de custo benefício; e, finalmente, definem e realizam ações apropriadas em resposta aos estímulos ambientais. (MANCUSO, 2019, p.12)

Tomar consciência dessas informações e reconhecer a inteligência vegetal como uma verdade talvez ajude a promover uma abertura para que possamos falar em uma humanidade partilhada com estes seres. Essa inteligência descentralizada das plantas, que corre por seus corpos sem que exista um único órgão dedicado a elas, pode fazer também com que consideremos a inteligência de outras partes de nossos próprios corpos, uma inteligência que escapa ao sistema nervoso. Mas o que mais nos interessa é que essa inteligência permite que pensemos a memória, pois, como diz Mancuso (2019, p.16): “não consigo imaginar nenhum tipo de inteligência que não tenha uma forma de memória própria, mesmo peculiar (...) sem a memória, não é possível aprender, e a aprendizagem é um dos requisitos da própria inteligência”.

O autor nos diz que os organismos, de forma geral, são capazes de aprender com a experiência - embora o homem contrarie, às vezes, este fato. As plantas também seguem essa regra e vários experimentos científicos já provaram que, quando submetidas a acontecimentos já conhecidos, elas vêm aperfeiçoando sua resposta. Esses dados revelam sua capacidade de armazenar informações e de aprender com as experiências passadas, o que comprova a existência de uma memória vegetal. Além dos experimentos focados na capacidade de memorização, muitos outros já comprovaram habilidades relativas à comunicação, ao desenvolvimento de estratégias de defesa e ao comportamento. Também são conhecidos os estudos que confirmam que as plantas têm seu crescimento potencializado ao serem submetidas a estímulos sonoros específicos, como a música clássica.

O que esses experimentos científicos atestam é que as plantas são seres sensíveis, mas não precisamos necessariamente recorrer aos cientistas botânicos para perceber e reconhecer a sensibilidade do mundo vegetal. Os saberes populares e aqueles dos povos indígenas já nos dizem isso há mais tempo e levam esses aspectos em consideração em suas vidas práticas. Basta pensar em algumas espécies mais conhecidas. Certamente todos nós já presenciamos ou então ouvimos uma pessoa mais velha falar sobre a proteção da arruda contra as más energias: se um ambiente recebe a presença de baixas vibrações, a arruda as absorve antes que elas nos atinjam, chegando até a murchar em alguns casos. Isso significa que a arruda é sensível às energias presentes no espaço e

elabora uma resposta a elas. Além disso, o fato deste comportamento ocorrer mais de uma vez, diz sobre a sua memória e inteligência.

Considerar sistemas de conhecimento do mundo vegetal e respeitar as plantas como seres inteligentes e sensíveis (que são) faz com que o olhar classificatório e utilitarista que se tem sobre elas perca força. Ailton Krenak, na ocasião da mediação de uma conversa em um evento¹⁹, disse que os povos indígenas têm na floresta um mundo de significados para além do uso e da ideia de que ela tem de servir aos homens. Na mesma conversa, Rafaela Forzza ressaltou que o imenso serviço de manutenção da vida no planeta deveria ser mais do que suficiente para que ninguém perguntasse por que uma árvore tem que ficar viva a vida inteira. A partir dessas falas, é possível que levantemos as seguintes questões: Quais são os significados que as árvores têm na cidade para além de sua utilidade (sombreamento, melhoria da qualidade do ar, controle da temperatura, estética, etc.)? Se temos o costume de agradecer a quem nos presta um serviço, como agradecemos às árvores da cidade pelos serviços que elas nos prestam de maneira silenciosa e ininterrupta?

Os troncos cortados que vemos pelas ruas, esses restos vegetais, são exemplos de vidas interrompidas que não tiveram seu ciclo garantido como uma existência plena. Os homens, tomadores de decisão em relação a essas vidas, são responsáveis por administrar uma paisagem urbana que abriga muitas espécies. O cortar de tantas árvores revela uma humanidade que mimetiza a nós mesmos e que está longe de ser partilhada com outras formas de vida. Como seriam as nossas cidades se essa partilha fosse feita e se as outras espécies que dividem o espaço conosco tivessem poder de decisão sobre suas vidas e sobre a paisagem?

Podemos ir aos poucos e apenas pensar na reversibilidade dessa relação homem - mundo vegetal. Se é reconhecido que as plantas melhoram o ambiente em que vivemos através dos serviços que elas prestam, podemos também pensar em maneiras de garantir um ambiente mais agradável - ou, pelo menos, menos hostil - para elas. A começar, seria necessário repensar a infraestrutura urbana para que plantios mais saudáveis e conscientes se tornassem possíveis, evitando as podas e supressões excessivas e

¹⁹ O evento em questão é o ciclo de estudos sobre a vida denominado Selvagem, idealizado pela editora Dantes e mediado por Ailton Krenak. Em novembro de 2019, através de cinco temas (Biosfera, Metamorfose, Céu, Amazônia e Plantas Perfumosas), o evento integrou rodas de conversa entre biólogos, antropólogos, astrofísicos, economistas, filósofos, escritores e lideranças indígenas. A conversa sobre a qual escrevo ocorreu dentro do tema Amazônia e teve como participantes a ambientalista Bia Saldanha e a bióloga e pesquisadora Rafaela Forzza. Os vídeos das conversas foram disponibilizados pelo canal de youtube do ciclo de estudos, disponível no seguinte link:

<https://www.youtube.com/c/SELVAGEMciclodeestudossobreavida/featured>

garantindo um ciclo de vida completo para as árvores. Sabemos que as plantas são sensíveis a estímulos sonoros e tomando como parâmetro os estudos que comprovam suas respostas positivas quando submetidas à música clássica, é de se imaginar que os sons dos carros, ônibus e caminhões não sejam os melhores dos estímulos.

Em seu livro, Mancuso (2019) reporta uma experiência realizada por Lamarck no século XVIII com uma espécie denominada *Mimosa pudica*, conhecida popularmente no Brasil como dormideira ou dorme Maria (aquela planta que, quando tocada, fecha delicadamente as suas folhinhas). Lamarck constatou que, após submeter as plantas a estímulos repetidos de um mesmo movimento, sua energia se esgotava e elas não respondiam mais com o fechar de suas folhas. Ou seja, as plantas (como nós) também se cansam. É possível pensar que o som, enquanto um estímulo ambiental, também tenha o poder de cansar as árvores. Imagino o cansaço que as árvores da avenida Afonso Pena devem sentir. Repensar, então, a política de mobilidade e transporte urbano poderia trazer benefícios a elas (não só a elas). São muitas as questões a serem repensadas ao reavaliarmos essa relação na tentativa de equilibrá-la minimamente.

Um caminho possível é mirarmos o olhar em exemplos como o dos povos indígenas que celebram as plantas mestres ou então em pequenos produtores, como Bernadete Ribeiro, que cultiva suas bananeiras de forma orgânica e ao som de música clássica na fazenda Gaia, em Itabira. Podemos até mirar em exemplos mais próximos, como as senhoras que conversam intimamente com suas plantas ao longo da rega diária ou que, quando passam por elas, fazem um carinho em suas folhas. As relações de afeto ganham novas possibilidades quando a humanidade é partilhada.

Os troncos cortados que dividem o espaço urbano conosco, ponto de partida dessa reflexão, são testemunhos de um modelo relacional fundado no egoísmo. Esses restos, verdadeiras ruínas vegetais, dizem sobre o nosso comportamento, mas também sobre a memória das árvores e de todos os seres que atravessaram suas existências. Ao contrário dos demais restos e abandonos sobre os quais já falamos, esses escombros vegetais permanecem fixados ao solo, à terra, esperando para serem olhados e ouvidos.

nadifúndios



Interior do Antigo Cine Teatro Brasil, Visconde do Rio Branco, 2019.



Objetos abandonados no interior do Antigo Cine Teatro Brasil, Visconde do Rio Branco, 2019.



Antigo Cine Teatro Brasil, Visconde do Rio Branco, 2019.



Interior do Antigo Cine Teatro Brasil, Visconde do Rio Branco, 2019.



nadifúndio à beira-mar
Porto Seguro, 2020.



nadifúndio à beira-mar
Porto Seguro, 2020.

nadifúndio é lugar em que nadas
lugar em que osso de ovo
e em que latas com vermes emprenhados na boca.
porém.
o nada destes nadifúndios não alude ao infinito menor de
ninguém.
nem ao néant de sartre.
e nem mesmo ao que dizem os dicionários: coisa que não existe.
o nada destes nadifúndios existe e se escreve com letra
minúscula.
(Manoel de Barros)

A casa da minha avó fica bem ao lado do antigo cinema da cidade, o Cine Teatro Brasil, que funcionou enquanto tal até o ano de 1991. A parte térrea e frontal da edificação foi ocupada por alguns estabelecimentos comerciais, mas seus fundos - onde, de fato, se davam as exibições dos filmes - se encontram, até hoje, em estado de abandono.

Da varanda lateral da casa da minha avó se enxerga a parte abandonada. Ao olharmos de frente, vemos as grandes janelas de um mezanino e, olhando para baixo, algumas portas. As janelas não têm nenhum tipo de esquadria, apenas o vão de abertura, que é tampado por tapumes. Já nas portas, foram colocadas algumas esquadrias metálicas que costumam ficar fechadas por correntes e cadeados. Nas minhas primeiras memórias do lugar, ele já estava em más condições (até me surpreendi ao descobrir que sua última exibição aconteceu em 1991, pensava ter sido bem antes disso).

