

LUCIANO BERNARDINO DA COSTA

*Pequena Viagem ao Grande Sertão:*  

---

*Fotografia e Palavra*

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
2001



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**PEQUENA VIAGEM AO GRANDE SERTÃO:  
FOTOGRAFIA E PALAVRA**

**Autor: Luciano Bernardino da Costa**

**Orientador: Prof. Dr. Milton José de Almeida**

**Este exemplar corresponde à redação final da  
dissertação defendida por Luciano Bernardino da  
Costa e aprovada pela Comissão Julgadora.**

**Data: \_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_.**

**Assinatura: \_\_\_\_\_**

**Comissão Julgadora:**

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

**Campinas, SP  
2001**

**Catálogo na Publicação elaborada pela biblioteca  
da Faculdade de Educação/ UNI CAMP**

Bibliotecária: Rosemary Passos - CRB-8ª/5751

C823p Costa, Luciano Bernardino.  
Pequena viagem ao grande sertão : fotografia e palavra / Luciano Bernardino Costa. – Campinas, SP: [s.n.], 2001.

Orientador : Milton José de Almeida.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas,  
Faculdade de Educação.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 2. Fotografia. 3. Arte.  
4. Memória. 5. Educação. I. Almeida, Milton Jose de. II. Universidade Estadual de  
Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

01-0145-BFE

*AOS MEUS PAIS*



# *AGRADECIMENTOS*

---

Apesar da distância que me separa do início deste trabalho, muitas lembranças vêm se somar, com uma atualidade que me faz reencontrar todos aqueles que estiveram junto a mim neste processo, mesmo que em breves conversas, pois percebo que ressoaram como incentivo e confiança à realização desta dissertação. A todos agradeço.

A começar pelo meu orientador, Milton José de Almeida. Muito antes deste trabalho se iniciar, pude contar com a sua presença e confiança abrindo a possibilidade de realizar e descobrir uma nova relação com a escrita, com a pesquisa, com a fotografia, que, hoje me parece, encontravam-se guardadas em mim mesmo.

Através da presença em suas aulas vim a conhecer os colegas do Olho, particularmente a Áurea, minha primeira orientadora, a quem agradeço pela disposição em me acolher, abrindo o caminho inicial. Com ela, em parceria com colegas de orientação, realizei minhas primeiras experiências com filmagens em vídeo, as quais pretendo continuar.

Ao lado dela, outros colegas que não poderia esquecer. Dirceu, Lia, Acir, Carlos são aqueles com quem mais próximo convivi, compartilhando desta forma imaginativa de pesquisa. Com eles pude trocar e semear idéias, dividir inquietações de percurso, inclusive como monitor na disciplina ministrada pelo Prof. Carlos, o que alimentou a minha disposição em continuar a lecionar e divulgar a forma de trabalho que este nosso grupo realiza.

Por estes caminhos do Olho também pude reencontrar Maria do Céu, amiga de longa data, incentivadora de produção e companheira de trabalho com imagens. Recordo-me de sua palestra, e, também, das de Wenceslão e de Ana Angélica, quando no seminário do Olho, através de suas apresentações, vim encontrar caminhos por onde prossegui.

Aproveito ainda para agradecer a leitura dedicada e atenta da banca composta por estes dois últimos colegas, cujas sugestões me permitiram maior confiança e liberdade na concepção do texto. Há que agradecer também a Àgueda, pela orientação dada durante seu curso sobre biografias, do qual resultou meu memorial.

E, como não poderia deixar de ser, à minha revisora, Ana Maria Sabbag, com quem tomei ótimos cafés da tarde, acompanhado de seus familiares e de um ótimo papo, a ela devo muito da consistência e ritmo do texto.

Um pouco mais distante do Grupo Olho, agradeço a Cláudia pelo apoio e incentivo iniciais, a Paulão pelo companheirismo e pelas conversas que muito me estimulam a criação, aos colegas de Poços que não me faltaram em apoio. Por fim ao Manik e aos amigos do Kareem, que continuemos juntos, a caminho.

Tão próxima, tenho aqui Katyna, minha companheira, que, com paciência e com o amor que nos une, se fez presente de inúmeras formas ao longo de todo esse processo, até mesmo nos momentos delicados, quando a produção estancava e a ansiedade me tomava.

Já ao longo de tanto tempo e sempre me apoiando, mesmo nos descaminhos, agradeço a meus pais, Jair e Marlene, e a meu irmão Rogério, com uma presença intensa até mesmo nas passagens omissas de meu memorial.

E por fim quero agradecer à CAPES, cuja bolsa possibilitou este trabalho, e a todos com quem encontrei no Noroeste de Minas e que se puseram tão prontamente à frente da câmera, permitindo que realizasse as fotografias que estão presentes neste trabalho. Através deles, desejo relatar a intensa proximidade que por vezes me fez sentir lado a lado com alguns autores e personagens com quem trabalhei, entre eles, Riobaldo, Roland Barthes, Walter Benjamin e Robert Frank. Um abraço a todos esses orientadores silenciosos, tão loquazes.

## *R E S U M O*

---

O texto aqui apresentado se aproxima de um relato de viagem que se faz guiado por fotografias do autor e reflexões sobre a imagem, a memória e o fazer fotográfico na própria relação com o percurso.

Como evocação e local onde as fotografias se realizam, percorre-se o noroeste de Minas Gerais, acompanhado por personagens de Guimarães Rosa, e também por outros autores como Walter Benjamin, Roland Barthes, que nos auxiliam neste trajeto.

## *S U M M A R Y*

---

This thesis is a type of travel log based on photographs of the author and reflections on image, memory and photography related to the trip itself.

The photographs were taken in the northwestern region of the Brazilian State of Minas Gerais, and the text makes references to characters found in the works of the Brazilian novelist Guimarães Rosa. Other well-known authors are also mentioned, including Walter Benjamin and Roland Barthes, who aid us in our journey.



*Quando lá estava, pouco me deparava com as palavras com que agora discorro sobre estas imagens ao confrontá-las com o Grande Sertão, com o Levítico. Desejava apenas o sertão interior intuitivo, a experiência em sua pureza, ainda que aleatoriamente mapeada. Pouco sabia dos percursos, das inquietações e do desejo misterioso de pertencer de Riobaldo.*



## ***SUMÁRIO:***

---

Memorial.....	1
Capítulo Um.....	9
Capítulo Dois.....	61
Bibliografia.....	91



## **CAPÍTULO UM**

1 - Serra das Araras I.....	13
2 - Serra das Araras II.....	16
3 - Frans Post – Vista de Itamaracá.....	18
4 - Sertanejo I .....	21
5 - Sertanejo II.....	22
6 - Sertaneja .....	25
7 - Marc Ferrez - Indumentária dos caciques Apiacás.....	30
8 - Bill Brandt - Nu.....	32
9 - Urucuianos.....	35
10 - Nhorinhá .....	43
11 - Garotos da vereda.....	45
12 - Guarda do Ibama .....	48
13 - Veermer - O soldado e a mulher sorrindo.....	49
14 - Cataventos.....	53
15 - Seu Casemiro.....	54

## **CAPÍTULO DOIS**

16 - Miguel Rio Branco.....	62
17 - Matadouro I – IX.....	66 a 70
18 - Hildebrand - Rua do Ouvidor .....	71
19 – Matadouro Municipal – Turma de Magarefes.....	79

\*Acompanha esta dissertação volume anexo contendo pranchas com reproduções e cópias fotográficas coloridas utilizadas neste trabalho.



# *M E M O R I A L*

---

*A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado só mesmo sendo as coisas de rasa importância.*

Guimarães Rosa – *Grande Sertão: Veredas*

Não me lembro do nascimento, mas dizem que não estava muito disposto a sair do aconchego do útero, talvez com medo do que pudesse esperar lá fora. Lembro-me do que ontem minha mãe comentou: “Não gosto de sofrer. Seu pai não ficou ali comigo. Pra quê? Ficar vendo a gente sofrendo. Esperou-me em casa. Ou ia revezando no hospital (com outros familiares), no dia do parto.”

Fui recebido com festa pelos meus pais, avós, e todos os hóspedes do hotel de meu avô, que tornou-se meu lar por 16 anos.

Um menino recatado, silencioso, e “obediente”, que pousava a gosto de toda a família, como o primeiro neto, o mais belo entre as crianças de sua vizinhança, razão esta de tanto ser pego e apertado, o que mais me causava repulsa do que satisfação, tendo aos poucos que construir a timidez ou a distração como desculpa para me ver longe de tantos afagos. E, em um hotel, era intenso e inevitável o convívio social com adultos de diferentes procedências, empregados, parentes, e com meus pais.

Recordo-me de jantar com meu pai, isolado em um dos apartamentos do Hotel. Ele avesso à interferência dos que nos rodeavam com freqüência e aquém de gerenciar a sua

própria vida familiar com autonomia. Guardo com carinho os raros momentos de intimidade que reuniam apenas meu pai, eu e minha mãe.

O convívio social ainda hoje é algo exaustivo, com freqüência me movimento pouco à vontade quando a fugacidade de encontros ocorrem, se repetem e avolumam. Acabo por ficar no limite entre a gentileza e o isolamento. Os agrados excessivos sempre me acompanharam e, como tal, sinto neles uma prisão e um vício. Compartilhar, sentir e envolver-me com o outro não me é natural, embora necessário como água.

Meu pai cultivava a boa aparência, a vaidade, dela sendo prisioneiro ainda em sua velhice. Gostava do jogo e das noitadas. Muitas vezes estive a persegui-lo nos carteados sem que ele soubesse. Procurava conhecer o que ele escondia, o que parecia envergonhar ou manchar os compromissos familiares. À minha mãe, fiz companhia inúmeras vezes em noites resignadas, cordata em sua bondade cristã. Não poderia ter tido uma mãe mais atenciosa. Angustiada em sua solidão de cônjuge e de mãe em meio à família, de quem herdamos nossa moral.

Ambos concordavam com os valores de uma educação de fartura e liberdades, adeptos da não-repressão, mesmo que sacrifícios fossem necessários, além do bom senso. A idéia de amor expressa na educação dos filhos me parece que estava cada vez mais sendo tratada como uma libertação de valores tradicionais e também como meio de adequação a uma sociedade mais dinâmica, de consumo. Este núcleo, antes constituído por práticas de gerações consecutivas, já há muito vinha se rompendo, invadido por um volume de informações, de referências externas a ele.

O estudo para meus pais parecia ser então o meio mais seguro de superar valores anteriores, preparando um caminho para um mundo que se mostrava mais diverso, onde o conhecimento e o sucesso econômico pareciam estar intimamente associados. Neste início dos anos de 1970, estas transformações eram evidentes numa cidade que começava a modificar seu perfil de turística para de um pólo também industrial. No entanto, difícil dizer se havia uma clareza do que era educar, agia-se a partir de experiências anteriores e do que se queria evitar. As individualidades começavam a contar cada vez mais.

Na escola, o bem fazer, o comportar-se me era exigido através de prêmios como as boas notas, os presentes, o carinho e aprovação dos que me cercavam. Evitar atritos e preservar a qualquer custo a relação com colegas e superiores teve muitas vezes ares de submissão a um poder maior, mais capacitado e legítimo. Para meus pais creio que um futuro promissor e socialmente reconhecido disto dependia, ficando subordinados a ele seus valores e prazeres pessoais.

Ambos, pai e mãe, me acompanham até hoje sem bem compreender minhas escolhas, muitas delas devidas à não-aceitação da condição submissa que eu julgava terem colocado a si próprios e que se expressava em questões como “o que fizemos de errado?”.

Talvez tenham feito, ou não, mas isto importa? Seu amor me foi ensinado através da dedicação meio serviçal ao outro; por outro lado o valor pela curiosidade, pelo estudo e conhecimento em parte me trazem até aqui. E, olhando um pouco mais distante, vejo-os como dois jovens sonhadores com orientações diferentes que não souberam construir algo comum além das situações que a vida lhes foi impondo. Resignaram seus sonhos aos prazeres imediatos ou às condições e transformações externas.

Estas creio que são mágoas minhas e a tensão que trago, deles, comigo. De um lado a severidade para curvar-se ao acontecido e ao mundo que se apresenta sempre mais forte e potente e, de outro, a displicência para dele abrandar o desassossego e a rebeldia de querer apenas usufruir dos prazeres da vida.

Ah! Se tudo se resumisse a explicações e entendimentos tão simples assim, a uma matemática da relação pai e filho, acho que a vida não teria a menor graça. Novos desafios aparecem sem saber bem por que e isto foi me formando. Imagino o desconhecido encontro que eu e todos os que me acompanhavam tiveram com as minhas primeiras “contorções”. Alguma lembranças se misturam...

Recordo-me da calçada alongada em seu quadriculado denso, a chuva que nela já secava. Os doces espalhados ao lado do corpo retorcido. O cheiro de chão. Pés à minha

volta. Um grito de mãe travado na garganta e uma consciência distante como uma lua que, entre nuvens, clareia a mata.