Quando criança, aquela velha construção me parecia assustadora. Às vezes, eu conseguia enxergar alguns morcegos entrando pelas suas janelas e ouvia também o barulho do bater de asas das pombas que viviam lá. O aspecto assustador vinha da aparência antiga e abandonada, dos seres não muito convidativos que habitavam o espaço e também da escuridão (mesmo de dia, o interior parecia sempre muito escuro). Tudo o que compõe o imaginário de quem assistiu a filmes clássicos de casas assombradas estava presente no cinema. Mas além do medo, existia também um grande mistério. Todos nós (aqui, me refiro ao meu irmão, meus primos e aos amigos que compartilharam a infância comigo) tínhamos a curiosidade de saber como era lá dentro. Parecia que aquela construção tinha vida própria com seus barulhos e suas janelas nos encarando de frente. Fazíamos planos sobre construir uma pequena ponte com uma tábua de madeira, ligando a mureta da varanda à janela do mezanino.

Passado um tempo, eu e três amigos criamos coragem e elaboramos um plano melhor do que aquele da ponte. Do quintal térreo da casa, usaríamos um velho barril como escada para subir no muro que separava os lotes. Não dava para pular do muro direto para o terreno do cinema, era muito alto, mas andando um pouco sobre o muro em direção aos fundos, a altura diminuía e conseguiríamos acessar o outro lote. A única coisa a fazer era aguardar o dia em que os cadeados das portas estivessem destrancados (isso acontecia vez ou outra).

Chegou, então, o dia. Fizemos tudo com cuidado, porque ninguém da casa podia saber (minha avó não aprovava muito a ideia do que ela chamava de “invasão”). Parecia uma cena de filme: quatro crianças de oito anos com o coração acelerado entrando em uma antiga construção abandonada, nas pontas dos pés.

Lá dentro, apesar da falta de luz, conseguíamos enxergar pilhas e pilhas de objetos amontoados uns sobre os outros. Ao passo que nos aproximávamos, compreendemos que eram coisas do hotel (o único hotel da cidade era também vizinho do cinema): pratos antigos, talheres, cadeiras, toalhas, etc. Além das coisas do hotel, conseguimos encontrar resquícios do cinema: um velho projetor caindo aos pedaços e algumas latas redondas de filmes. Entre isso tudo, alguns objetos que pareciam sem sentido ali: um ou dois velhos manequins de vitrine, uma bicicleta antiga e alguns livros de escola.

Não exploramos por muito tempo, ficamos com medo de alguém aparecer e os morcegos passando de um lado para o outro também nos apressavam (fora o medo dos ratos que, de certo, também habitavam o local).

Conscientemente, essa expedição não foi determinante no processo de escolha do tema de pesquisa desta dissertação, mas ao longo da imersão no trabalho de campo, entre tantos espaços e coisas marejadas pelo abandono, o retorno a esta memória foi inevitável.

Me lembrei também de algo que Manoel de Barros escreveu sobre o abandono:

Depois descobri naquele lugar a palavra abandono. A palavra funcionava dentro e fora das pessoas. Eu não sabia se era o lugar que transmitia o abandono às pessoas ou se eram elas que transmitiam o abandono ao lugar. Eu conhecia a palavra só de nome. Mas não conhecia o lugar que pegava abandono. Por antes a força da palavra é que me dava a noção. Mas em vista do que vi o olhar reforça a palavra. O olhar segura a palavra na gente. O cheiro e o amor do lugar também participam. Todos os seres daquele lugar me pareciam perdidos na terra, bem esquecidos como um lápis numa península. Mas Nhá Velina Cuê me falou: este abandono me protege. Acho que esse paradoxo reforça mais a poesia do que a verdade. (BARROS, 2013, p.24)

A dúvida de Manoel é se o “lugar transmitia abandono às pessoas ou se eram elas que transmitiam o abandono ao lugar”. Depois de muitas revisitas à lembrança do cinema e tomando as coisas que encontramos lá dentro por pessoas, acredito que o lugar pode sim transmitir seu abandono. Todas aquelas coisas postas naquele contexto estavam completamente tomadas pelo abandono do espaço. Até mesmo o projetor que deve ter exibido inúmeros filmes, era ali um lápis esquecido numa península.

Aquela construção, tombada como patrimônio histórico da cidade, escondia um verdadeiro nadifúndio. Um nadifúndio disfarçado por uma fachada restaurada, mas que abrigava um depósito de abandonos e inutilidades. Percebi, então, que podem existir nadifúndios dos mais variados. Eu pensava antes que eles deveriam ser necessariamente banais e desimportantes: ruínas comuns, daquelas que vemos por toda a cidade, lugares que olhamos e sabemos serem bons para abrigar o abandono. O cinema não é um lugar banal, mas era inegável o seu estado de nadifúndio na ocasião da minha expedição: um “lugar em que nadas”; um lugar onde coisas que já exerceram funções das mais distintas, encontram-se em estado de “lápis esquecido numa península”.

Outra coisa sobre os nadifúndios é que eles não são necessariamente urbanos e podem ter dimensões variadíssimas. Beira de estrada é um lugar muito recorrente para eles. Um poleiro abandonado, por exemplo, tem muita vocação para nadifúndio. Mas eles podem também estar situados em lugares tidos como nobres, como a beira de uma praia. Em uma entrevista²⁰ dada ao escritor João Anzanello Carrascoza, Manoel disse que até vidrinhos de guardar moscas podem também ser nadifúndios.

No ano passado (2019), decidi voltar ao cinema. Teria sido fácil pedir acesso ao dono do bar que existe na parte frontal da edificação, mas achei melhor refazer o mesmo caminho da infância. Desci para o quintal, me apoiei sobre o mesmo barril e pulei o muro. As portas estavam abertas e o lugar não parecia mais assustador. Para começar, não havia mais nenhuma escuridão porque o telhado, que andava sob ameaça de desabar, tinha sido derrubado. Mais de vinte anos depois, tudo me parecia menor. O espaço já não servia mais de depósito do hotel e também não guardava mais nenhum vestígio do cinema. Hoje, é o bar que utiliza o lugar para armazenar algumas coisas. Apesar do uso feito pelo bar - que faz com que pessoas entrem lá quase todos os dias - ainda é forte o ar

²⁰ Essa entrevista configura o prefácio de uma edição do livro “O guardador de águas”, lançada em 2017 pela editora carioca Alfaguara. A entrevista se deu no sítio de Manoel, no interior de Campo Grande (Mato Grosso do Sul). Carrascoza perguntou: “E aqueles vidrinhos de guardar moscas?” O poeta respondeu: “Trecos do Bernardo, nadifúndios dele.”

de abandono. Vários objetos estão dispersos no espaço sem nenhuma lógica aparente: móveis, latinhas amassadas, revistas, livros, tábuas de madeira, xícaras. Com a luz, é possível ver as marcas do tempo nas paredes e no piso. Outras vidas, além daquelas das coisas, também continuam a habitar o local, como as pombas, corujas, ratos plantas rasteiras que, de forma rizomática, vão encontrando fissuras por onde entrar e aos poucos vão espalhando suas raízes.

Enquanto eu estava lá, fui surpreendida com a chegada do dono do bar. Eu logo disse que era neta da Dona Neusa, da casa ao lado, e que tinha ido ali tirar algumas fotos para uma pesquisa. Em algum momento da conversa comentei que eu era arquiteta, ele se empolgou e me contou sobre os planos que tinha de ampliar o bar para aquele espaço. Falou sobre revestir tudo com porcelanato, utilizar o local onde ficava a tela do cinema para colocar música ao vivo, preencher o salão com mesas, etc. A descrição que ele fez correspondia a como é a maioria dos bares da cidade, então não foi difícil construir uma imagem do que ele tinha em mente. Torço para que isso não aconteça. Tanto o cinema que aquele lugar foi, quanto o nadifúndio que ele é hoje são melhores para a cidade do que a reprodução de um bar como tantos outros.

Embora a própria definição de nadifúndio presuma a sua inutilidade, é um alívio saber que eles existem aos montes. É um alívio saber que muitos lugares e coisas não servem absolutamente para nada²¹ e que nem tudo cumpre uma função nesse mundo que preza tanto pela utilidade e produtividade dos seres e espaços que o compõem.

²¹ Este “nada” é relativo: me refiro às coisas que não têm uma função objetiva. Pensando na esfera da subjetividade, é difícil escapar de uma utilidade. É claro que seria interessante que nadifúndios como o cinema fossem destinados a cumprir alguma função social (entra nessa gama de opções ações destinadas à moradia, educação, saúde, arte, etc.). Mas penso que as cidades tenham espaço suficiente para cumprir com todas as funções que lhe são prioritárias e, ainda sim, sobrar lugares que não tenham nenhuma serventia declarada.