Meus olhos onde estavam? Como se quisessem olhar profundamente a si mesmos, sem espelhos, retorciam retesos escavando as pálpebras. No ouvido o zumbido agudo em freqüências sempre superiores, sem saber quando chegaria o limite de estourar.

Casa estranha aquela, casa que habitava há anos, e não a conhecia além de suas claras paredes e janelas com luz vazante verde. Casa que todos admiravam e reconheciam como bela. E então se mostra amedrontadora, descascando-se numa lenta progressão de explosão sob o som amplificado de si mesma. Pedia apenas a inconsciência ou a morte.

Após os 12 anos este desconhecido se repetiria por muitos anos mais para todos em casa. Apesar de saberem-se casos semelhantes, o meu estava tão vivo e tão próximo. Muitas perguntas se faziam à procura de uma resposta e de uma cura que não havia, a não ser a futura compreensão da aceitação.

Seguiram-se médicos e mais médicos e com isto em mim nascia uma crescente desconfiança na própria medicina, que nos anos seguintes estendeu-se a outras instituições. Aos poucos fui aprendendo sobre sua racionalidade, seus princípios, que dão conta do palpável, do mensurável e nada mais. Na condição de seu refém, permaneci por longos anos sempre com enorme medo de com ela romper. Afinal, ela lhe dá drogas, ela vicia em seus procedimentos de negócio.

A condição de refém foi por mim compartilhada com meu pai de uma forma diversa. A não-aceitação (novamente busco compreendê-los) de todo processo gerou a necessidade de encontrar alguma forma explicativa e curativa que se depositou na ciência. As expectativas de cura acabaram por se tornar um entregar-se ao medo do desconhecido e uma não-admissão dos limites. Tendo, como seu avesso, a espiritualidade e a fé de minha mãe em uma cura e uma não-aceitação revoltada de meu pai.

Nesta condição encontrei minha mãe, todas as manhãs, em horários rigorosos, a levar os remédios que eu não reconhecia serem capazes de curar. Durante algum tempo acreditei, porém aos poucos a idéia de cura foi me parecendo cada vez mais distante e, com isto, novas formas de tratamento, de estudo e de amizade foram buscadas.

A exigência comum dos pais a um filho fôra em muito abrandada, o diálogo perdido em meio à desculpa de uma “doença”, ou limitado pelo torpor criado pela medicação, justificou um distanciamento cada vez maior em relação a meu pai. Sua vida extraconjugal me revoltava ao mesmo tempo que me seduzia.

Esta duplicidade, que por vezes ainda me incomoda, levou-me a encontrar na noite, nos amigos marginais distantes do colégio de elite em que estudava, a minha real companhia e aconchego nestes anos. Junto a eles fui aceito, encontrei espaços para expressar-me artisticamente, dei vazão à necessidade de conhecer e me aventurar pelo mundo.

Apesar das novas descobertas, há certas decisões que tomamos por um movimento profundo, aquém de nossa compreensão. Tudo se fazia e me mantinha preso à minha cidade natal. A sensação de impotência que traz a epilepsia, e creio que outros distúrbios similares, vem ao longo de minha vida sendo uma grande referência de aprendizado. Hoje menos, mas freqüentemente voltava a ela na rebeldia de querer superar os limites dados por “medicações”. Foi este movimento que me fez partir dali para estudar fora e viver em espaços e situações já em mim semeados.

É maravilhoso estar vivo. Me lembro do turbilhão enorme de pessoas que me envolviam e com as quais participava da manifestação pelas “Diretas-Já” em São Paulo. Ou anos antes, quando, pela primeira vez, fugido de casa, contemplei uma São Paulo acordar com o nascer do sol por trás do Teatro Municipal. Solitário ali estava, mas tão pertencente. Misturar-me e perder-me naquelas ruas centrais era um dos meus maiores prazeres. Sentir a pulsação de gente por todos os lados, avistar do Morro do Chá o vale de um rio de carros, com os edifícios a sua volta formando as paredes internas de um

organismo vivo que não se saciava de engolir, através de suas artérias, o fluxo vital que a fazia existir. Um mundo que até hoje me parece tão potente e tão frágil.

Creio que foi nestes passeios solitários por São Paulo, levado pela necessidade de consultar um médico com quem quinzenalmente tratava de minha epilepsia por um método pouco tradicional, que me nasceu a vontade de fotografar, de compreender e de mostrar o que via de tão fascinante. Algo de rebeldia e independência ali também se satisfazia.

Mas, bem antes, a relação com essa cidade já estava comigo presente, ao segurar a mão de meu avô e segui-lo pelas ruas e ladeiras tortuosas na companhia de sua memória e de seu amigo Carmo Nacarato.

Com meu avô muito visitei o mundo, das páginas de jornal ao apalpar diário de suas laranjas descascadas minuciosamente. Meus olhos acompanhavam seus movimentos, seu canivete, ou então a faca de meu pai, que abriam um antes, o outro depois do almoço, aqueles objetos rugosos por espaços insondáveis. Parece-me que naquele momento estava a conhecer o tempo no qual estamos imersos e a relação íntima entre um mundo doméstico e outro exterior de que somos dependentes.

Ontem, ao mergulhar a mão no polvilho, seu cheiro azedo me trouxe novamente à memória a mercearia onde meu avô cumpria sua rotina diária. Não sei por que, mas as laranjas, estes cheiros, me ensinaram algo sobre o amor.

Muito perto de sua mercearia, no quarto mais conhecido como 16, acompanhava minha mãe em seu fazer mais íntimo, a pintar estátuas, fazer pequenas caixas e molduras decoradas num espaço minúsculo dominado pelo enorme armário que a cada porta que se abria revelava uma nova história. Vizinho a este estava o 18, os porões do hotel, os corredores e escadas por onde brincava solitário na minha infância. Nos fins de semana, ansiava pela chegada de meu tio com seu poder de transformação, que abria novos mundos nos pequenos consertos, construções e passeios pelos sótãos e telhados, a procurar e a fazer goteiras. No hotel havia sempre algo a ser explorado, o inacabado

estava presente em cada canto, os rastros do tempo marcavam-se pelas manutenções e reconstruções sucessivas.

Sucatas, restos de materiais, são coisas que me fascinam até hoje. Trabalhar com cacos, explorar suas combinações é onde reside minha maior criatividade. Na fotografia encontrei um pouco deste espaço; ao entrar num laboratório, se avizinham a *mimesis* e outras infindáveis possibilidades. Por outro lado, o fotografar, em si, me permite expressar percepções, falar de coisas que vejo e, numa busca mais profunda, expressar o que sinto. A angústia da incompreensão e uma auto-crítica exacerbada me distanciam de uma prática mais constante. Gosto de segurança; encontrar em outros trabalhos o fascínio de uma imagem torna-se um ótimo porto a nossas próprias aventuras.

Explicar, racionalizar, encontrar o termo e a argumentação que me possibilitem afirmar-me não se distancia desse desejo de segurança, de poder, sendo talvez um dos objetivos que me trouxeram ao curso de Ciências Sociais. Assim, continuei na Academia um percurso que sinto já ter iniciado na adolescência: a vontade de compreender, de encontrar uma lógica e de diferenciar-me pelo conhecimento. Porém, aos poucos, venho percebendo estas escolhas como uma ilusão, uma máscara que me legitima, mas que também satisfaz a minha vontade íntima de transmitir, de compartilhar aquilo por que me apaixono.

Outras coisas envolvem este percurso; lidar com o medo, a impotência, a sedução do vício, que de alguma forma me foram colocados pela epilepsia, me traz memórias de sentimentos profundos e desconhecidos.

O medo, que às vezes se apresenta em lapsos de pânico, vem me orientar a atravessá-lo e conhecer sua escuridão, tornando-se uma porta em meu viver. A impotência em seu avesso traz uma forte disposição de superação, louca por vezes, impaciente e auto-retórica, mas assim mesmo uma manifestação que me anima. No entanto, ao misturar-se à sedução pelo pouco, pelo imediato, distancia-me de caminhos encontrados.

Hoje, quando observo meu mestrado, estou constantemente a lidar com estas sensações. A aventura de uma viagem traz consigo o componente do risco e do acaso e de uma intenção de mergulho profundo na experiência única, no caso do viajante. O medo está implícito na própria imponderabilidade da situação. Atravessar o percurso do mestrado é deixar de lado minhas bóias, muitas delas trazidas de uma memória ancestral, outras adquiridas aqui há pouco tempo, até mesmo na própria academia.

Assim, cada vez mais reconheço, não sei se como uma verdade definitiva, a necessidade de somar a este movimento um gosto pelo criativo, pelo universo do fazer artesanal tal qual encontrara no quarto 16, ao acompanhar as pinceladas de minha mãe em seus momentos de plenitude interior, ou nos passeios com meu avô pelos mercados de Poços de Caldas e São Paulo.

Olho para o que até aqui escrevi e me parece que a primeira espiral está constituída. Uma espiral mal alinhavada, feita por um contador ainda iniciante, mas com marcas que me parecem profundas.

## CAPÍTULO UM

Ao partir levei muito mais do que as poucas trocas de roupa na mochila. Nela havia meus ideais de viagem expressos num roteiro híbrido entre o caótico e o planejado, a orientação afetiva por uma região de encantamento no noroeste de Minas, apresentada a mim por Guimarães Rosa e, por fim, dois aparelhos capazes de capturar o real em forma de imagens.

Buscava imagens. Entre as várias bolsas havia a que continha os aparelhos, essas câmeras fotográficas que junto a seus filmes fotossensíveis nos possibilitam trazer de tão

distante no tempo e no espaço uma imagem a ser revivida no presente enquanto lembrança.

A mim cabia então operar esses aparelhos, mirar, permitir a conexão da luz com o filme fotográfico, traduzir o real em um objeto de papel que temos hoje em alta conta, quase como uma segunda natureza. Usufruir de uma liberdade restrita às leis que regem toda câmera em sua escuridão piramidal, que têm na perspectiva, com seus múltiplos laços, a habilidade ilusória de hierarquizar, ordenar e amarrar o espaço e as formas.

Junto a isso me acompanhava um desejo; um projeto ideal de viagem, ou melhor, de viajante. Um viajante anterior que abdica de fazer seu percurso, enquanto memória, em visita contínua a lugares já antes vistos através dos filtros de seu lugar de origem, ou seja, não se tratava de partir e chegar a destinos e deles retornar imune como quem leva sua casa, seus hábitos e valores a um passeio dominical.

Por outro lado, não era também o outro viajante, aquele aventureiro que tem o romper dos limites, o enfrentar desafios inusitados, desgarrando-se de tudo e de todos em seu percurso. Ambos tratados no artigo de Sérgio Cardoso, “O olhar viajante”, que os reduz a uma constatação que é também uma pergunta à viagem que desejava fazer : “Por isso a bem poucos – como dizíamos – é dado viajar”. ( In: Novaes, A. (org.) *O Olhar*, p. 358).

Que viagem é esta que bem poucos são capazes de fazer? Fixei-me, ao partir, a uma disposição mágica, que tem a experiência do presente na relação com o instante e as circunstâncias que dela possam surgir, como minha forma desejada de viagem. Se consegui, ou não, adiante veremos.

Antes de seguirmos por esta viagem, cabe olhar para a lembrança, minha guia, através da qual proponho trazer, a partir das próprias imagens, o que motivou a realização das fotografias: suas cores, composição, luzes e sombras a serem relembradas, como diria Guimarães Rosa “des-misturados”, buscando descobrir novas relações, a fração de segundo que se estabeleceu com o que vivia.

Por certo que tal relembramento está envolto em muita mística, em muitas referências literárias, fotográficas, uma grossa camada de conceitos e sentimentos que, com certeza, reencontrarei neste texto, sendo essa crosta o trampolim à revelação de si mesma no embate com as imagens apresentadas e revividas.

Assim, iniciemos a viagem.

Lembro-me que ao partir de São Paulo já sabia o que me esperava; vinte horas de viagem, sendo a maior parte dela noturna. Os roteiros desses longos trajetos rodoviários têm a noite como o lugar do esquecimento do percurso, onde o sono ou a tentativa de dormir visam aproximar o viajante do seu ponto de chegada, e, como tal, aceitei o modelo oferecido. Minha viagem começaria quando chegasse a Brasília de Minas, mas, mesmo que assim o quisesse, não me seria possível.

O sono, ainda que me levasse a outros lugares, fazia suas marcas nas horas em que meu corpo, disciplinado, tentava moldar-se aos contornos do banco. O tempo da empreitada anunciava a enormidade da América, num aprofundar contínuo por rotas em direção ao Sertão, através das várias paisagens visitadas pela escuridão dos faróis de meu transporte. De forma diversa estava eu no Novo Mundo, ainda que já acostumado a não vê-lo como um estrangeiro.

Próximo ao destino, a paisagem exibia seu relevo na constância do ronco do motor do ônibus e nos longos ângulos das curvas; percebia-se que abrir aquelas estradas significava transpor a extensão, mais do que galgar íngremes topografias. A vegetação densa, emaranhada, baixa, mas capaz de fazer desaparecer um homem que por nela entrasse um ou dois metros à frente, trazia consigo o outro empecílio. A mata de cerrado que acompanhava a pista trazia por vezes arbustos floridos para bem próximo da escuridão do asfalto e, quando se distanciava, podia-se então observar a planura do relevo, ao longo de campos ralos, maltratados pelo sol e pela devastação de outros tempos.

Este espaço, embora propusesse um olhar amplo, silencioso, solto à contemplação, se fazia, em verdade, passageiro e condicionado à moldura da janela e à velocidade do

ônibus. Paisagens se sucediam, enquadramentos eram propostos e se perdiam. Tentava capturá-los, guardá-los em memória, para depois recriá-los em fotografia, mas se esvaíam.

Estava eu no sertão sem percebê-lo, compartilhando sua oferenda de espaço, vagando o olhar sobre o então descoberto, aprofundando, envolvendo-me com a grandiosidade da paisagem, guardando, porém, uma suficiente distância.

Não pertencia àquele espaço, embora trouxesse comigo o afeto incompreensível por uma região que conhecera através dos relatos de Guimarães Rosa. Partilhava de uma sensação de enormidade, de um desejo de pertencimento, de morada, um reencontro com uma experiência essencial, desconhecida, trazida a mim pela extensa narrativa de Riobaldo.

No entanto, a distância da minha origem, o desejo de uma viagem idealizada, impunham, despercebidamente, um olhar sobre a paisagem, como se fosse um outro, um estrangeiro, habitante do confinamento urbano, com o qual fôra reencontrar na amplidão dos escritos de Lévi-Strauss, a me apresentar a América, o Novo Mundo.

*Essa impressão de enormidade é bem típica da América; sentimo-la por todo o lado, nas cidades como no campo; sentia-a no litoral e nos planaltos do Brasil Central, nos Andes bolivianos e nas Rochosas do Colorado, nos arredores do Rio, nos subúrbios de Chicago e nas ruas de Nova York. Por todo o canto levamos o mesmo choque; esses espetáculos evocam outros, essas ruas são ruas, essas montanhas são montanhas, esses rios são rios: de onde vem essa sensação de terra estrangeira? Simplesmente de que a relação entre o tamanho do homem e o das coisas distendeu-se a ponto de se excluir qualquer termo de comparação. (Lévi-Strauss, C. *Tristes Trópicos*, p.74).*

Encontrava-me sob esta paisagem, sob este local em sua vastidão silenciosa. Em um convívio constante com uma monumentalidade não percebida, vivenciando uma experiência, compondo imagens que tinham como suporte lugares já visitados, imagens já vistas, sensações recriadas e vividas na memória.

Quando já no tempo de meu caminhar, esta paisagem se impunha em sua amplitude com diferentes sabores de distâncias, cores e formas variadas e uma horizontalidade que a mim soava como monotonia. Em verdade, um desafio a um olhar urbano, acostumado a uma profusão de imagens, como numa seqüência de instantâneos. Se a viagem a mim oferecia essa condição fugaz de passagem, o real, enquanto paisagem caótica, me desafiava e afugentava.

Nas imagens que se seguem, percebo os momentos fugidios em que me aproximei desta vastidão ao sabor da paisagem. Poucas vezes sem pretensões, tantas outras visando construir significados, ilustrar meus próprios conceitos ou me acercar de uma imagem já existente.



1- Serra das Araras I

Nesta foto que lhes trago, meu olhar a percorre em busca de uma referência, vagueia horizontalmente, num vai-e-vem que se aprofunda e por vezes retorna. Num primeiro momento, o hachurado da sombra define um contraponto ao céu, parece preencher, em negro, algo que ali estava presente e foi retirado exatamente do plano

médio, central à foto. Retorno alguns passos e encontro uma ilha de luz, esta me propõe um ponto de observação; a distância então se dilata, a profundidade se faz presente e ampliada por este primeiro plano destacado, as árvores lá ao fundo se revelam. Oposto a elas, na mesma linha, a casa, o poste, uma cerca... quem sabe.

A imagem vai se compondo enquanto proposição de um percurso de olhar, estabelecendo relações entre as referências oferecidas, em que, cada uma, conta parte de uma narrativa a se construir do “local”. A fotografia que se faz enquanto duração, nos traz também a ilusão de que é total e única ao primeiro olhar, revela-se, em verdade, no vagar pelo espaço oferecido, num tempo a se fazer pela relação entre os vários marcos definidos na paisagem.

Assim, percebo que o olhar não aceita não buscar referências, algo deve haver em que esbarre, ancore, estabeleça relações. Diante da horizontalidade da paisagem ele procura seus marcos, buscando, também, a exata distância à observação que lhe indique um ponto de convergência para adentrar a temporalidade da imagem que escorre silenciosa, distendida e muitas vezes homogênea, propícia à contemplação.

Por vezes esta imagem parece-me plana. A mancha negra da sombra, os traços longos e rebuscados das nuvens em toda a extensão do enquadramento escondem um ponto de fuga que se encontra diluído numa horizontalidade marcante.

Uma tensão constante e sutil se faz presente entre essa horizontalidade das linhas e o desejo de aprofundar na perspectiva. Retomo a foto e um intervalo<sup>1</sup> se revela neste espaço entre o horizonte e a perspectiva; como dois eixos cruzados sob um plano inclinado tenho demarcado um intervalo que é, em verdade, o desejo de vazar para fora dos limites da foto e o de aprofundar ao infinito num espaço fictício. Nesta sutil tensão compreendo o encanto dessas imagens que conhecemos como paisagens.

---

<sup>1</sup> Milton José de Almeida desenvolve em seu livro *Cinema: Arte da Memória*, (Campinas, SP: Autores Associados, 1999) uma reflexão sobre esses intervalos significantes presentes na História Sagrada pintada por Giotto na Cappella degli Scrovegni. Tais intervalos são espaços de silêncio nos quais, em reminiscência, o espectador interpreta a imagem em consonância com outros valores que lhe são propostos. Essa relação ocorreria também no cinema, nos cortes entre uma cena e outra. Voltaremos a abordar a fotografia, tendo como parâmetro esses intervalos significativos.

Por outro lado, como fotógrafo, volto a estudá-la. Deparo-me com a dificuldade de relacionar-me com as paisagens como expressão estética. Isto porque o quadro da câmera restringe, cinde o espaço, impõe um recorte e uma ordem para transformar o todo caótico, percebido por todo nosso ser, em uma imagem, em uma paisagem, como algo construído, codificado como um olhar possível oferecido por aquele que pinta ou fotografa.

A vastidão dos espaços, dessa forma, dificulta a composição no quadro da câmera, já que as paisagens não são o tipo de fotografia em que com poucos passos se encontra um novo ângulo ou novos elementos de tensão. Daí o posicionamento do fotógrafo estar muito relacionado ao caminhar, ao deixar-se levar pelo convite que uma nova e sucessivas referências possam trazer, propondo diferentes olhares.

Assim, durante a viagem, eu dedicava boa parte do dia a estas caminhadas escolhendo a melhor oportunidade, adequada ao horário de luz, para cada uma das fotos. Buscava com isso aprender, descobrir intuitivamente e revisitar minha memória, para melhor compor e organizar no quadro da câmera uma paisagem.

Em uma dessas caminhadas acompanhei um senhor a uma plantação de mandioca, sua e de seus filhos. Sob um sol tórrido de fim de tarde, andamos durante uma hora, ele em seus setenta anos com passos firmes, eu, seguindo-o e admirando sua disposição. Ao chegarmos em sua plantação o que vi foi um deserto, com o solo exposto circundado ao longe por rala vegetação e pontuado por algumas árvores frondosas fincadas no chão arenoso. Difícil era acreditar que fosse possível árvores como aquelas ali crescerem. Mais tarde fui saber que se tratava de um pé de pequi. Andamos por este *vazio* e aos poucos fui descobrindo as mudas de mandioca; no entanto, naquele lugar, nada me parecia digno de se fotografar a não ser estas árvores que demarcavam as roças dos vários lavradores. A elas dediquei essas fotos em que busco demonstrar os limites do que conhecia até então como paisagem.



2 - Serra das Araras II

A casca rugosa, o tronco sinuoso sob uma copa anunciada é a sombra daquele que a fotografa. No entanto, pouco nos deixa ver da paisagem que se prolonga ao seu redor sendo ao mesmo tempo tema e obstáculo ao olhar que se pretende aberto. Mais à frente, outros marcos não tão próximos, porém definindo também o espaço. Parece que fundo e imagem se confundem, um impedindo a realização do outro. Tento desviar-me, tudo que observo tem como eixo esse tronco central que sangra nos limites da copa e da raiz. Os morros de cupim, uma outra árvore, dispõem o olhar a imaginar outro enquadramento possível definido pelo pequizeiro. A proximidade aqui se instaura, parece querer ver mais do que é visto, transpor o limite que constitui esse objeto visível enquanto imagem.

Esse olhar estancado, bloqueado em sua possibilidade de esvair ao infinito, muito se assemelha aos limites de se ver nas grandes cidades<sup>2</sup>. Aqui o ritmo do caminhante é dado pelos obstáculos, pela profusão de referências competindo entre si. Uma nova rua, outra esquina, um carro, um edifício, vários, milhares de anúncios. A paisagem como um olhar

---

<sup>2</sup> Brissac, Nelson Peixoto. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac / Marca D'Água, 1998, pp. 9-13.

que se prolonga ao infinito só é possível à altura dos edifícios. E mesmo quando lá no alto, no cume dessas construções, a memória que nos traz é de uma segunda natureza implantada pelo homem.

Na inquietação que esta visão me traz, desejava o próprio local revelando sua memória ancestral, insoluta, sob a cidade. Um olhar que atravessasse a casca urbana e que fosse além do hábito que o define curto, comedido, individualizado, possibilitando assim, encontrar a América professada por Lévi-Strauss.

Dentro desta curta distância em que me encontro, busco o caminho para reaprender a vazar, fundo, largo, constante, vasculhando, em negativo, o solo sobre o qual se ergueu a cidade e onde a amplidão se fez limitada. Assim, pergunto como se faria a paisagem aos olhos minuciosos de um pintor que em seu tempo se debruçava sobre um espaço até então desconhecido.

Post<sup>3</sup>, o primeiro dos pintores a representar a paisagem brasileira ainda no séc. XVII, vem ao Brasil a convite de Maurício de Nassau, acompanhando a Expedição Holandesa em sua tentativa de fundar aqui uma colônia, apropriando-se de um território ainda virgem. A representação pictórica do local tinha então uma função de demarcar, conhecer os limites e características do novo território; para isso Nassau trouxera um pintor, indicando o que deveria ser pintado e lhe dando alguma liberdade, o que veremos na obra de Post, motivado por uma paixão que lhe acompanha mesmo quando já retornara à Europa. Neste período também a pintura de paisagem se firmava como estilo pictórico praticado pelos pintores flamengos, hábeis em uma representação que tem como prática a minúcia, a descrição pormenorizada do olhar que se avizinha da cartografia<sup>4</sup>.