Ensaio metodológico do olhar

Parte 1: Olhares possíveis

É necessário aqui um esforço imaginativo, pois um dos pontos que esta pesquisa propõe é olhar a cidade a partir de uma concepção diferente do espaço e dos seres que o habitam. Exercício permanente de descolonização do pensamento, de fuga a um olhar limitado que nos conduz a relações também limitadas. Através da percepção e compreensão da multiplicidade de vidas, humanas e não-humanas, que se manifestam na porção residual das cidades se esboçam outros mundos possíveis. A fim de acessá-los, é preciso aceitarmos a tarefa de *penser autrement*²². Para nos auxiliar neste processo, traremos o pensamento de alguns autores que reforçam a ideia de que o nosso universo é povoado por muitas agências, subvertendo a hierarquia entre elas ao propor novas formas de olhar o mundo.

Começaremos tratando dos conceitos de perspectivismo e multinaturalismo propostos por Eduardo Viveiros de Castro para explicar o modo de pensar de alguns dos povos ameríndios, partindo de outros pressupostos cosmológicos. São conceitos que representam uma fuga às dicotomias da modernidade e ao pensamento etnocentrista. As investigações antropológicas do autor revelam a existência de uma multiplicidade perspectiva constituinte do real na vida dos povos ameríndios, que pode ser percebida com clareza através de inúmeros mitos.

Para os ameríndios, todo ser – humano e não-humano – é dotado de uma alma e de um corpo. Os corpos variam de espécie em espécie, mas a alma configura um “fundo inato e universal de uma humanidade imanente” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.38). Essa é uma das premissas do pensamento perspectivista e multinaturalista: a alma é “experimentada como uma manifestação da ordem convencional implícita em todas as coisas”, ela “resume os aspectos em que seu possuidor é similar a outros seres, para além dos aspectos em que ele difere deles” (Wagner [1975] 2017, p.78). O multinaturalismo, ao contrário do multiculturalismo ocidental que supõe uma natureza única e culturas múltiplas, acredita em uma unidade de espírito e em uma diversidade de corpos:

²² A tradução literal de *penser autrement* seria “pensar de outra forma”. Aqui, utilizo o sentido que Foucault dá à expressão: “pensar de outra forma significa que essa outra forma não é reduzida pelo pensamento que já foi pensado, pelo o que já é conhecido, mas que o pensar só poderia ser de outra forma se tornando outro, diferente de si mesmo.”

A etnografia da América indígena contém um tesouro de referências a uma teoria cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos – os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos -, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma “alma” semelhante. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.43)

Para os ameríndios, o universo é povoado por agentes diversos providos de intenções. Cada um desses agentes ocupa um ponto de vista e percebe e experimenta a vida de acordo com as suas características próprias. Todos são pessoas, seres complexos dotados de uma parte visível (o corpo) e de uma parte invisível (a alma/espírito). A diferença da maneira como eles interpretam o mundo, ou seja, de sua perspectiva, reside na especificidade de cada corpo. A alma é o fundo que estabelece conceitos análogos para todos os seres e o corpo é o ponto referencial dos discursos de cada espécie.

Para melhor compreender o perspectivismo, é preciso nos familiarizarmos com o conceito de personitude. Ter personitude significa possuir um “centro de intencionalidade constituído por uma diferença de potencial interna” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.47). Sendo assim, pode-se dizer que a personitude antecede a humanidade – a pessoa antecede o humano. Tudo pode se revelar pessoa, “não se trata de uma mera possibilidade lógica, mas de potencialidade ontológica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.46). O homem, então, é destituído de ser o único a ocupar o posto de pessoa. Uma vez que a personitude, dentro da cosmologia ameríndia, permeia todos os seres, as possibilidades relacionais se tornam infinitas. Todas as relações se tornam pessoais e sociais, entre humanos/vegetação, humanos/animais, animais/vegetação, coisas/humanos, etc. O mundo é composto por multiplicidades pessoais e alteridades perspectivas: “Há, pois, mais pessoas no céu e na terra dos índios do que sonham nossas antropologias” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.54). Toda essa pluralidade de seres é dotada de uma consciência e de uma cultura e se percebem como humanos entre si, enquanto enxergam o outro como não-humano.

O perspectivismo, assim, tira do homem a exclusividade de ser dotado por personitude e esta é posta como um lugar que se permite ser habitado por outros seres. À luz deste conceito, pensa-se a personitude como condição que coloca o homem ao lado – não em termos de igualdade de características, mas de posição ocupada – dos animais, vegetais, minerais, objetos e outras forças que habitam o cosmos. Esse mundo onde toda forma vivente pode carregar uma natureza humana é possuidor de uma grande carga

transformacional, ele é aberto à possibilidade de o inanimado e seres distintos poderem ser vistos sob o mesmo plano ontológico dos homens. O humano se torna uma posição intercambiável. O homem não existe como referencial, tudo pode ser tomado como ser pensante com intencionalidade própria, inclusive os objetos e artefatos. E, como lembra Viveiros de Castro: “ali onde toda coisa é humana, o humano é toda uma outra coisa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.54).

O fato de a cultura ocidental ser marcada por um olhar etnocentrista que aponta a diferença a partir da desmedida e da falta (o outro é diferente de mim porque nele falta algo) indica um individualismo que é estruturante do modo de se relacionar com os outros seres. Em contrapartida, o fato de todo componente do universo ser considerado uma pessoa em potencial na cosmologia indígena, revela a presença de um olhar mais generoso com o mundo que nos cerca.

Na ontologia ameríndia, a figura do xamã exerce o papel de diplomata ao ser capaz de adotar alteridades perspectivas. Ele estabelece diálogos transespecíficos com espécies que habitam outras corporalidades, travando uma arte política ou uma política cósmica. Digo isso porque o trabalho do xamã envolve o conhecimento do outro e, neste caso, para conhecer é preciso ocupar a perspectiva alheia: conhecer é personificar. Se trata de um jogo epistemológico que parte da subjetivação, de saber “o quem das coisas” (Guimarães Rosa *apud* Viveiros de Castro, 2015, p. 50). Enquanto para nós “a forma do Outro é a coisa”, para os povos ameríndios “a forma do Outro é a pessoa”. Se o pensamento ocidental, ao objetivar com o fim de conhecer alguém opera uma redução do sujeito, o pensamento ameríndio faz o oposto. Para conhecer, ele subjetiva, opera uma abertura.

Assumir que outras instâncias de vida - e aqui é importante considerar e incluir os restos e abandonos sobre os quais falamos ao longo da pesquisa - possam ser dotadas de intencionalidade e consciência própria transforma e alarga nossas relações. Se já não somos mais os únicos seres pensantes, então o mundo que nos cerca passa a requerer maior atenção e a nos oferecer mais possibilidades de caminhos. Se a forma do outro deixa de ser “coisa” para se tornar pessoa, é preciso uma percepção e uma escuta atenta e sensível ao que os outros seres/coisas/animais/plantas podem nos revelar, mesmo aqueles que se manifestam enquanto porção residual da cidade. À medida que somos destituídos do papel de protagonistas, outros tipos de vida entram em cena. Não é apenas o humano que passa a ser “toda uma outra coisa” com essa mudança de paradigma relacional, todos assumem novos papéis e significados.

Nos interessa, neste momento, dar uma atenção especial à atribuição de vida às coisas ditas inanimadas, como os objetos. Talvez seja mais fácil, dentro dos possíveis horizontes

que nos são abertos através dos conceitos de perspectivismo e multinaturalismo, dotarmos de intencionalidade as plantas, os animais ou aquilo que for relacionado diretamente à natureza: tudo o que vemos nascer, crescer e morrer - atos que são a vida em si. Atribuir pensamentos e intenções próprias ao que estamos certos de já portar vida é um caminho mais curto do que atribuí-los a materialidades compostas de plástico, concreto, ferro e tudo mais que é tido como anti-natural. Embora Viveiros de Castro inclua os objetos e os artefatos dentro dos tantos tipos de agência que habitam a cosmologia ameríndia, recorro a outro antropólogo que também pode nos ajudar a pensar essa questão.

Tim Ingold, ao negar o que é estabelecido como “objeto”, nos apresenta a noção de “coisa”. Para o antropólogo inglês, esta noção impede a reprodução de uma divisão metafísica entre sujeitos e objetos. Sendo assim, ele propõe que ao invés de nosso mundo ser composto por objetos inertes e fechados, ele é composto por coisas porosas e fluidas que são perpassadas, como nós, por fluxos vitais, sendo assim integradas aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente (INGOLD, 2012, p.25). Com isso, compreende-se que as coisas nunca estão isoladas, elas estão em constante comunhão e troca com o mundo.

O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra (Heidegger 1971, p. 167). A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. (INGOLD, 2012, p.29)

Ao andar pela cidade, somos convidados o tempo inteiro a esse tipo de reunião sobre a qual Ingold nos fala. Neste trabalho, escolhemos retratar as reuniões das quais participamos com as coisas que se configuram como restos e abandonos. A porosidade delas permite que elas deixem seus rastros e que elas sejam atravessadas pelos fios vitais constituintes da vida, ou seja: “as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas.” (INGOLD, 2012, p.29). As coisas estão vivas porque elas estão no mundo, porque elas o atravessam e são atravessadas por ele: elas, como nós, estão em um constante processo de formação e de transformação. Para Ingold, é inescapável que habitemos o mundo sem que nos juntemos ao seu processo de formação. Nós, então, não somos os únicos capazes de agir sobre os “objetos”, ao passo que eles são avivados pelas forças do cosmos, eles também podem agir sobre nós.

Darei um exemplo. Em um artigo, Ilana Brasil relata o processo de uma pesquisa que ela realizou junto de Zoy Anastassakis e Maria Eni Moreira, integrante de uma comunidade de terreiro na Baixada Fluminense. Ilana registrou as danças tradicionais do Candomblé brasileiro, dançadas por Eni, em desenhos. Em seu texto, ela diz o seguinte: “Fui eu quem levou os desenhos animados para a escola de design daquela universidade, a Uerj. Afinal, era para lá que eles queriam ir. ” (Brasil, Anastassakis, 2019, p.10). Em sua fala, compreendemos que os desenhos agiram sobre ela, pois eles desejavam chegar a um determinado destino. Isso quer dizer que os caminhos percorridos pelos restos na cidade ou pelas fotografias antigas nas feiras e nos antiquários são compostos por variáveis que envolvem também o desejo das coisas.

Para dialogar com Viveiros de Castro e Ingold sobre a vida das coisas e nos aproximar do universo dos restos, convocamos o poeta Manoel de Barros. Manoel, em consonância com o discurso dos antropólogos, nos fala de uma visão comungante entre as coisas e o mundo. Esse olhar, segundo ele, tem origem numa liberdade que é própria da infância:

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (BARROS, 2013, s/n)

Eu confesso que, assim como Manoel, minhas “raízes crianceiras” também me ajudaram a enxergar a vida das coisas. Até hoje eu carrego certos costumes que vêm desde a infância, como pedir desculpas a qualquer objeto que eu venha a esbarrar, nunca colocar um objeto sobre outro que seja mais leve que ele, por agonia que o de baixo possa se sentir sobrecarregado ou então deixar as embalagens abertas e destampadas para que as

coisas possam respirar ²³. Talvez por isso eu tenha sentido certo alívio ao encontrar pensadores como Manoel e Ingold.

Voltando ao poeta, sua poesia nos fala do chão. Não daquele chão que é barreira física, mas de um chão aberto. O chão como abertura e suas miudezas como um universo. Esse chão de Manoel tem semelhanças com o chão sobre o qual Ingold nos fala: o lugar onde o céu e a terra se encontram e se misturam. Como todas as outras coisas, o chão é poroso e permeável, o que permite o seu atravessamento por tudo o que se encontram sobre a terra:

Nosso argumento, por outro lado, é que o mundo aberto pode ser habitado justamente porque, onde quer que haja vida, a separação da interface entre terra e céu dá lugar à mútua permeabilidade e conectividade. O que chamamos vagamente de chão não é uma superfície coerente, mas uma zona na qual o ar e a umidade do céu se combinam com substâncias cuja fonte está na terra, na formação contínua das coisas vivas. (INGOLD, 2012, p.33)

Os chãos, quase sempre ignorados e considerados desimportantes, atravessam os tempos guardando nossas histórias e abrigando as pequenas coisas para as quais também não costumamos dar muita importância: as coisinhas chãs. Elas, no entanto, se encontram no lugar onde os atravessamentos entre céu e terra são mais intensos e, como o chão, têm muito a dizer sobre o mundo e sobre nós. Até mesmo os chãos que são cobertos por materiais impermeáveis, como o cimento, carregam em si o testemunho da história. Didi Huberman, durante aquela mesma visita que fez a Birkenau (sobre a qual falamos no texto Ruínas vegetais) se ateve ao chão de lá:

Antes de ir embora, fotografei o chão do crematório. O cimento continua firme, apenas fissurado, rachado em certos lugares. Musgos ou líquens invadiram o local. Aos nazistas que explodiram o prédio para suprimir as “provas” de seus empreendimentos criminosos, não ocorreu a ideia de destruir os solos. Nada se parece mais com um chão de cimento do que outro chão de cimento. Mas, como é sabido, o

²³ Tenho para mim que o fato de o primeiro filme da saga Toy Story ter sido lançado em 1995, quando eu tinha 5 anos, tem também algo a ver com isso (na época, assisti ao filme repetidas vezes). No filme, os brinquedos são vivos, mas fingem não terem vida quando os humanos estão por perto.

arqueólogo defende outro discurso: os solos falam conosco precisamente na medida que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem atenção. Eles são a casca da história. (Didi Huberman, 2017, p. 129)

Ainda no mesmo relato sobre sua viagem à Polônia, ele faz uma observação sobre a sua aptidão a olhar para o chão. Segundo o autor, ela vem de uma configuração de seu próprio corpo e de alguns traços de sua personalidade: “baixa estatura, olhos teimosamente míopes a despeito de todos os óculos (...) um antiquíssimo - mas valeria dizer infantil - medo de cair. Mas também de uma certa propensão à vergonha” (Didi Huberman, 2017, p. 109). Me identifico com ele em relação à uma certa timidez que sempre puxou o meu olhar para a direção do chão. Além da timidez, aprendi com Manoel, que alega já ter nascido com o olhar voltado para baixo, a prestar atenção nas coisas chãs. O poeta sempre foi atento a todas essas miudezas e dedicou grande parte de sua obra a elas. Ele foi um grande pensador das pequenas coisas e chegou até a escrever um Tratado geral das grandezas do ínfimo. Dedicou grande parte de sua obra a redimir as coisas rasteiras e sem importância e fez isso libertando de seus significados usuais. Manoel inaugurou mundos onde tudo o que é dito não prestar, ocupa lugar de protagonismo.

O diálogo estabelecido na obra de Manoel se faz com os seres rasteiros, pertencidos a uma dimensão fugidia do cotidiano. Ele dizia querer dar grandeza às pobres coisas e monumentalizar o cisco. Nessa fixação de ressignificar o pequeno e o banal, de reverenciar os acasos e de se valer dos restos, ele constrói imagens que alargam nossas vistas. Os limites não se desfazem, mas eles adquirem a habilidade de se espalhar como as águas. Na sua poesia, nada fica estático às significações, as descrições não apreendem mais os seres e as coisas, eles passam a ser condicionados por um olhar oblíquo e sobretudo, livre. É no olhar para baixo que sua aprendizagem se dá.

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.

É um olhar para baixo que eu nasci tendo.

É um olhar para o ser menor, para o insignificante que eu me criei tendo.

O ser que na sociedade é chutado como uma barata – cresce de importância para o meu olho.

Ainda não aprendi porque herdei esse olhar para baixo.

Sempre imagino que venha de ancestralidades machucadas.

Fui criado no mato e aprendi a gostar das coisinhas do chão –

Antes que das coisas celestiais.

Pessoas pertencidas de abandono me comovem:

tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.²⁴

Ele elege, então, como tema, os objetos e as coisas que não têm valor de troca e nem mesmo de utilidade. Sua obra nos apresenta um conjunto residual do mundo, desprovido de limites utilitaristas. Tudo o que não presta para a sociedade, presta para a sua poesia. Manoel é elevado para as coisas rasteiras, ele as personifica, ao passo em que coisifica as pessoas.

Existe, em sua obra, uma presença da infância ligada a um nível ontológico próximo da não-razão, do poder-ser dos seres e das coisas e também à fixação do ser nas coisas, onde é possível “ampliar a solidão de uma palavra”, “estar árvore”, “ser noturnado por coisas muito claras”, “escutar a cor das flores”, “desenhar o cheiro das árvores”. Há uma transgressão dos seres (à semelhança do que Viveiros de Castro traz com o perspectivismo e o multinaturalismo) que confere à fala poética “a comunicação das possibilidades existenciais da disposição, ou seja, da abertura da existência” (Heidegger, 2008, p.42). De certa forma, para compreender sua obra, é preciso que tenhamos conservado algum resquício de infância no olhar e uma crença, também infantil (no melhor sentido do termo), no poder-ser de tudo e de todos.

Por abrigar muitos mundos e libertar os seres e as palavras de seus significados e comportamentos usuais, sua poesia implica em um devir outro, “devir, nesse sentido, pressupõe uma comunicação entremundos, uma quebra do abismo que se estabeleceu entre animais humanos e não humanos na ontologia tradicional” (Marin, 2014, p. 257). Isso leva a um rompimento de hierarquia entre as coisas e os seres que habitam o universo, outra aproximação com a cosmologia ameríndia. Um grilo se torna mais importante que um navio – isso do ponto de vista de um grilo. O que cresce de importância aos olhos da maioria, para ele é coisa-nada.

Existe, então, uma fuga à concepção de mundo onde tudo está estagnado a um nome e a uma classificação. Para salvar as coisas da pobreza da descrição, ele diz que basta elevá-las ao nada. Seus caminhos apontam para a comunhão do homem à ordem cósmica, fazendo com que a rigidez da dicotomia entre homem e natureza seja diluída. É como se

²⁴ Poema presente no livro “Retrato do artista quando coisa” (2013).

o homem fosse transfigurado, naturalizado – capaz de atingir um estado de árvore. As referências animais, vegetais, minerais, humanas e coisais passam a se confundir.

A abertura para esses novos mundos se dá por uma capacidade de promover a natência das palavras – recuperação de seu grau zero, de seu status de novidade. Assim, o idioleto manoiês, que é o nome que ele dá ao seu “dialeto”, reflete uma insatisfação diante dos limites da linguagem. O retorno à origem das palavras que anunciam as primeiras imagens é o que permite a liberdade desmedida de sua poesia e a desconstrução do olhar comum. Trata-se de um caminhar para a origem, de um andar para trás que reinaugura os restos que ficaram pelo caminho.