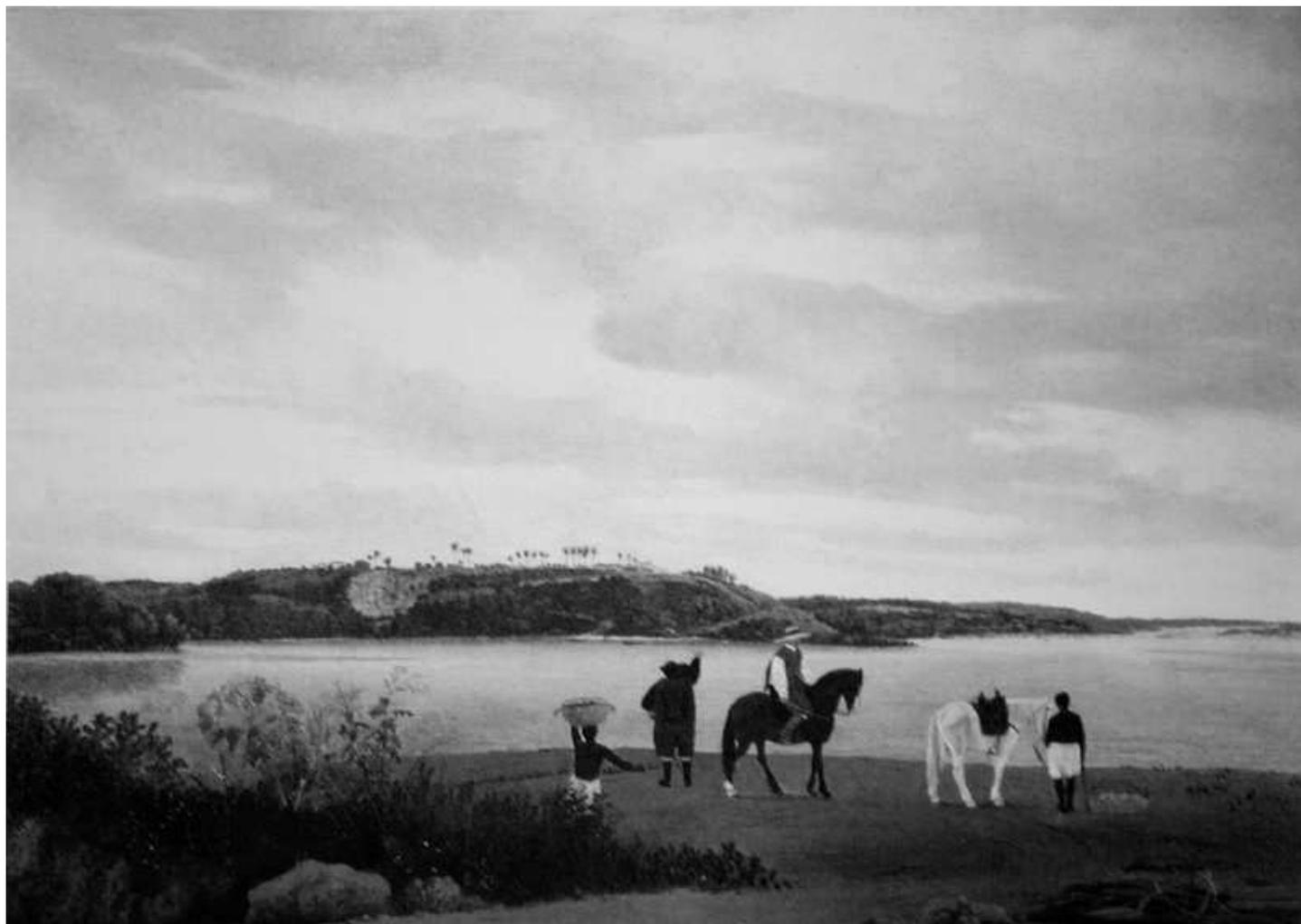
Post traduz o fascínio por uma paisagem recém-descoberta, que irá praticar mesmo depois de sua volta à Europa, até os últimos dias de vida. Torna-se um especialista neste tipo de representação, e aos poucos vai se moldando à exigência de sua clientela. Nesta

---

<sup>3</sup> Lago, Pedro Corrêa. Fran Post. In: Aguilar, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: o olhar distante*. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, pp. 74-109.

<sup>4</sup> Alpers, Svetlana. *A Arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999.

tela que aqui apresento vemos a espontaneidade de seu primeiro registro realizado no Brasil.



3 - Vista de Itamaracá - Frans Post, 1637. In: Aguilar, N. *Mostra do redescobrimto...*, p. 80.

No plano médio, um personagem, junto ao grupo que o acompanha, acena para a imensidão de uma paisagem que o abarca, da qual é parte integrante e harmônica com o todo. O efeito de profundidade é acentuado pelo seu gesto, levando o olhar do observador para longe, num ponto de fuga que se esconde atrás das montanhas e que parece escorrer aos relevos mais baixos na lateral da tela, confirmado pelo olhar de outro personagem, o negro, que se atém a um detalhe do todo que os circunda. Tal paisagem parece como condensada, como diria Jean Galard parafraseando Larsen:

*Num dia qualquer, pensa Larsen, alguém deve ter observado o efeito produzido, não aproximando o olho do ocular, mas olhando pelo lado maior da luneta. Ora, ao dirigir um telescópio assim invertido para uma paisagem, em vez de detalhes fortemente ampliados, “obtem-se uma vista amontoada, condensada, embora diminuta de modo proporcional, de*

*parte da natureza”; ao passo que, a olho nu, a extensão assim circunscrita não poderia ser abarcada por um único olhar. (Galard, Jean. O Olhar Distante. In: Aguilar, N. Mostra do Redescobrimento..., p. 36).*

Junto a isso, a imensidão e profundidade são também enfatizadas pelo primeiro plano destacado que adorna a tela, à esquerda, num cuidado precioso com a representação fiel da vegetação local. Depois, os personagens, o rio, as elevações suaves da outra margem a mostrar a topografia local, a erosão nos seus barrancos, o casario mais acima a marcar outra presença e, confundindo-se com a margem, dois barcos, minúsculos, perdidos na extensão das águas. Quem sabe, aqueles que o navegam, não estão a retribuir o aceno de nós que estamos nessa margem, agora companheiros do grupo ao centro da tela. Propõe-se, assim, a narrativa de um local; no encadear de seus elementos encontramos possibilidades de outras e outras histórias, onde o arranjo da composição nos permite ir além dos limites da janela do quadro, embora restrinja o olhar e defina uma ordem ao todo.

Ao deparar com as possibilidades narrativas encontradas no interior desta paisagem, reencontro em minha lembrança algo aparentemente insignificante, presente na primeira fotografia (imagem 1) que percorremos: é o minúsculo ponto vermelho de uma passante que me tranqüiliza e, como o aceno, diante da vastidão que o envolve, me permite imaginar uma história<sup>5</sup>.

Pergunto-me então para onde vai a personagem naquela paisagem deserta, em que largos campos têm de ser transpostos em meio aos tufo de um capim ralo. Talvez more

---

<sup>5</sup> Esses detalhes, o aceno e a passante, unem a pintura e a fotografia na representação de um instante único. A distância entre as técnicas de elaboração das imagens convergem em seu efeito final ao observador de forma similar. Sabe-se que a fotografia de paisagem assim como o retrato vão ter a pintura como modelo durante suas primeiras décadas, embora a natureza de suas imagens diverjam em seus princípios. Com o advento do instantâneo e a exploração da fotografia como uma linguagem própria, tem-se a impressão de uma autonomia na prática fotográfica como se não houvesse uma memória anterior, nem estética, nem simbólica. O que vemos ao depararmos com estas duas imagens é a convergência a um modelo pictórico do qual a fotografia descende. E poderíamos ir mais longe ao analisarmos o gesto daquele personagem da pintura como “o mito do instante decisivo”, próprio do foto-jornalismo, propagado por Cartier-Bresson. Este instante decisivo encontramos em muitas telas anteriores à fotografia; por certo que suas características técnicas possibilitaram a recriação e descoberta de *instantes* até então não imagináveis, “inconsciente ótico”, diria Benjamin, propiciado pela nova realidade fotográfica, mas não se deve concluir com isto que a chama decisiva de uma imagem é exclusividade da fotografia.

na casa ao longe e siga em seu caminhar diante de nossos olhos. Barthes<sup>6</sup> comenta, em *Câmara Clara*, que a foto que lhe apraz é aquela que contém uma partícula do acaso, que lhe permite entrar, contar uma história, estabelecer uma relação afetiva, desejar ali ter vivido. Aquela caminhante nos possibilita isto, ir além do que é apresentado, criando uma narração à imagem fotográfica, como ocorre também na tela de Post e, a partir de um detalhe insignificante, estabelecer, talvez, uma relação afetiva.

A fotografia tem esta particularidade, parece abrir-se a cada novo olhar, permite-nos encontrar outras histórias, deixa de ser um documento, uma prova de algo acontecido, fazendo prevalecer o olhar presente condicionado ao que a imagem propõe. É como se ela se encantasse, mostrando-se vaidosamente àquele que se permite sobre ela debruçar e, mesmo quando já estamos distantes, retorna aos nossos olhos.

Quanto à identificação do lugar, não importa; aliás, ao observar novamente aquele descampado, não me recordo com certeza qual era o local, talvez Serra das Araras ou Sagarana. Os campos desgastados com suas ilhas de capim nada revelam de um lugar típico. Poderia ser, inclusive, uma região periférica de uma grande cidade, onde os mapas e traçados de suas vias estão por se realizar sobrepostos aos caminhos aleatórios do gado, do passante ou dos carros, cada um ao prazer de seus ritmos. Espaços diversos a se encontrar na memória.

Quando, em casa, percorri as paisagens ao passo lento daquela mulher que caminhava pelos pastos, meu olhar, desavisado, escapava para além do “local”, para além da *paisagem*, reencontrando com aqueles que se tornaram um objetivo de busca durante a viagem; o vaqueiro, o sertanejo, o jagunço, tão conhecidos através do escritos de Rosa. Onde quer que eu estivesse, esse espírito do vagante pela imensidão dos campos adornados pelas veredas de Buritis me acompanhava; porém só o conhecia pela imaginação, pela sensação terna e paradisíaca passada pelas palavras.

---

<sup>6</sup> Em *Câmara Clara*, Barthes nos fala sobre uma foto de uma velha casa: “...essa foto antiga (1854) me toca: simplesmente porque tenho vontade de viver aí. Essa vontade mergulha em mim a uma profundidade e segundo raízes que não conheço: (...) Para mim as fotografias de paisagem devem ser habitáveis e não visitáveis.” (Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 63).

Este personagem, o sertanejo dos escritos, fui encontrá-lo longe das cidades que, por pequenas que fossem, não ofereciam nem o espaço nem a solidão do Sertão, do deserto humano, ao qual esse nome em sua etimologia latina nos remete. Difícil vê-lo no espaço urbano; com certeza ali estava a vender sua pequena produção doméstica. Meus olhos, porém, pareciam desapropriá-lo quando longe do cavalo e dos espaços abertos.

Foi na visita ao *Parque Nacional Grande Sertão: Veredas*, andando de jipe com os funcionários do IBAMA, que encontrei, na estreiteza de uma porteira, a resignação e, diria, o silêncio subserviente desse habitante. À sua frente estavam os representantes de um poder até então distante da fidelidade ao senhor das terras a que estavam acostumados. Novos tempos a se anunciarem no projeto do Parque Ecológico com a realocação dos seus moradores quilômetros acima, fora dos limites da reserva.



4 – Sertanejo I



5 - Sertanejo II

Cabeça arqueada, mãos amarradas entrelaçadas ao laço, vácuo do tempo na distância que separa os olhos das mãos. Corpo concentrado no fazer reservado ou subserviente ao fotógrafo que o circunda. Em posição de deferência parece dispor-se a todo aquele que se aproxima. Nesta imagem não se vêem os olhos do protagonista, é com o corpo e com a projeção do olhar às mãos que se estabelece a relação entre figurante e observador. O fazer é foco de atenção, distante de um incômodo olhar...

Ao fundo, uma nova geração mordisca os dedos com olhar de curiosidade. Lembrome bem de sua *esperteza*, não tinha a confiança, a fidelidade ao espaço habitado ou ao uso da terra daquele que o conduzia; uma chama errante, diria até jagunça, de “farreador” de outros tempos, não o desmentia. Mas o laço se impõe; na foto seguinte, o aprendizado transmitido na tradição, no medo, no pouco preparo a saltos a outros horizontes, ganha com a força de ser um vaqueiro, um sertanejo, ainda que com o pequeno cavalo, quiçá um dia maior, um Siruiz a lhe dar dignidade.

É curioso observarmos os contrastes dessa foto a começar pela camisa estampada que recobre em tecido a imagem, quase por inteiro; com seus motivos geométricos, ela preenche o quadro embaralhando o olhar do observador e dando um toque moderno a um mundo ainda rural, num campo ainda arcaico.

Em seu uso aparentemente desprezencioso pelo personagem, esta camisa é uma vestimenta que, parece, lhe foi dada de empréstimo, mas que lhe confere uma propriedade diversa do desleixo do rapaz ao fundo. O convívio entre ambos parece ser de mestre e aprendiz com um único porém: o servilismo àquele que empunha a câmera, lhe *emprasta* a camisa ou observa sua fotografia.

Contrapondo uma foto a outra, percebo que o laço retorna ao olhar, permanece, somado agora, porém, ao dorso do cavalo, ambos com relação a um fazer, a uma tradição. Já o espaço, antes escondido, se revela *rebaixado*, em desfoque num verde caótico que me faz intuir, rememorar o local onde tudo se passa. Com isso concentro a atenção sobre o jovem e seu laço, deixando um espaço interpretativo ao observador, para buscar em suas referências pessoais o local, as circunstâncias e valores que envolvem essas imagens.

Acredito que muito desse espaço interpretativo em fotografia ocorre nesses intervalos entre imagem e fundo. Condições essas criadas na fotografia, nem sempre de forma consciente, pelo fotógrafo que se vê obrigado, por vezes, a adaptar as circunstâncias do momento, não só quanto à imagem em si, mas também quanto à técnica que propiciou obtê-la. Neste caso, o desfoque surge como consequência de um conjunto de fatores: a distância do fotógrafo ao rapaz, a luminosidade do ambiente, a sensibilidade do filme.