De certa maneira, caminhar para as origens é voltar ao quintal de nossas infâncias, é desaprender²⁵ o que sabemos para poder criar novas possibilidades do real. Essa origem pode também se configurar como ruína, como ponto inaugural a partir do qual a reinvenção é possível. O sentimento de ruína e abandono permeia toda a obra de Manoel e a valorização que ele presta aos restos pode ser reconhecida como um manifesto contra a instrumentalização e a objetificação da vida, contra a lógica do capital. Tem valor para ele o que é inútil, o que de tanto não prestar, foi abandonado.

Outra coisa que nos interessa na obra do poeta é a estreita relação que ela estabelece a uma concepção imagética ligada à fotografia. Em 2000, Manoel lança o livro “Ensaio Fotográficos”, ficando ainda mais nítida a intenção da criação de imagens construídas por palavras e onde o autor encarna a figura de fotógrafo. A essas imagens, ele dá o nome de despálavra.

Pensar a imagem como o lugar da despálavra e atribuir qualidades outras ao que compõe nossos cenários cotidianos é uma forma de alargamento do olhar e de utilização da fotografia e da poesia como ferramentas de pensar o espaço sob uma outra perspectiva, “pois a língua, os sons, a poesia, assim como todas as artes vivas e a música são produtores de imagens do mesmo modo que os gestos fabricantes de visibilidades propriamente ditas” (MONDZAIN, 2018, p.18).

Tanto a fotografia quanto a poesia se colocam, então, enquanto dispositivo e lugar de pensar à serviço da construção desse olhar que tenta trazer os restos de volta à vida. No livro “Fotografia e Poesia (afinidades eletivas)” (2017), Adolfo Montejo Navas evidencia diálogos e reverberações de um território fronteiro entre a fotografia, a poesia e outras artes visuais, cunhando a imagem como matriz comum dessa linguagem híbrida. Navas

²⁵ Manoel dizia que “desaprender oito horas por dia ensina os princípios”.

diz sobre a capacidade de a imagem agir para além de um campo puramente ilustrativo e representativo: “em lugar de representação, presença” (Sontag, 2004). Diante desta abordagem, a imagem atua na criação de um pensamento e de um conhecimento, definindo outras epistemologias que podem ser aplicadas, por exemplo, na leitura do espaço urbano. Não se vê a fotografia como suporte, mas como instrumento ativo na construção de novos saberes, realidades e olhares sobre o mundo:

A fotografia, no contexto generalizado de alteridade e anestésica de determinados valores visuais da sociedade contemporânea adquire a tarefa heideggeriana do desvelamento do ser, de enunciar-nomear-produzir mais uma visão que a mera leitura de suas imagens, longe do lugar-comum, da estética instrumentalizada, etc. (NAVAS, 2017, p.41)

A fotografia, sob este aspecto de ferramenta de desvelamento do ser e do espaço, abandona a visão domesticada do mundo politicamente determinado até mesmo em seus regimes visuais. A imagem não possui um valor ou um significado estático, sua natureza maleável permite uma liberdade e uma pluralidade de interpretações e significados. A essa fotografia que propõe algo de imersão, que como a poesia faz chamado a questões do espírito, que procura reinventar um novo lugar do olhar e adquire novos atributos formais, linguísticos e semânticos, ele chama de transversa. A fotografia transversa é aquela que busca um outro porvir na relação linguagem-mundo. Ela se configura como uma nova chave de leitura da realidade, compondo um universo de interfaces e atravessamentos com outras linguagens das artes. Nessa ponte entre diferentes áreas se estabelece um potencial criador de conhecimento e realidades guiado por coordenadas da percepção e da memória que auxiliam na descodificação do olhar.

Este conceito permite pensar na possibilidade de uma escritura fotográfica, uma vez que a imagem, assim como o texto, é uma forma de dispor o real. Essa disposição não é unidirecional e nem singular. A escritura fotográfica, portanto, segue o sentido deleuziano de escritura, transbordando de seus âmbitos específicos e de suas cartografias dominantes (NAVAS, 2017). Não por acaso, Barthes tenha comentado sobre as afinidades entre a fotografia e o haicai em *A Câmera Clara* (2017). Outro aspecto que aproxima a imagem da noção de escritura é a sua identificação com a construção, muito além de um mero reflexo instantâneo do real - é como um texto que se escreve e se lê. Assim, a fotografia transversa compõe um vocabulário ampliado, no limiar das fronteiras com outras formas de expressão.

Considerando que a imagem fotográfica se constitui de uma visibilidade controlada, de uma aparição do ocultamento, fruto de uma escolha onde o que está oculto é infinitamente maior do que o que se revela, o jogo entre o presente e o ausente é imanente à fotografia. Até mesmo o que constitui presença em imagem, se torna ausência em um momento posterior, pois nada permanece igual com a passagem do tempo – em dimensões materiais e imateriais. Reconhecer a existência desse paradoxo é ampliar o significado e o alcance de cada imagem, permitindo que o desejo de enxergar a porção oculta da fotografia atue na criação de mapas intuitivos do mundo. Ao se olhar para uma fotografia, não é ativada somente a presença do que se vê, mas também daquilo que está ausente. A revelação de que o que é latente em uma imagem possa ser tão importante quanto aquilo que é visível, clareia a multiplicidade de sentidos e mundos possíveis que cabem em uma só fotografia.

Há possibilidades de desdizer o mundo, de vislumbrar outra criação que não seja o mero produto, design da racionalidade econômica imposta. Aliás, se o mundo pede ao ser humano ser unívoco, a arte, a poesia, a fotografia pedem o contrário, mostrar as fendas de uma polissemia. (NAVAS, 2017, p. 153)

Destaco aqui algumas das afinidades entre a fotografia e a poesia que nos ajudam a enxergar as fendas da polissemia sobre as quais Navas comenta: fotografia e poesia nos permitem rever as coisas pela primeira vez; imagens e palavras possuem um potencial criador de silêncios; a imagem não é o fim da imagem/a poesia não é o fim da poesia; quem olha é responsável pelo o que vê/ quem lê é responsável pelo o que interpreta; a fotografia e a poesia investigam a natureza maleável das coisas, dão a elas novos sentidos e alimentam o imaginário; a fotografia pode assumir estado de poesia/ a poesia pode assumir estado de imagem. Para terminar a lista dessas afinidades, peço ajuda à Susan Sontag:

Ambos [fotografia e poesia] supõem descontinuidade, formas desarticuladas e unidade compensatória: arrancar as coisas de seu contexto (vê-las de um modo renovado), associar as coisas de modo elíptico, de acordo com as imperiosas mas não raro arbitrarias exigências da subjetividade. (Sontag, 2004, p.112)

Essas afinidades justificam a presença da fotografia e da poesia na construção de um olhar destinado aos restos e abandonos. São linguagens e dispositivos de pensar que nos exigem acessar a experiência do sensível e percorrer caminhos que nos levam a relações e compreensões outras sobre a realidade, estabelecendo outros níveis de vínculo com o mundo e suas coisas.

A poesia de Manoel de Barros, o pensamento ameríndio trazido por Viveiros de Castro e a noção de coisa de Ingold propõem uma ampliação de mundos. A leitura desses autores revela uma não intencionalidade de estagnar o ser das coisas e a imagem a um conceito pré-estabelecido. Ocorre uma libertação dos seres de seus significados – que não são mais inertes, são redesenhados e incorporados por outras simbologias e vidas. Nesses cenários, o mundo é mais vivo e as fronteiras entre os seres que o habitam se dispersam. Existe uma permissão mais ampla que cria um panorama de abertura para outros tipos de existência, de ser e de estar no universo onde outras relações e interações são possíveis – um compartilhamento de devires. Nos seguintes versos de Manoel, fica clara esta ideia:

Borboletas me convidaram a elas.

O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu.

Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens e das coisas.

Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta seria, com certeza, um mundo livre aos poemas.

Daquele ponto de vista:

Vi que as árvores são mais competentes em auroras do que os homens.

Vi que as tardes são mais aproveitadas pelas garças do que pelos homens.

Vi que as águas têm mais qualidade para a paz do que os homens.

Vi que as andorinhas sabem mais das chuvas do que os cientistas.

Poderia narrar muitas coisas ainda que pude ver do ponto de vista de uma borboleta.

Ali até o meu fascínio era azul.²⁶

²⁶ Poema presente no livro “Ensaio fotográficos” (2013)

Este olhar e maneira de se colocar no mundo revela a percepção de uma espécie de fusão entre homem e natureza, um devir cósmico que indetermina os limites entre os seres – formam-se deslimites: “Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero” (Deleuze e Guatarri, 1992, p.57). Todos os pensamentos aqui trazidos tratam do compartilhamento de algo entre os humanos, as plantas, os animais e as coisas. São discursos que operam por semelhanças e por comunhão, não por desmedidas. Existe, nesses mundos, a possibilidade de expansão do poder-ser de tudo e de todos. Não temos a intenção de impor noções antropológicas à poesia ou vice-versa, mas é possível apontar em que ponto esses universos distintos se tocam e o que eles podem sugerir em comum.