Estava ali envolvido com os controles de minha câmera, acompanhando as poucas palavras que o sertanejo trocou com o grupo que me acompanhava. Perguntaram-lhe sobre o gado criado solto nos pastos naturais dos gerais, pastos, segundo Ricardo, responsável do Ibama, *alugados*, ou melhor “meiados”, com os proprietários da terra e o posseiro, que era o nosso sertanejo. Sua voz forte, restrita a poucas palavras, revelava o desconforto frente ao fotógrafo, que o circundava incessantemente, e às perguntas que,

amigavelmente, lhe faziam mais uma vez, tentando convencê-lo a assumir a nova região nos limites da cidade de Formoso, fora da Reserva.

A quietude destes personagens prolongou-se no afastar, em trote preguiçoso, de seus cavalos e, como conhecidos que se encontram em uma porteira a trocar cumprimentos, nos despedimos acompanhando ao longe o vaqueiro e seu aprendiz.

No vão deste dia atravessando veredas, tendo como contorno as matas de cerrado e carrasco, reencontrei-me com a paisagem, com a estranha liberdade e deslumbramento de Riobaldo nos escritos de Rosa. Essa oferenda do espaço contrastava com as vicissitudes das relações de mando, de esquecimento, de um profundo desejo de passar-se desapercibido.

*O senhor tolere, isto é sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. (...) Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casas de morador(...) O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. (...) O sertão está em toda parte . (Rosa, J. G. Grande Sertão: Veredas, pp. 7-8).*

Sertão de Rosa que desdobra-se em múltiplos significados, onde o humano se perde nos amplos espaços que originam o termo, mas também lugar da profundidade essencial do Ser, envolta em densa escuridão que se expande até o limite da total inteireza e luminosidade com o Todo, na forma de um Ser-Tão, total, uno.

Enfim, estava eu no sertão, a vastidão daqueles campos fortuitamente me tomava, não mais como estrangeiro, mas, sim, compartilhada com Riobaldo.

Ao retornar ao jipe, vagamos quilômetros pelas veredas de um verde pálido, sob um sol velado, visitamos algumas casas isoladas em meio a longas extensões de terra. A vizinhança ali não existia, cada residência era como uma ilha imersa no silêncio daquelas paragens. Em uma dessas casas, uma senhora nos recebeu, depois seu marido, sua neta, nos reunimos num espaço amplo como uma enorme varanda assemelhando-se também a

um cômodo externo, que, pelo fogão a lenha, parecia ser a cozinha, sob uma cobertura de folhas de palmeira que a unia ao restante da casa e avançava até quase o chão.



6 - Sertaneja

A luz era pouca, como em todas as casas da região. Os pontos por onde entravam eram pequenos e intensos, dando dramaticidade e contornos marcantes a tudo que ali dentro se acomodava. Armei então um tripé e ficamos a conversar com seus moradores. O assunto era o mesmo: a tentativa dos representantes do IBAMA de convencer os moradores a se mudarem para a região de Formoso fora do Parque.

Ouvia os relatos ao longe, já que o que me fascinava era essa senhora, distante, com um olhar perdido, preso ao infinito. Parecia guardar uma conexão das mais íntimas com aquelas paisagens. Nada do que se conversava a interessava, o envolvimento de seu olhar ia além das palavras. Sua quietude me possibilitou esta fotografia. Ao olhá-la, me recordo dos primeiros retratos em que, como diria Benjamin, “o rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava”. (...) Quando o próprio procedimento técnico

levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele...” (Pequena História da Fotografia. In: *Benjamin, W. Obras Escolhidas*, vol. 1, p. 96)

Este retrato se encontra distante daquela fotografia que se fazia através de uma conexão e uma temporalidade estendidas entre o fotógrafo, sua câmara e o objeto retratado. No entanto a sua realização, devido à pouca luminosidade, replica a relação com o retratado que está na origem da fotografia, com seus longos tempos de exposição, para efetuar a “magia” da consubstanciação da imagem na prata sensível.

“Olhos de paisagem”, essa expressão talvez nos remeta a esse período, em que o rosto e a paisagem encontravam algo em comum. O olhar, nele presente, me convida a observar a própria imagem, não como mais um instantâneo a somar-se ao inventário que cada um de nós tem guardado, mas a aguardar, em um silêncio presente, o que o silêncio da própria personagem nos possa propor. Reencontrar, na permissão de um registro assim tão extenso, a conexão com a alma do lugar e de seus habitantes, onde a alvura da camisa de algodão, as marcas do tempo nas rugas, o olhar que acompanha os lábios num balbuciar escondido, nos levem, talvez, para algumas das paisagens pelas quais passamos rapidamente.

Continuo a observar este retrato e me pergunto: o que faz ele ser assim chamado? Uma vez li uma intrigante definição dada por Richard Avedon: “um retrato em fotografia é a imagem de uma pessoa que sabe que vai ser fotografada”<sup>7</sup>, ou seja, que conta com a consciência do retratado. Desta forma, mesmo aquelas imagens em que o personagem estivesse de costas, ou a vagar em seu mundo interior, como na foto apresentada, poderiam ser entendidas como “retratos”.

São tantas as imagens na forma de retratos, difundidas pela mídia ou realizadas domesticamente todos os dias que, considerando a definição de Avedon, boa parte delas são retratos. Personagens visitam o quadro das câmeras diariamente aos milhões, em

---

<sup>7</sup> Richard Avedon é um retratista norte-americano, seguidor do trabalho de August Sanders que se dedicou a retratar o povo alemão na década de 1930. A citação presente no texto encontra-se no livro de Ivan Lima, *A Fotografia é a sua Linguagem*, Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

close-up, meio corpo, ou um pouco mais distantes. Seus corpos estão ali cindidos, mutilados, restritos à realidade plana da imagem, porém constituindo poses em um desejo velado, tanto do fotógrafo quanto do retratado, de atribuir significados à representação, ao *click* da câmara fotográfica.

Sobre esta senhora, importaria saber se ela tem consciência de que está sendo fotografada. Talvez não. O que temos, sim, é a imagem, retalho de corpo, parte do tronco, o braço sobre um suporte escondido, a expressão do olhar, da boca, a cabeça inclinada, enfim, um rosto. O rosto, este parece ser o elemento maior da construção da identidade deste retrato. O rosto como espelho de uma alma inerte que, quando aberto à realização em imagem, nos conta uma história de vida e nos dá a possibilidade de revisitar seus contornos a cada novo olhar, conectando-o aos fios de nossa memória.

Retomo então essa cumplicidade com o humano que me é transmitido através deste rosto, e nele não encontro apenas a figura do “sertanejo” como o da imagem 3, mas também uma evocação que me sugere algo além da imagem que não se reduz à condição social ou à época em que foi retratado. Observo ao seu redor e poucos elementos reconheço que me possibilitem contextualizá-lo, encontro-me, então, restrito à minha relação com a personagem, na ânsia de compartilhar algo que não compreendo.

Recordo-me de um comentário de Benjamin que, por um momento, recobre-se de um novo sentido:

*Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. (A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin, W. Obras Escolhidas..., p. 174).*

Através desse fragmento, reencontro-me com o retrato de nossa sertaneja e com muitos outros presentes em nosso cotidiano. Com eles, algo esquecido, a despeito de toda a técnica de produção ou reprodução que envolve as imagens, um sentimento que parece

habitá-los; a lembrança de que reside em todo o retrato o reconhecimento do Humano em sua essência, enquanto algo divino, como um compartilhar entre imagem e aquele que a observa.

Tal memória talvez esteja em parentesco distante com a relação que tínhamos com os ícones de santos cristãos e, posteriormente, nas representações renascentistas com inspiração na beleza clássica greco-romana. Ambas presentes na pintura por séculos e que continuam a povoar nossas imagens. Porém, não é como culto, seja religioso ou estético, que falo aqui, mas sim como simples reconhecimento do que vejo como um igual.

O certo é que, diante desse “esquecimento”, temos a disseminação maciça de imagens, que começa a estabelecer seu domínio a partir da segunda metade do séc. XIX. Hoje, quando vemos a profusão de semblantes em que estamos mergulhados, o culto às personalidades descartáveis presentes na mídia, percebemos, então, os estereótipos cadastrados num inventário infinito que nos é oferecido ao abrirmos uma revista ou ligarmos uma TV. Neste sítio, torna-se rara a comunhão do observador com o retratado; o comum é o rosto a ser consumido, referendado, vivido como um espelho de um outro, numa compaixão dirigida e modelada dentro da convivência com o poder, do vendável; no sagrado do mercado.

Essa imagem guarda algo mais; cabe ainda pensarmos o que orienta o feitio de um retrato e porque nossa sertaneja, apesar de tão distante, continua a nos incomodar. Barthes nos dá algumas pistas:

*Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da história, esse ato é recente, na medida que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social – de qualquer maneira, um retrato pintado, por mais semelhante que seja (é o que eu procuro provar), não é uma fotografia. É curioso que não se tenha pensado no distúrbio (de civilização) que esse ato novo traz. Eu queria a História dos Olhares. Pois a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade. (A Câmara..., p. 25).*

Deixemos de lado as diferenças entre o retrato fotográfico e a pintura, o que nos remeteria à discussão da relação de cada uma das técnicas com seu referente, para voltarmos à sertaneja a aguardar, indiferente, o que possa significar uma pose, ou um retrato como representação e afirmação social.

Seu convite terno, transmitido ao observador, se faz por meio de uma identificação profunda que extrapola sua origem social. Sem perceber, ela nos leva a olhar a nós mesmos através de sua imagem. A afirmação social que está na origem do retrato, então, contrasta com o que a personagem nos propõe. Seu olhar nos remete para fora do quadro, para um mundo a se imaginar. Porém, antes de seguir para o extraquadro, esbarramos em seu próprio ser, que não compartilha do mundo da representação fotográfica, com uma pose indiferente à execução do próprio retrato. No entanto, está ali representada, a nos sugerir algo.

Se pudéssemos aqui falar de um intervalo propiciado por esta fotografia, ele se encontraria nestes espaços que determinam nossa relação com essa foto: o do olhar que se esvai em sua expressão tão contemplativa; o que ele nos propõem a nós, filhos de uma temporalidade diversa, é a memória do próprio retrato quanto à sua origem social e forma de concepção (pose).

Um retrato atípico me vem à lembrança. Trata-se de uma imagem em execução num período (séc. XIX) que tinha na fotografia a sua força de expressão por excelência, no qual o valor de culto ainda habitava tais imagens, dado o caráter artesanal e único de que sua confecção necessitava, numa relação muito íntima com a pintura, apesar das técnicas diversas que mediavam suas execuções.

Com sua pose heráldica em meio à desarrumação do estúdio, possível de se perceber nos contornos do fundo infinito, temos esse índio a ser fotografado por Marc Ferrez.



7 - Indumentária dos caciques Apiacás - Marc Ferrez, 1875.  
In: Vasquez, P. *Fotógrafos Pioneiros no Brasil*, fig 29.

Sua expressão habita minha memória como a de um animal empalhado. Talvez nem caçado, mas encontrado nas matas vizinhas ou a vagar pelos limites urbanos do Rio de Janeiro de então. Este homem se faz como suporte de referências. Ideais de força, coragem, nobreza de caráter, expressos pelos adornos feitos sob medida para a ocasião, adquirem uma fragilidade, como a de uma coluna grega a erguer-se sobre um tapete dentro de um estúdio.

Aqui o retrato mostra seu avesso através da construção de uma pose, de um ideal de lugar que se pretende neutro, porém articulado ao personagem que a ele se sobrepõe. O espaço do estúdio, tão distante do lugar de origem do nosso índio, é o *local* onde o olhar

inquiridor da câmara soma-se às possibilidades de controle e construção da imagem, ao sabor do fotógrafo e de sua época. Neste nicho, memórias se acoplam à indumentária de nosso personagem, o passado o revisita na construção de um ideal para o porvir que se encontra impregnado das crenças e concepções que temos sobre indígenas até hoje.

Seu olhar, ali, continua engessado ao foco da câmara, em tónus tenso, ligado ao fotógrafo. Preparado para a sessão, aos longos tempos de exposição à prata sensível, tendo a lança como auxílio a sua imobilidade. Mais atrás, nos livros empilhados à margem do fundo infinito, encontraremos outras histórias, talvez alguma *verdade* que revele o porquê de tão exíguo simulacro de terra, representado pelo pequeno quadrado de tecido escuro, sobre o qual o nosso índio se aninha.

Quando já relaxado, em descanso, quem sabe o olhar de nosso índio vagueie pelo estúdio até os espaços de uma memória subjugada, em suas origens, a um mundo industrial, que começa a disseminar seu poder e a quem esse personagem veio confortar.

Esta fotografia ilustra bem a produção que envolve o retrato, seja ele pictórico ou fotográfico, pois, em ambos os casos, há um planejamento implícito que se expressa pela pose, pela fisionomia, pelo controle dos signos colocados em jogo, determinantes na construção de um modelo de se fazer ver.