Aplicar essa outra forma de olhar, em que o pensamento domesticado não manipule os olhos em busca da compreensão usual que se tem do espaço é um exercício árduo e constante que exige paciência. A proposta parte da atribuição de intencionalidade aos elementos que compõem o território urbano, criando um cenário mais vivo e aberto a outros tipos de relação. Considerar outras perspectivas da cidade, levando em consideração o ponto de vista dos restos, olhar para o chão e descobrir o que suas insignificâncias revelam sobre o espaço, personificar a cidade, deixar que a fotografia atue como processo investigativo dessa nova forma de pensar e olhar o urbano: se trata de um retorno às origens que pode levar à uma redescoberta da cidade sob uma nova ótica, onde as coisas possam ser revistas pela primeira vez.

Parte 2: Metodologias possíveis

Partindo do pressuposto de que é o próprio objeto de pesquisa que deve inspirar uma metodologia, busco a reflexão sobre qual metodologia faria sentido para tratar e pensar a porção residual da cidade: de coisas deixadas ou esquecidas pelas ruas a pessoas que vivem às margens, até resíduos vegetais e nadifúndios. São fragmentos de memória que constituem a materialidade do abandono e que se fazem presença constante no espaço cotidiano da cidade.

Lidar com fragmentos de memória significa adensar a nossa relação com os restos, tudo aquilo que vive de sobreaviso sob a contínua ameaça do esquecimento. Longe de serem cristalizadas, memórias são organizações temporais fluidas e dinâmicas que carregam uma latência imanente. Elas fabricam o seu próprio tempo através de outras métricas, mantendo vivos os acontecimentos, pessoas e objetos que passam a ter uma duração

equivalente ao tempo em que se fazem ressoar em quem e onde quer que seja. Procurar por fragmentos de memórias ligados ao abandono nas cidades é ir em busca de narrativas fugidias. Considerando as possíveis aberturas que a memória é capaz de operar, pode-se pensar os rastros como ponto de origem de uma escritura do futuro, uma possibilidade do porvir. A cidade do abandono poderia ser, então, uma cidade inventada que se funda em toda a potência da incerteza que as memórias carregam.

Os lugares onde vivemos e por onde circulamos em nosso cotidiano constituem uma montagem de fragmentos de tempos e espaços heterogêneos. São fragmentos de memórias presentes pela sua materialização em algum vestígio ou traço do espaço ou então presentes apenas no imaginário daqueles que passam por ali. Através das noções benjaminianas de aura e de rastro, é possível pensar a materialidade da memória no espaço urbano. Sobre estes conceitos, Benjamin afirma: “O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que a deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.” (BENJAMIN, 2006: [M 16 a, 4])

Ambos os conceitos dizem respeito a realidades escapáveis que se projetam no espaço-tempo. São conceitos-imagem que podem abarcar diferentes conotações de acordo com as condições de leitura às quais são postos em questão. No contexto das cidades, as ruas, esquinas, construções e monumentos constituem cenários impregnados de memórias e narrativas que atribuem ao espaço sua aura e que deixam no tempo o seu rastro, seus vestígios – materiais ou não. A historiografia benjaminiana conta sobre os vencidos, busca os rastros deixados por personagens ausentes da história oficial, pelas figuras anônimas das multidões, pelas vozes silenciadas e abandonadas (GAGNEBIN, 2002).

Ao nos ater sobre os sujeitos da historiografia de Benjamin, buscamos compreender melhor o sentido do abandono. Eduardo Rocha (2010), em sua tese “Arquiteturas do abandono” conclui que este permite pensar o homem em suas descontinuidades e em seus vazios. O abandono, sob esse aspecto, pode ser entendido como matéria de vazio, memória e renúncia. Existe o ato de abandonar (de deixar, renunciar, entregar, esquecer alguma coisa ou alguém) e o estado de abandono (estar abandonado, entregue, esquecido por alguma coisa ou alguém). Para além dos sentidos apontados por Rocha, também pode-se pensar no abandono como libertação e no abandonado como a coisa liberta, um ato que tira do abandono sua carga negativa e livra o ser de sua utilidade e função original.

Buscando agora o sentido do termo em outros campos disciplinares, retorno à obra de Manoel de Barros, onde encontramos a presença da palavra “abandono” sempre

ligada ao ínfimo, às ditas desimportâncias e inutilidades da vida. O poeta expressa verdadeiro apreço ao que se presta ao abandono e ao esquecimento, engrandecendo o pequeno e atribuindo qualidades outras ao ato e estado de abandonar e ser abandonado.

Manoel atribui o abandono às pessoas, aos lugares e ao ínfimo, àquelas “coisinhas do chão”. Sendo assim, o abandono ganha na poesia um lugar ligado à arqueologia do detalhe e a uma micrologia da existência – dois termos caros a Benjamin. Essas noções permitem definir diversas escalas e tipos de abandono. A cidade, então, torna-se um campo vasto para a investigação e o reconhecimento de abandonos móveis e estáticos. Se pensarmos o abandono também como algo associado ao esquecimento, consequentemente estabelece-se aqui uma relação com a memória. Pessoas e lugares pertencidas de abandono são depósitos de memórias espalhados pelo território urbano, ao mesmo tempo em que se constituem de vazios – no sentido daquilo que não tem mais utilidade, que foi deixado para trás – e configuram matéria de silêncio. Podemos, dessa forma, dizer que o abandono estabelece zonas de memória e de silêncio na cidade, que carregam uma latência de significados e de possibilidades. Independentemente de sua escala e de seu tipo, ele se distribui pelo tecido urbano sob a forma de fragmentos que compõem uma camada de vida que costuma nos escapar.

Como tratar de uma matéria que, ao mesmo tempo em que se faz presença constante, parece se evadir e constituir um estado de invisibilidade cotidiano? A essa altura, retomo a reflexão sobre uma metodologia que seja eficaz ao tratarmos de fragmentos de memória, aqui presentes na figura dos restos nas cidades. Para essa discussão, recorro novamente a Benjamin, filósofo que se dedicou à elaboração de modos de pensar a vida urbana e que desenvolveu um pensamento constelar. Em alguns trechos da obra *Passagens* (2006), é possível encontrar reflexões voltadas para a compreensão e elaboração de uma metodologia filosófica, onde o autor se propôs a desvelar qual é o modo de pensar que fundamenta a sua historiografia.

O pensamento constelar constitui um método de pensar por fragmentos e por imagens. Benjamin realiza uma empiria delicada que consiste em uma investigação a partir do resto, do resíduo, das margens e de tudo o que é tomado como irrelevante. Os fragmentos apresentados pelo autor aparecem em formatos diversos, seja como citações, poemas ou imagens-pensamento – o que faz com que literatura, poesia e fotografia sejam tomados como teoria. Essas imagens têm a forma de pequenas narrativas que dizem sobre a experiência do habitante da cidade moderna. A capacidade reflexiva no banal representada por essas imagens-pensamento é reveladora de uma produção de conhecimento que se dá através de lampejos.

Muito embora Benjamin tenha se debruçado sobre as capitais europeias no século XX, seu método de pensar por imagens – a partir do que as cidades dão a ver em suas frestas, descontinuidades e rastros – pode ser transposto aos dias e cidades atuais, uma vez que ele acolhe uma multiplicidade de vozes e respeita a fragmentariedade dos processos urbanos:

Pelo o que apresentam [as imagens-pensamento] - um raciocínio a partir do disforme, da porosidade, da incompletude, mas, sobretudo, das traduções que fazem da experiência cotidiana -, porque são um pensar por fragmentos; e um pensar por meio das imagens do cotidiano me parece ser um referencial para escrever a teoria e a crítica das megacidades do terceiro mundo, e bem especificamente escrever a teoria e a crítica de nossas cidades - as metrópoles brasileiras, urbanizadas de modo extensivo. (VELLOSO, 2019, p. 160)

Após a realização de uma empiria delicada, o método constelar passa pelo momento onde as relações entre os fenômenos são estabelecidas e o desenho da constelação se forma. Por fim, o autor delinea os conceitos que decorrem deste processo.

Sendo assim, a constelação representa uma relação entre acontecimentos e ideias. De forma literal, uma constelação cósmica é uma escolha sobre o modo de se olhar para os astros no universo através da composição de imagens que se formam por meio das conexões estabelecidas entre tais estrelas. Somos mais familiarizados com as constelações que foram adotadas pelos gregos antigos entre os séculos XVII e XVIII, como aquelas que conformam os doze signos do zodíaco (câncer, aquário, áries, virgem, etc.). Os povos indígenas que habitam o território brasileiro, no entanto, formam outros desenhos nos céus, como a constelação do homem velho, da ema, do cervo e do colibri (AFONSO, 2012). Cada olhar estabelece as conexões que, para ele, fazem sentido.

A constelação benjaminiana é uma escolha sobre o modo de olhar para o mundo que nos cerca, conectando fenômenos que se influenciam sem uma direção determinada. O que define o desenho que se formará pela constelação, seu arranjo e as costuras entre seus fragmentos, é o olhar do pesquisador. O método constelar diz sobre o processo de construção de um pensamento onde os fenômenos são tratados em toda a sua singularidade e também são postos em observação como parte integrante de um conjunto, como destaca Velloso:

Por “constelação”, Benjamin designava a relação entre os componentes - as estrelas - de um conjunto - as linhas imaginárias que desenhavam um agrupamento constelar -, relação essa que não se define apenas pela proximidade entre as estrelas, mas também pela possibilidade de significado que o conjunto adquire, o sentido que lhe pode ser atribuído.