A um outro estúdio, nem um pouco evidente, a foto deste índio me leva.

Numa íntima conexão estabelecida a partir da composição do retrato de nossa sertaneja, me recordo, então, desta imagem de Bill Brant com seu duro contraste em linhas enviesadas e largas, que contornam um rosto olhando para o vazio – uma melancolia interior que se esboça em sua face.



8 - Nu - Bill Brandt, 1952. In: Machado, A. *A Ilusão Especular*, p.132.

O braço moldado em traço, plano, sem volume, enfatiza o pesar, sustenta em leveza um rosto que flutua no negro. Braço, rosto, e ainda o seio que se revela delicadamente, elementos simples a que esta imagem se reduz. Aos olhos de Arlindo Machado, que me apresentou esta foto em seu livro *Ilusão Especular*, o fotógrafo esfacela, deliberadamente, a profundidade de campo através de focos de luz que isolam os elementos que a compõem. Com isso, nos liberta do realismo imposto pela construção perspectiva da câmara fotográfica: “quebra a unidade da perspectiva e retalha a profundidade em compartimentos luminosos”. (Machado, A. *Ilusão Especular*, pp. 132-133).

Mas não foi isso que me trouxe ao encontro entre a sertaneja e esta foto de Brant, e sim um sentimento, um olhar que parte do mais íntimo do ser de cada uma das

personagens, em uma pose que guarda semelhanças. Pergunto-me, então, do que se faz a memória. Será que ela me visitou ao fotografar nossa sertaneja ou as semelhanças se fizeram sentidas, depois, quando a imagem já estava acabada?

Esta visita a um olhar já visto me faz deparar com o espaço, o tempo, que distanciam estas imagens, porém que também as unem. No olhar que sobe ao infinito e no outro que desce e volta-se a si, um intervalo mínimo se faz, não alcançado. O viajante novamente transita, se põe a caminho, a visitar e a replicar formas estéticas desconhecidas de si mesmo, à procura de uma unidade, de um estar presente no seu passo ou, ainda que por um instante, com sua vítima, ao som de um *click*.

No entanto, a luz continua a escavar lentamente a foto de nossa sertaneja. Ela invade o negro das sombras, acaricia o preguiado das rugas e da camisa, realiza em textura desfocada o fundo rugoso da parede. Traz à evidência uma expressão por nós compartilhada, embora de origem social e étnica diversa, sobre a qual podemos perceber a modulação de uma cultura perpetuada em passado recente em vias de dissolver-se.

A imagem formada na condução lenta e suave da luminosidade que invade a casa me faz lembrar outros espaços por onde andei. Lembro-me dos percursos por mim traçados naquelas cidades do Noroeste de Minas, os pés vacilantes entre uma esquina e outra, anunciando trilhas que vagavam sobre áreas baldias, num caminhar que se fazia sobre um arruamento, por vezes de poeira, por vezes de asfalto.

Acompanhando-me sempre, a câmara a tiracolo a exhibir a minha diferença, me auxiliando, me oferecendo um alibi, uma atribuição, uma justificativa ao silêncio e à pouca sociabilidade. Vago. Com isso encontrava meu poder de estrangeiro, no limite entre o viajante turístico a apropriar-se do visível, levando *souvenirs* à sua civilização de origem e um viajante outro, talvez etnógrafo.

Trago agora a compactação do traçado das ruas, das trilhas e calçadas nos veios interiores da cidade de Urucuia, que tinha o rio de mesmo nome como um de seus limites. A profundidade de suas águas ficava mais e mais distante ao aproximar-me das margens

indefinidas de uma estrada que atravessava a cidade, esboçando, a partir dali, ruas largas, em seu projeto urbano mais recente. Multiplicavam-se então os subterfúgios a uma ampliação que se fez estancada. Os espaços vagos entre as raras casas me faziam andar quilômetros até chegar a uma pousada, um restaurante, um informante.

Num andar entrecortado, seguia buscando frestas de portas, janelas, algo fotografável, a ser apropriado. Porém, a amplidão do entorno de Urucuia não permitia. Só encontrava a proximidade do olhar cúmplice, solidário, nas partes centrais que tinham o rio como referência.

Ali, com a autoridade de que dispõe nossa cultura imagética, invadia os espaços privados, diluídos no passeio público da camaradagem e dos vínculos de compadrio. Autorizava-me a entrar, cumprimentar o desconhecido, apresentar-me, sempre à procura de estabelecer o reencontro com uma imagem única, através de uma técnica já muito revisitada e codificada.

O burilar das águas, então, me anunciava o rio, que em tom espesso e solene se percebia mais e mais presente no visgo úmido que se formava próximo aos barrancos das casas. Em uma delas, na rua mais antiga da cidade, que dava acesso ao rio, encontro um senhor, calado, após a transparência da porta de sua casa que se abria à rua.

Solitário, sobre seu pequeno chão de terra batida, em um domingo que já se esvanecia. Ao longe ouvia a conversa lenta e melódica de um grupo de homens a jogar dominó. Na condição de viúvo, ele logo se apresentou, uma desordem masculina invadia aquele minúsculo espaço agora só seu. O negro das paredes, de uma fuligem densa, ancestral, o preservava em sua melancolia. Aposentado da roça, sobrevivendo, hoje, talvez, às custas de algum programa benevolente do governo federal, com sua tristeza latente, pouco me conta de sua vida. Quero saber de seus afazeres, de sua relação com o Rio Urucuia, de sua juventude por aquelas paragens, mas muito pouco me fala.

Seus olhos turvados pela catarata, parecem enfatizar ainda mais sua resignação aos anos de vida que lhe restam. Permite tudo, permite nada ao fotógrafo que ali invade. Com

seu amigo, que chegou logo a seguir, tento alegrá-lo, tiro uma foto de ambos. (Que lhe envio tempos depois. Talvez já a tenha recebido).

Coisa rara esta de fotografar o afeto entre duas pessoas nesta região. A fotografia que tem como um de seus atributos o guardar em papel as lembranças, acordando ao nosso olhar uma memória, uma história passada, uma relação possível, aqui cumpre seu papel somente nos momentos marcadamente rituais como o casamento, por exemplo. Essa forma de registro, tão acessível a nós, compete com a carência de recursos, com a tradição do convívio e com a memória oral, embora esta, cada vez mais silenciosa.

A foto que trago agora, transita entre o retrato e a proposta de uma narrativa que cada um de nós possa criar. Vejamos agora esta imagem, que se faz com o fotógrafo sentado à frente dos dois amigos, na exígua sala que nos amparava com seus dois bancos de madeira encerados pelo suor do uso:



9 - Urucuanos

Não sei se cabe a mim descrevê-la. Quando a observo, em sua expressão silenciosa, sinto desnecessário abordá-la em palavras. O convite ao observador se faz mais forte no vagar pelas mãos que, como mapas, conduzem o olhar. Quando penso que nisso se esgota, vemos a outra mão, a formar um trio, a dar suporte aos corpos anunciados.

Bem, a foto então se faz em ângulo aberto pelas pernas, ainda vigorosas, sob um tecido desbotado. O traço, ao fundo, me oferece o suporte aos corpos e ao olhar que rastreia um sentido. O negro então avança, consome o tronco, escorrega pelos braços até quase as mãos. Ao lado, não tão distante, o companheiro cortado anuncia, em réplica, um outro corpo, talvez a mesma história: suportar a si mesmo, acompanhando seu colega.

As mãos retornam ao meu olhar, escondem o sexo e, na convergência das pernas, definem um ponto de fuga, deslocado, onde meus olhos vêm se encontrar antes de seguir, ao lado, vacilantes, entre a linha escondida do banco, que me leva até o seu companheiro próximo, e um olhar que se satisfaz em movimento e volume ao curvar das pernas. Na mão quebrada do companheiro, o ângulo forte aprisiona o olhar a um corpo tenso, como que ancorado sobre cavaletes, a se completar fora do quadro numa extensão à geometria básica do assento em que se encontra.

Pergunto-me sobre o local e a temporalidade que nela se aninham. Na tinta gasta do banco, no desbotado límpido da calça, nas mãos rugosas e amarronzadas, histórias possíveis a serem contadas. Como isto ocorre? De que elementos se vale?

O *local* me surge então compactado, como que fundido em uma única imagem que emerge do negro, como uma lembrança. Tempo e espaço se aglutinam na duração que se perpetua ao olhar a fotografia. A imaginação se faz em tempo amplificado; imagens, lembranças, conceitos, valores morais se despregam da parede da memória ao encontro de uma complementação, de um sentido.

Se nada tivéssemos a que recorrer além desta imagem, ainda assim ela nos falaria, levaria a algum lugar, a algum tempo, mesmo que em forma de interrogação. Seu sentido

talvez se faça na distância em que nos encontramos de seus elementos. Um tempo já vivido, num lugar já conhecido. No entanto, ela também ocorre em tempo presente, ela vive durante o instante em que contemplamos a imagem. Já a memória a que nos remete não passa de uma evocação, talvez uma ilustração a sentimentos: resignação, acomodação, reificação.

Essa inquietação, a de uma memória enquanto busca de um sentido ou, uma referência a ser encontrada, em muito se relaciona a uma escolha estética do fotógrafo por um recorte justo do enquadramento, sem alusão a uma identificação dos personagens que compõem a imagem. Uma escolha que foi feita na estreiteza da sala em que me encontrava, na sedução da luz, das formas oferecidas ao olhar através da câmara fotográfica. Seu significado emergiria, posteriormente, como imagem acabada.

Sobre esta construção da imagem encontro um fragmento de Arlindo Machado, que nos conta um pouco a respeito do poder do recorte: “Mas nem toda violência decepatória implica necessariamente um maniqueísmo de intenção; em alguns casos, o recorte do quadro age como elemento despersonalizador, retirando do evento fotografado as suas identidades mais imediatas, de forma a revestir a cena de um sentido simbólico”. ( *Ilusão ...*, p. 78).

A memória aqui se faz em estética, através de escolhas do fotógrafo, que tem no momento do *click* sua passagem mais intuitiva, a qual se estende a um projeto geral de registro, e no próprio trabalho final da edição das imagens e de suas ampliações. No entanto o *sentido simbólico* parece se construir ao sabor da própria imagem, tendo uma autonomia própria em consonância com o olhar e a experiência do observador.

Sobre esse *sentido simbólico*, seria ele memória, como uma lembrança que vem nos visitar e que nos impele a classificar e/ou julgar a imagem? Lembro-me aqui dos estudos realizados por Milton de Almeida sobre os afrescos pintados por Giotto que representam as Virtudes e os Vícios da Cappella degli Scrovegni, e orientam, em sua sutileza, como filtros, o olhar que se dirige à História Sagrada, incitando o observador a revisitar suas ações, a fazer um exame de consciência. Ouçamos o autor:

*Então, vimos que as virtudes não contam uma história passando de uma para outra em quadros narrativos. Autonarram-se, centripetamente, em torno de seu eixo de significação, produzindo energia emocional e moral. Pedem ao fiel que se detenha, olhe-as e medite. Que o fiel inicie uma narração interior e busque em si fatos, pessoas, lugares, coisas, para preencher as virtudes que está vendo nessas imagens tão inaturais, estranhas, fantásticas e agora, inesquecíveis. Querem que ele não mais as esqueça, pois, para isso fizeram-se tão sobrenaturais e querem, também, que ele coloque, a seu lado, na memória, os fatos e exemplos narrados e vividos na capela.” (Almeida, M. J. *Cinema: Arte...*, p. 45).*

A imagem aqui apresentada, no entanto, distancia-se, e muito, de uma evocação que retorna ao espectador, porém nela se encontra a necessidade de construir um sentido por elementos que lhe são exteriores, talvez encontrar algo similar que nos possibilite relacioná-la, como, por exemplo, um conceito ou um valor moral, de forma a integrá-la a um sentido “por vir”, como se pertencesse a uma montagem maior de onde foi alijada.

Continuemos pela escolha estética do fotógrafo e, também, com Arlindo Machado que agora nos apresenta essa proximidade do enquadramento como uma estratégia para burlar a perspectiva em que opera a câmara fotográfica. Vejamos: “Os renascentistas já ensinavam que a manutenção do ilusionismo de profundidade depende de uma certa abertura do quadro, condição que não se pode transgredir sob pena de comprometer profundamente o “realismo” da cena.(...)” E continua: “Na verdade, isso a que nós chamamos o “reconhecimento” de um objeto ou pessoa numa foto depende muito mais da topografia geral da imagem do que qualquer fetiche homológico.” ( *Ilusão...*, p. 80).

O espaço restrito que condicionou nossos personagens, a topografia que nos serve (ou não) ao reconhecimento, nos remetem diretamente à noção de *local*, presente na construção de uma imagem que se deseja tornar inesquecível. Essa noção, que já estamos utilizando desde o começo deste trabalho, provém do *Ad Herenium*, o qual nos ensina que os *locais* devem diferir “em forma e natureza de maneira que possam ser claramente distinguidos (...). E estes locais devem ser de tamanho moderado de extensão média, pois,

quando excessivamente grandes tornam vagas as imagens e quando muito pequenos, muitas vezes, parecem não poder receber uma colocação de imagens”.<sup>8</sup>

O *local* onde se encontram nossos personagens, a princípio, não é aquele sobre o qual nos orienta o *Ad Herenium* para obtermos uma maior eficácia na construção de uma memória enquanto imagem que se pretende inesquecível. É bem provável que seja, sim, os pequenos espaços que mal podem recebê-la. No entanto, este local está ali presente, ainda que intimamente fundido à imagem na forma do banco, da casa e de suas paredes que se prolongam além dos limites da foto.

Tal composição nos leva a observar a imagem como um plano específico que deseja fazer parte de um todo. A proximidade do enquadramento nos incita a imaginá-la além de seus limites, num esforço por um diálogo íntimo entre imagem e nossa memória adquirida, como se a disposição em percorrê-la por um caminho sugerido, dado pelo próprio recorte, nos provocasse a relacioná-la ao infinito mosaico de elementos por nós apreendidos diariamente, no intercâmbio entre percepções variadas, e aos conceitos a eles associados.

---

<sup>8</sup> Continuemos aqui a trabalhar com o texto de Milton José de Almeida, através do qual nos foi apresentada a tradução do *Ad Herenium*. A seguir, trago o fragmento desse Tratado do século I a. C., que define imagens e locais, e como os locais, em particular, devem ser concebidos de forma a sedimentar-se enquanto memória:

*A memória artificial inclui locais e imagens. Chamamos de locais aqueles que, por natureza ou artificialmente, representados em pequena escala, completos e notáveis, podemos deles apoderarmo-nos e abrangê-los facilmente pela memória natural, como uma casa, um espaço entre colunas, um canto, um arco e outras coisas semelhantes. Imagens são formas, sinais e representações de coisas que desejamos lembrar; por exemplo, se nós desejamos recordar um cavalo, um leão, ou uma águia é bom que coloquemos suas imagens em locais determinados...* (p. 67).

Sobre os locais: *“Em seguida, deve-se conseguir locais que difiram em forma e natureza de maneira que possam ser claramente distinguidos; pois, se uma pessoa adotou muitos locais intercolunares, a semelhança de um com o outro confundirá e ela não saberá o que colocou em cada local. Estes locais devem ser de tamanho moderados de extensão média, pois, quando excessivamente grandes tornam vagas as imagens e quando muito pequenos, muitas vezes, parecem não poder receber uma colocação de imagens. Além disso, os locais devem ser nem muito luminosos nem muito escuros, de forma que as sombras não obscureçam as imagens nem o brilho as faça refulgir. Os intervalos entre os locais devem ser de extensão moderada, mais ou menos de trinta pés. Pois, como acontece com a visão, o pensamento é menos eficaz quando aquilo que deve ser visto é movido para muito longe ou para muito próximo.”* (p. 68)



Esta possibilidade nos faz retornar à nossa sertaneja, seu rosto, sua proporção, seus sentimentos, que estabelecem um diálogo mudo com a expressão recortada de nossos outros dois personagens. Assim, como uma câmara que nos apresenta um mundo pelo detalhe, o olhar se fecha em close no rosto da sertaneja, e, depois, em corte seco, desloca-se para o banco, onde, mantendo o enquadramento reduzido, o fotógrafo revela o restante

da(os) personagem(s). No entanto, os dois planos não se correspondem, não falam da mesma pessoa, embora nos contem uma mesma história.

As imagens assim justapostas nos permitem inferir leituras outras do que quando isoladas. Eisenstein nos ensina que “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade que surge da justaposição” (Eisenstein, S. *O sentido do filme*, p. 14). Desta forma, o olhar que antes poderia nos conduzir à paisagem, aumenta em seu pesar, ao confrontarmos com as mãos que repousam entre as pernas e que vêm adicionar expressão à outra mão que se esconde atrás do pescoço.

A ênfase ao rosto então se faz notar numa escala sutilmente ampliada, o que lhe acrescenta importância em relação ao todo. A luz que adensa as formas pela escuridão revelada modula as imagens de forma equivalente, mas não igual, o que nos traz à consciência este elemento, através da busca de uma comprovação do momento de registro das imagens. Já o ângulo de tomada passa a ser determinante, nos colocando dentro da sala, junto ao fotógrafo, frente a frente aos retratados, numa posição em que o olhar simplesmente se desloca ora para o rosto, ora para o corpo. Enfim, a surpresa de ambas as fotos poderem pertencer ao mesmo corpo debate-se com o pressuposto de que a fotografia é uma cópia fiel da realidade.

Desta tensão revela-se o desejo por um corpo que encontramos justamente no intervalo entre as imagens. A imaginação então se permite recriá-lo como uma memória viva, na forma de uma metáfora social, através de uma colagem de representações e conceitos. Utiliza para isto os elementos que as imagens oferecem: o trajeto da luz, a textura e a cor da pele, a expressão dos corpos, o provável local, com o intuito de construir “uma imagem única, reconhecível, gradualmente formada por elementos associados”. (Eisenstein, S. *O sentido do...*, p. 18).

Enquanto isso, nossos personagens aguardam solidariamente, reafirmando a concessão dada ao fotógrafo e a nós observadores da fotografia. Assim, do olhar que escapa ao desafio da câmara, às mãos que desfalecem entre as pernas, um único retrato:

a disposição à pose, a resignação a um mundo que os afronta e prenuncia a não possibilidade de uma convivência entre o urbano e as gerações que eles representam.

Naquele mesmo intervalo, a fotografia revela sua temporalidade na possibilidade de comprovação da correspondência entre as fotos, através da brincadeira da justaposição, similar à montagem cinematográfica. A duração em que se faz a fotografia permite-nos o tempo de averiguar possíveis junções com outras imagens, encontrando seu parentesco com a edição cinematográfica nas colagens entre fotogramas, para compor uma narrativa global.

O princípio da montagem, como um elemento constitutivo em qualquer forma de expressão artística<sup>9</sup>, revela-se a nós, não só nas brincadeiras de justaposição, mas, também, nos passeios que temos percorrido juntos pelas imagens que nos conduzem por este trabalho. Aqui, cada elemento de uma única imagem constitui um fragmento a dialogar com o todo em que se insere, numa temporalidade que se faz na duração, no restrito espaço de tempo em que a imagem se oferece à observação. Junto a isto, a imaginação e a memória tece suas relações, cria uma continuidade à imagem existente, perpetua os elementos que lhe são preciosos ou mesmo traumáticos, auxilia uma compreensão que tem por base a experiência vivida do observador, mediada pelos conceitos e valores a ela associados.

Agora observo minhas *provas-contato* com todas as fotografias por mim realizadas. Entre elas encontro um número maior de retratos, como se a viagem que realizei se fizesse através dos moradores da região, o que para mim foi algo inesperado. Tentando compreender essa escolha, encontro respostas na busca a personagens do universo de Rosa, parceiros e amigos de Riobaldo, que aos poucos foram tomando vida própria na distância que separa a ficção dos relatos que me chegavam fortes, pertencentes a uma outra realidade mais contemporânea, em tensão e dependência constantes ao fascínio que o mundo urbano exerce e ao qual dirigem os olhares.

---

<sup>9</sup> Eisenstein, em seu livro já citado, compreende a montagem como um princípio orgânico constitutivo de qualquer forma de expressão artística, sendo o cinema um caso particular de aplicação de um princípio que é geral às artes.

Nas fotos que se seguem, apresento alguns desses *universos particulares* revelados através de retratos, imagens estas que, como outras já abordadas, constituem realidades próprias a estes *objetos-foto*, nos convidando a trilhar percursos complementares ou mesmo diversos à disposição inicial que motivou a viagem do fotógrafo e a experiência então vivida.

Assim, a prática da justaposição e da montagem me excitou a reunir as fotografias sob o chapéu desta categoria – retratos –, refazendo trajetos que me levaram a um ou outro, tateando por Rosa e com alguns de seus personagens que me visitaram a memória. Neste percurso, passaremos também pelo cruzamento entre uma categoria fixa, definida a princípio para uma imagem estática, como é o caso do retrato e uma outra que se faz no movimento, no percorrer de detalhes de uma mesma imagem ou na relação entre várias fotografias.



10 - Nhorinhá

Começo, então, com o retrato dessa personagem a desviar das sombras a que seus olhos estão acostumados, Nhorinhá, mulher de encantamento de Riobaldo, que agora retorna à minha lembrança através desta imagem:

*Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci, concernente amor. Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca. De lá para lá os oito anos se baldavam. (...) A verdade que, em minha memória, mesmo, ela tinha aumentado de ser linda. De certo não gostasse mais de mim, quem sabe até tivesse morrido ... (Rosa, J. G. Grande Sertão..., p. 93)*

Com olhos ainda ofuscados pela luz, Nhorinhá apresenta-se a si mesma e a seu local de morada através de cores que emergem do negro, onde o branco, o roxo, o azul de sua roupa descrevem tons distintos traçados pela divisão marcante de um corpo que sai das sombras. Quando iluminado, o azul modula e acorda ao chegar à linha da cintura, trazendo consigo o contraste com a pele, que revela um rosto em íntimo parentesco com o de nossa sertaneja e com as mãos que se assentavam sobre o banco.

Ao lado dela, um pouco mais atrás, o verde reclama sua parte, desenhando em formas geométricas o armário. Sua cor se funde à fuligem das paredes que, como um invólucro, a consome, permeando todo o local. Se faz, então, textura, desgaste, gordura, adensadas pelo tempo e sem direito a maquiagens. Pontos luminosos se levantam em formas arredondadas, painéis se revelam como espelhos opacos, mal areados, estabelecendo seu parentesco com aquilo que se come e com tudo que lhe rodeia. A pequena sinfonia de cores e brilhos prossegue como um convite à hora do café, lado a lado que estão com os demais utensílios: pratos, talheres, portas de armário entreabertas.

Tem-se aí o contraponto a Nhorinhá com seu corpo sinuoso saindo da escuridão. Seus olhos continuam a me seduzir em sua seriedade contida. Meu olhar, se faz, então, memória, desejo, sobrepostos a uma imagem, um rosto distante até mesmo da realidade dessa mulher.

Ao fundo, o visgo luminoso denuncia uma porta, não esta por onde invade a luz de um dia chuvoso e que anima nossos personagens, mas a outra, a que risca o negro nos convidando a sair lá fora. Lá, sob uma chuva em armação, caminho acompanhado pelo irmão de Nhorinhá, até aquilo que, inesperadamente, agora me conduz – a visão das Veredas dos livros de Rosa<sup>10</sup>.



11 - Garotos da vereda

<sup>10</sup> As Veredas sempre me foram algo misterioso, inconcluso, através dos relatos dos personagens de Rosa. Em uma carta com a data de 11 de outubro de 1963 ao seu tradutor italiano, que partilhava essa mesma sensação, temos esta descrição bastante esclarecedora:

*“Você sabe, desde grande parte de Minas Gerais, aparecem os “Campos Gerais”, ou os Gerais. (...). O que caracteriza esses gerais são as chapadas. (...) São de terra péssima, (...) e tão poroso, que, quando bate chuva, não se forma lama nem se vêm enxurradas, a água se infiltra rápida sem deixar vestígios, nem se vê logo depois que choveu. A vegetação é de cerrado, arvoretinhas tortas, baixas enfezadas. E o capim ali é áspero de péssima qualidade, que, no reverdescer, no tempo-das-águas, cresce incrustado de areia, de partículas de sílica, com se fosse vidro moído: e adocece por isso, perigosamente, o gado que come (...). Mas por entre as chapadas, separando-as há as veredas. São os vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas, há sempre o buriti. De longe a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são as veredas, de belo verde – claro, agradável, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros. (...). Em geral, os moradores dos gerais ocupam as veredas, onde podem plantar roças e criar bois. São os veredeiros. Outros, moram mesmo no alto das chapadas, perto das veredinhas ou veredas altas(...) esses são os “geralistas”. Nas veredas há às vezes grandes matas comuns. Mas, o centro, o íntimo vivinho e colorido da vereda, é sempre ornado de buritis, buritiranas, sassafrás e pindaíbas, à beira da água. As veredas são sempre belas!”*  
(Rosa, J.G. *João Guimarães Rosa: correspondências com o Tradutor Italiano*, pp. 27-28).

Tão perto quanto possível do negro lamaçal que contorna os buritis, o filho de Nhorinhá, em desconfiado descanso, se oferece à foto que lhes trago. Enquanto isso, o céu se adensa. A câmara..., os filmes me preocupam: “temem umidade”. No entanto, prossigo. O amarelo se convida para ser o centro, o azul da camiseta, daquele que ao fundo trabalha, enfatiza o contraste com o adorno do cilindro que suporta o braço de nosso modelo. Acima, nuvens se espessam em tons de cinza azulado, faz-se horizonte, faz-se local, como uma de suas faixas. Abaixo, o verde que não respeita seus limites contorna nossos personagens e invade o céu. O *local* se completa.