A constelação é uma imagem na qual cada estrela, um singular, marca um extremo de linha que a liga a outra estrela, outro extremo de linha. Nesse traçado de linhas imaginárias que delimita uma forma, uma configuração, não há um centro - com o que se tem que, no centro da constelação, sempre está o vazio. Essa imagem benjaminiana é bastante profícua quando se trata de imaginar um caminho ou a própria construção do pensamento. (VELLOSO, 2019, p. 161)

As cidades são também e sobretudo, o seu principal *médium* de reflexão. A obra *Passagens* (2006) nasce das reflexões surgidas em seus caminhos e trajetos por Paris. Para Benjamin, método é desvio e é durante os caminhos percorridos pela cidade que se fazem as leituras dos vestígios que tanto dizem sobre tempos outros e sobre o agora. Este processo permite uma desierarquização dos acontecimentos, o que leva a uma historiografia não linear onde a descontinuidade pode ser vista como potência. Permite também o retorno a narrativas que se perderam ou foram silenciadas pelas relações de poder, o que amplia nossa imaginação acerca de outras possibilidades de presente e de futuro, onde a imagem é parte estruturante do pensamento.

Pensando nas implicações do método constelar que demonstram a relevância da filosofia benjaminiana nos dias e cidades atuais, me parece fundamental que aqui se inclua a experiência do des-ver, que se constitui como metodologia voltada para os regimes do olhar, trazida por Rita Velloso (2019). Segundo Velloso, “a principal estratégia do des-ver é a “desacomodação do olhar” (p.171, 2019). Estamos, então, falando de um despertar dos olhos frente às invisibilidades que constituem a vida urbana. Os modos de des-ver, de certa maneira, possibilitam e intensificam o pensar por constelações e também ressaltam as experiências estéticas implicadas no território urbano vivenciado.

Para colocar em prática o des-ver é preciso, de partida, uma desconfiança em relação às coisas tais como elas nos são dadas. É preciso também estar disposto à experiência urbana imersiva e ao movimento, não só com a finalidade de uma coleta de dados, mas se permitindo afetar e se deixar afetar pelo campo, pois é na cumplicidade com o espaço e com as pessoas que as coisas se revelam.

Foram necessárias muitas horas de convívio no Maletta e muitos quilômetros percorridos atentamente na cidade para que eu conseguisse compreender parte da dinâmica dos restos. As relações de campo foram construídas no decorrer do tempo da pesquisa, sem pressa, pedindo licença e respeitando os espaços para que os afetos pudessem se formar de maneira natural. Essas aproximações foram responsáveis por sugerir a composição de “outros modos de ler, escrever, pesquisar e reportar aquilo a que nos dedicamos” (Brasil, Anastassakis, 2019, p. 6)

O engajamento com a experiência implica também em engajar-se com o próprio movimento, significa ser tomado por um estado de espírito de abertura para o mundo, o que possibilita o aprendizado a partir dos desvios e dos acasos. Se trata de uma observação participante em estado de entrega. Não é possível fazer isso sem afeto, sem “retomar o compromisso com o cultivo de nossas capacidades de atenção e resposta” (Brasil, Anastassakis, 2019, p. 4).

O des-ver requer um esforço do pesquisador no sentido de desacostumar os olhos a enxergar os espaços e os fenômenos da cidade de forma homogênea e de propor um estranhamento aos caminhos que nossos pés estão habituados a percorrer: para aprender a ler, é preciso aprender a olhar ao redor.

O entrelaçar de temporalidades que constitui o pensamento constelar e os modos de des-ver culmina em um “aprofundamento da experiência do presente, que também é estética” (Velloso, p.148, 2019). Ao des-ver, é preciso se atentar ao conhecimento que o estranhamento produz a partir do momento em que se configura uma outra experiência do espaço, tornando visíveis outras camadas da cidade e se abrindo à possibilidade de contar a história a partir dos desvios e das coisas rasteiras. Nas palavras de Velloso, fica nítida a importância dessa experiência:

De modo geral, refiro-me aqui ao curso das imagens na realidade vivida, delineando uma forma particular de experiência na vida cotidiana em que os regimes do visível e os trabalhos do olhar são estruturais. De modo específico, aqui me ocupa uma experiência da contemplação em negativo, que reposiciona a imagem, à qual nomeio des-ver, e que me parece apontar para uma possibilidade de crítica ao achatamento da experiência política do presente, que é também experiência estética. Trata-se de uma argumentação contrária ao acatamento obediente da diuturnidade das imagens impressas na retina, sem que, contra elas, se imagine sequer poder cerrar os olhos e combater o apassivamento da vida que delas resulta. (VELLOSO, 2019, p. 148)

Depois de apontar possibilidades metodológicas para tratarmos dos fragmentos de memória enquanto restos e abandono no tecido urbano, o forte caráter imagético desses procedimentos reflexivos promove uma abertura para que a fotografia possa ser posta em articulação neste diálogo. A partir do momento em que a imagem fotográfica passa a agir como ferramenta de estranhamento do espaço, construindo e estimulando novas formas de apreensão e experimentação visual e espacial, ela constitui também um modo de des-ver. O olhar desperto, já não mais anestesiado e habituado aos choques da vida

urbana ao ponto de achatar as experiências e a reproduzir uma imagética rasa é capaz de fazer da fotografia um lugar de revelação e articulação de novos mundos e práticas espaciais.

A imagem que decorre de um processo fotográfico incorporado de um olhar disposto às experiências do des-ver e que se permite se demorar nos fragmentos encontrados na cidade é capaz de produzir novas relações entre memória, espaço e sujeito. Nesse caso, é como se a escrita da imagem representasse uma palavra pausada, que é também uma maneira de agir sobre o mundo. A fotografia pode assumir a função de um veículo desvelador de invisibilidades com a criação contínua de uma alteridade. Além disso, a imagem é capaz de deixar as coisas falarem por elas mesmas, particularidade dessa linguagem imagética que o texto às vezes não alcança.

Esta reflexão sobre metodologias possíveis é, sobretudo, um cuidado para que as linguagens a partir das quais a pesquisa é apresentada não limitem o significado do que se deseja mostrar. Assim, é favorável o uso de estratégias que permitam uma fusão entre forma e conteúdo. Ao tratar de fragmentos, é interessante promover uma escuta ampliada da cidade a fim de abrir fissuras para que eles sejam ouvidos. Não se trata de dar voz a eles, pois eles já possuem uma voz própria. Se trata apenas de ouvi-los com atenção e de criar pontes para que outras pessoas os ouçam também: é um exercício de escuta e de pensar modos de ampliação das vozes já existentes.

Trazer à tona memórias que não são tidas como dignas de serem rememoradas (que carregam praticamente um atestado de inexistência) e compreender a natureza lacunar de algumas camadas da cidade é sinalizar o que nos escapa no cotidiano, mesmo que “quando o invisível se torna visível, o olho demore a acostumar” (Pi, 2017). Para falar pelos restos e atribuir a eles certa legibilidade é necessário adensar nossa relação com a cidade e até mesmo criar novas relações com ela, baseadas no não achatamento das experiências.

O pensamento constelar e os modos de des-ver podem ser ferramentas eficazes no desocultamento dos percursos e da presença dos restos e abandonos no tecido urbano, a fim de reivindicar o múltiplo e negar uma fisionomia única da cidade, que fecha as possibilidades de mundos outros na recusa de outras agências. Essas metodologias combatem a tendência de reconhecer apenas o que já é conhecido e colocam em jogo outras práticas espaciais que conduzem ao alargamento de imaginários, constituindo, assim, um gesto político.

O que Benjamin fazia, afinal, era defender um tipo de experiência que provocasse o estranhamento e continuamente reconduzisse à percepção do cotidiano como uma pletera de mundos novos, a desvendar. Experiência estética que permitisse abrir espaço para uma vida cotidiana e que tenta a exploração micrológica dos ambientes à volta dos corpos, preparando-se, talvez, para outras práticas possíveis, quiçá políticas. (Velloso, 2019, p. 156)

Para além das investigações sobre as tantas manifestações dos restos e dos abandonos presentes nas cidades, essa pesquisa constitui também uma tentativa de recuperação da “sensibilidade imediata ao ambiente” (Brasil, Anastassakis, 2019), que em algum momento foi perdida por nós. Nos prepararmos para o encontro com os restos é saber estar disponível ao outro, se abrir a uma “experiência de estranhamento, de suspensão de certezas, que implica reconfigurações de nossos entendimentos da realidade” (Pessanha, 2018, p.119). Por mais que, em determinadas situações a aproximação e o encontro com essas materialidades vivas possa se dar de maneira tateante, que possamos ter sempre olhos de descobrir que sejam conscientes da multiplicidade heterogênea constituinte do real. Que possamos também aprender com as crianças e seu olhar que “desborda os limites utilitários do senso comum, extraíndo de cada acontecimento ou objeto a sua parte singular e rara” (Souza, 2010, p.96).

Todo o processo da pesquisa foi desenhado e construído por um caldeirão de influências: o pensamento constelar, os modos de des-ver, a poesia de Manoel, o perspectivismo e multinaturalismo ameríndio, os conceitos de Ingold, as falas dos senhores do Maletta, os catadores, Varda, as coisas encontradas pelo caminho, memórias pessoais, coleções (a minha e as dos outros), imagens (para citar alguns).

A companhia de todas essas influências é um lembrete de que uma pesquisa se faz a muitas mãos e a muitos olhares. Nós não pesquisamos sozinhos, nós não escrevemos sozinhos, nem mesmo o nosso olhar fotografa sozinho: nós não andamos sós. Estamos em contínua correspondência com o espaço, as pessoas, os restos, as coisas e todas as forças cósmicas de outra ordem que habitam o nosso mundo. Estar ciente dessas correspondências nos ajuda a agir, a nos equilibrar e a ouvir. Esta pesquisa se deu no processo real de tomada de consciência e de descoberta da vida dos restos. É difícil ter controle sobre o que absorvemos e sobre o que doamos às novas relações estabelecidas por meio dessas correspondências, mas é também fascinante estar aberta a elas.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Jonathas de. **Ressaca Tropical**. São Paulo: Ubu, 2016.

AFONSO, G.B. **O Céu dos Índios de Dourados: Mato Grosso do Sul**. Editora UEMS. Mato Grosso do Sul, 2012.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita precedida de “A noção de dispêndio”**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**. São Paulo: Leya. 2013.

_____. **Arranjos para assobio**. São Paulo: Leya. 2013.

_____. **O Guardador das águas**. São Paulo: Leya. 2013.

_____. **O livro das ignorâncias**. São Paulo: Leya. 2013.

_____. **Livro sobre nada**. São Paulo: Leya. 2013.

_____. **Retrato do artista quando coisa**. São Paulo: Leya. 2013.

_____. **Ensaio fotográficos**. São Paulo: Leya. 2013.

_____. **Tratado geral das grandezas dos ínfimos**. São Paulo: Leya. 2013.

_____. **Menino do mato**. São Paulo: Leya. 2013.

_____. **Escritos em verbal de ave**. São Paulo: Leya. 2013.

_____. **Infantis**. São Paulo: Leya. 2013.

_____. **Memórias inventadas**. Leya. 2013.

BARTHES, Roland. **A câmara clara. Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2018.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte, São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Volume 1. 1ª edição**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1987a.

_____. Experiência e pobreza. IN: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Volume 1. 1ª edição**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **Rua de mão única. Obras escolhidas II**. São Paulo: Editora Brasiliense: 1993.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984

BETHÔNICO, Mabe; PATO, Ana (Org.). **Mabe Bethônico: documentos - arquivos e outros assuntos públicos**. Belo Horizonte: Videobrasil, 2017.

BORGES, Cristian; CAMPOS, Gabriela; AISENGART, Ines (Org.). **Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar**. Rio de Janeiro e São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

BORGES, Contador. Sob o signo do sol: o paradigma do gasto em Bataille. In: **Revista Pandora Brasil**, N. 45, 2012. p. 10 – 17.

BRANCO, Lucia Castello. **A Traição de Penélope**. São Paulo: Anna Blume, 1994.

BRASIL, Ilana Paterman; ANASTASSAKIS, Zoy. Tem que dançar, dançando: ensaio de fabulação especulativa sobre linhas, movimentos e correspondências entre mulheres, terreiros e universidades. **ClimaCom – Povos Ouvir : A Coragem da Vergonha** [Online], Campinas, ano 6, n. 16, Dez. 2019.

BRITO, Álvaro. Cartografias da memória em Chris Marker e W.G. Sebald: apontamentos sobre a relação entre História, memória e mapas. **ANIKI**. Portugal, vol.4, n.º1, p. 27-54, 2017.

CÍCERO, Antônio. **Guardar**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

DANZIGER, Leila. **Edifício Líbano**. Rio de Janeiro: Galeria da Arte Ibeu, 2012.

_____. **Ano Novo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

_____. **Três ensaios de fala**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Kafka: por una literatura menor**. Ediciones Era, 1978.

_____. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia, vol. 4**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, J. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. Quando as imagens tocam o real. **Revista Pós**, V.2. N.4. p. 204-219, novembro, Belo Horizonte, 2012.

_____. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

_____. Lire ce que n'a jamais été écrit. In: I. M. Anabela Mendes, **Qual o Tempo e o Movimento de uma Elipse? Estudos sobre Aby M. Warburg** (pp. 243-260). Lisboa: Universidade Católica, 2012.

_____. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. In: **Cadernos de campo** n. 13, 155-161, 2005.

FIGUEIREDO, Antônio Carlos. Museu do cotidiano. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 05, página 06 - 11, 2013

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: **Revista Pró-posições**, V.13, N. 3, 2002. pp. 125 - 133.

_____. **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Orgs. Stella Bresciani e Márcia Naxara. São Paulo: Ed. Unicamp, 2004.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GIOVANNI, Julia Ruiz di. Histórias de fantasmas para gente grande. In: **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 347-353, jan./jun, 2014

GOULART, Fernanda. Feito de ferro. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 05, página 04 - 05, 2013.

GUATTARI, F. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34. 2000.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Maria S.C.Schuback. 3ª Ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed.Universitária São Francisco, 2008

HUCHET, Stéphane. O historiador e o artista na mesa de (des)orientação - Alguns apontamentos numa certa atmosfera warburguiana. **Revista Ciclos**, vol. 1. Florianópolis, 2013.

INGOLD, T. Prêter attention au comum qui vient: conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi. In: **Multitudes 68**, Automne, 2017.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25 - 44, 2012.

LONDON, Bernard. Obsolescência programada contra a crise. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 05, página 12 - 15, 2013.

MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas**. São Paulo: Ubu, 2019.

MARIN, Andrea. Animalidade e transmutação: a palavra-animal e o saber orgânico nas escritas manoelina e sabiana. **Revista Landa**, Universidade Federal do Triângulo Mineiro, vol. 3 nº1, p.255, 2014.

MARQUES, Ana Martins. **O Livro das Semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **O Livro dos Jardins**. São Paulo: Editora Quêlônio, 2018.

MATOS, O. C. F. Walter Benjamin: anamorfoses da citação e da história. **Revista D O Leitura**, São Paulo, v.18, p.21-26, 2000.

MEINERZ, A. A concepção de experiência em Walter Benjamin. **Dissertação apresentada no programa de pós graduação da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, 2008.

MONDZAIN, Marie-José: A imagem zonarde ou a liberdade clandestina. In: VILELA, Bruno (org.). **Mundo, Imagem, Mundo**. Belo Horizonte: Malagueta Produções, 2018. p.17-42.

MORTIMER, Junia. **Arquiteturas do Olhar**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2017.

MÜLLER, Adalberto. **Encontros: Manoel de Barros**. Rio de Janeiro: Azougue Editora, 2010.

NAVAS. A. M. **Fotografia e Poesias (afinidades eletivas)**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. O laboratório da vida: uma economia do corpo a partir de Georges Bataille. In: RIBEIRO, Gustavo Silveira; VERAS, Eduardo Horta Nassif (org.). **Por uma literatura pensando: ensaios de filosofia e literatura**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012. p. 157-167

OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. In: **Revista do Programa de Pós-graduação em Arte Visuais**, UFRJ, 2004.

PEQUENO, Fernanda. Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutivo. In: **Concinnitas**, V. 02, N. 24, UERJ, 2014.

PERMANENT ERROR. Disponível em: <<https://pieterhugo.com/PERMANENT-ERROR>>. Acesso em: 14 de junho de 2019.

PESSANHA, Juliano G. **Recusa do não-lugar**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

PIETRI, S. H. de O. R., O espaço libidinal da leitura e da escrita em Llansol. In: MOTTA, SV., e BUSATO, S., orgs. **Figurações contemporâneas do espaço na literatura** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

PISSOLATI, Nian. Carroceiros. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 05, página 55 - 57, 2013.

RAMPIN, João Felipe Lopes. O colecionador entre a arte e a história: sobre a materialidade no materialismo histórico de Walter Benjamin. In: **Revista Limiar**, vol.3, UNIFESP, 2016.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Álbum**. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

ROCHA, E. **Arquiteturas do abandono**. Tese (doutorado) – Faculdade de Arquitetura da UFRGS. Porto Alegre, 2010.

ROSÂNGELA RENNÓ. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/>>. Acesso em: 4 de maio de 2019.

SALOMÃO, Waly. **Algarvas: câmara de ecos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SOLIS, D. E.N. Tela desconstrucionista: arquivo e mal de arquivo a partir de Jacques Derrida. In: **Revista Filos**, Aurora, Curitiba, V. 26, n. 38, p. 373-389, jan./jun. 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. **Manoel de Barros: a poética do deslimite**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. In: **Cadernos de Leitura** n.62. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

THE WARBURG INSTITUTE. Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/>>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify. 2015.

WILLARD SUITCASES. Disponível em: <<https://www.willardsuitcases.com/>>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

Filmografia

Ici et ailleurs (Aqui e acolá). Direção de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville. França, 1976 (55 min.)

Nostalgia da Luz. Direção de Patricio Guzmán. França, Chile, Espanha, Alemanha, EUA, 2015 (90 min.)

Noirblue – os deslocamentos de uma dança. Direção de Ana Pi. Minas Gerais/França: 2017. (27 min.)

Os catadores e eu. Direção de Agnès Varda. França, 2000 (82 min.).

The Light Bulb Conspiracy. Direção de Cosima Dannoritzer e Steve Michelson. Noruega, 2010 (75 min.)