A musculatura, o gesto, o corpo..., o plástico saltam ao olhar revelando sua pureza, suas tonalidades mesmo nas sombras. O menino aguarda. Nos braços, nas mãos, na-mão-na-boca, um círculo se faz, descansa... e, sob a sombra que esconde seus olhos, observa... a nós. A carroça esta quase pronta, a levar a água da vereda.

Atrás do azul da camiseta do garoto, que talvez esteja a tramar um laço, o irmão de Nhorinhá me espera. Espera a chuva, e ela vem. Corro, atrapalhado, pelo pasto, até a casa que nos abriga em seca umidade a alimentar o mofo das vagens de feijão que recobrem os pés de seus moradores.

Logo chegará a moto que me trouxe a esta chácara, com ela a lembrança do desejo que me fez vir até aqui: a procura de um curandeiro, Zé Baiano, pai de Nhorinhá, e nele a crença de que poderia me contar histórias, rememorar Riobaldo e sua época.

Zé Baiano, em seus oitenta anos, já vagou por São Paulo a constituir família, ganhar fama nos bairros periféricos daquela cidade, doando sua fé e benzeções àqueles que se permitiam. Apresentou-me seus troféus: várias relíquias, algumas muletas e, atrás deles, seu silêncio, agora envolto na fascinação e incompreensão que me provocou. Meus respeitos, a ele e a sua família, agora me despeço.

Ao partir dali, retorno à cidade conduzido pelos ângulos poeirentos de uma estrada que nos leva até o asfalto recém aplicado. Ao longe, a paisagem se forma atravessada pela linha negra que segue ao infinito, dividindo áreas de cerrado, transformadas em pasto, de

uma vereda interrompida pela pista. As cercas que nos acompanham, margeando a estrada elevada, tendo ao lado o baixio onde se encontra a Vereda, deixam no esquecimento o sertão sem limites de Riobaldo. A terra seca que sustenta a pista, rola, constantemente, recobre a lama e o húmus ancestrais onde se erguem os buritis, as lavadeiras, o garoto a colher a água que alimenta a casa e as pequenas plantações. O sol agora arde.

Avisto a casa de Zé Baiano e me despeço novamente. O meu táxi mantém-se em ritmo constante e uníssono, até avistarmos a pequena elevação onde se desenvolve Japonvã.

Repartida ao meio, Japonvã nos traz a visão de duas fitas de casario que se erguem de um lado e de outro da pista, como que sobre barrancos a adornar o vale de um rio, trazendo, com isso, a memória do rio, da água, como eixo de orientação para construção de uma cidade. Moldados que somos pela necessidade de sua presença, a estrada aqui parece replicar esta lembrança. Ao seu redor toda a vida acontece, do garoto a empinar pipas entre o fluxo distante de um carro e outro, à paquera da garota, no alto do barrancos, a avistar o parco comércio que ali se desenvolve. Seu olhar atravessa a pista como o aceno daquele senhor (paisagem de Post) às canoas que vagavam na margem oposta do rio.

Para aquele que está em um veículo, é um vilarejo de passagem, entreposto de ligação entre duas cidades maiores e das quais é dependente. No entanto, por trás desta primeira impressão, a vida se faz renovada além dos limites desse “rio”. Cidade nova que é, antigo arraial do “Cacete Armado”, agora pacificado, recebe diariamente seus moradores rurais nas pequenas escolas que se abrem às ruas como mercearias. No posto de saúde, nas lojas de insumos agrícolas, na extrema jovialidade de uma população ainda por migrar, a dinâmica característica da região se apresenta, voltada aos serviços públicos e ao abastecimento do campo.



12 - Guarda do Ibama

Em um passo mais largo, retorno à região e aos personagens do Parque Grande Sertão: Veredas.

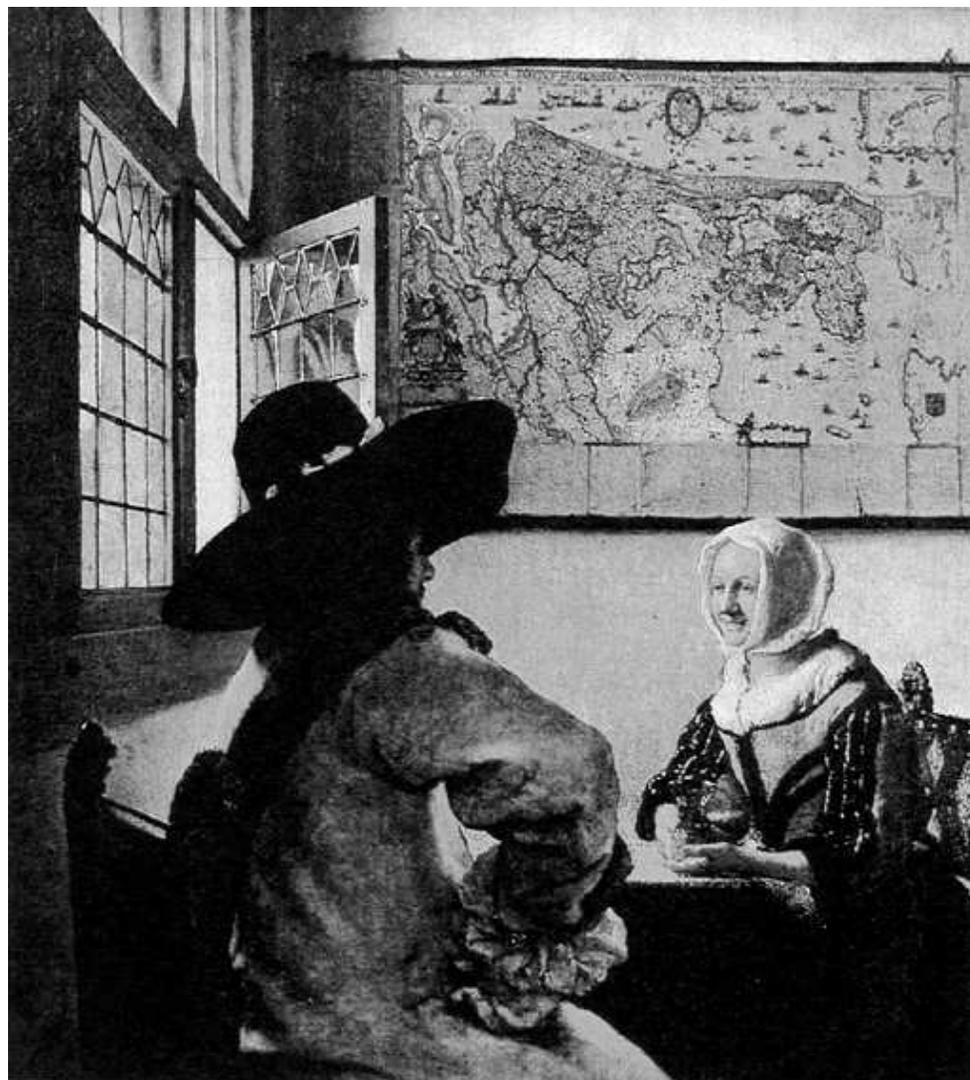
Ao observar esta fotografia, se não fosse outro, diria que era a mesma daquele rapaz a segurar o laço (Imagens 4 e 5), porém alguns anos mais velho. A esperteza, a matreirice, emerge de seu rosto inchado. Seu nome, não me lembro. Chamá-lo por algum personagem de Rosa, não encontro um, mas vários, talvez um pouco de um e de outro.

Falastrão que era, “guardava o Ibama”. Morador da região da reserva, tornou-se aquele que vigia, observa, formalizando, em presença, o privado vertido em patrimônio estatal. Na vastidão daqueles confins, só ele e sua esposa. Quando chegamos, muitas histórias ouvimos: seus cavalos, as onças, sua volúpia, coisas de que não me lembro agora, em meio a uma alegria de quem não vê gente há muito tempo.

Entro em sua casa e, novamente, a luz me encanta como um vácuo, uma transparência, que se faz sobre as formas e as desprende de um sono, de uma escuridão.

Os copos ao fundo, suportados pelo armário, revelam em seu brilho a luz que afronta nossos personagens, porém distante daquela que, efusiva, os invade por trás. Na amplidão da casa, ambas não se encontram o suficiente, preenchem em tons escuros o rosto de nosso personagem, mas deixam em névoa desfocada os contornos de sua esposa, estabelecendo assim uma hierarquia, que também se faz pela diferença de escala entre ambos.

A distância dos personagens é enfatizada muito além do que é real, e se faz, aparentemente, pela largura da mesa que se impõe entre ambos. Na verdade, podemos nisso reconhecer as distorções óticas de uma objetiva fotográfica, enfatizando uma profundidade inexistente como é o caso de uma grande angular, ou achatando os planos como ocorrem com as teleobjetivas. Aqui não me recordo com qual trabalhava, uma grande angular, talvez, ou, mais provável, com a que usualmente chamo de *normal*, que só justifica seu nome pelas convenções matemáticas que orientam sua construção.



13 - O soldado e a mulher sorrindo – Vermeer, 1658.  
In: Schneider, N. *Vermeer - The Complete Paintings*.

Esta *distorção*, e algumas outras mais ou menos evidentes, me traz a memória imagens de interiores pintadas por Vermeer. Em quadros como este, aqui apresentado, é nítida uma representação que parece ser concebida dentro de um tipo de visualidade que hoje conhecemos como fotográfica, inspirada em algum artifício que não somente o olho humano.

O que hoje, em parte, atribuímos a esse termo – *fotográfico* – se revela nos detalhes minuciosamente descritos, na profundidade que encontramos na tela, convidando-nos a vagar por seus elementos, na diferença de escala entre o soldado, no primeiro plano, e a moça rindo mais atrás, o “momento decisivo” escolhido pelo pintor no “gesto” do sorriso e, particularmente, por um tipo de tomada da cena que parece valer-se de algum artifício para a busca do enquadramento final, criando-nos a sensação de profundidade e amplidão em um espaço que é restrito.

Um desses artifícios que abordamos ao tratarmos das paisagens, e que tem algo em comum com essa tela de Vermeer, é o primeiro plano destacado, porém reduzido à lateral do enquadramento, que nos convida a entrarmos no restante do quadro, valorizando a profundidade e criando a sensação de espaço. No entanto aqui nos parece que tal efeito está, também, intimamente associado a um instrumento que possibilita apreender outros olhares possíveis.

É curioso como certas tomadas de cena estão relacionadas a uma liberdade dada ao olhar, só possível devido a algum instrumento (uma objetiva, por exemplo) que nos incita a refletir sobre novos enquadramentos. Considerando isso, podemos dizer que há, também, uma memória intimamente relacionada a posturas corporais do pintor ou do fotógrafo, a partir do momento que se valem de um novo instrumento.

No caso da tela de Vermeer, a escolha do local denuncia a utilização de algum instrumento que lhe tenha possibilitado pensar a imagem final com um recuo tão pequeno

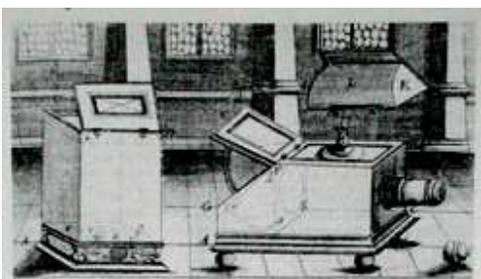
em relação ao soldado em primeiro plano, criando a ilusão de um espaço reduzido<sup>11</sup>. Daí, considerando a referência fotográfica que temos hoje, teríamos que nos valer de um instrumento que fosse prático, fácil de ser transportado, manuseado e adaptado como uma projeção do olho humano. Possibilitando, assim, ao seu operador, circundar o objeto, mesmo em espaços restritos como o interior de uma casa, ou criar a sua ilusão através de uma objetiva acoplada a uma câmara escura, permitindo oferecer ao observador a totalidade do quadro realizado por Vermeer.

Assim, o olhar que se faz influenciado pela câmara escura, ainda que como uma fonte de estilo, é considerado por Alpers nestes fragmentos que seguem:

*No caso de Vermeer, tudo, da organização espacial à representação dos objetos e ao uso do pigmento – em suma, grande parte do que consideramos como seu estilo característico – foi em certa época atribuído à câmara obscura. (...) Em vez de ser equivalente a ver o mundo, a câmara obscura torna-se uma fonte de estilo. Ademais, o artista é visto como alguém que assiste, não ao mundo e à réplica desse na sua imagem, mas como alguém que copia os arabescos como fonte de estilo.*

E continua, estabelecendo uma comparação entre o uso da perspectiva italiana e o da câmara escura:

*...só quando não se pode realizar uma pintura em perspectiva (geometricamente) como os italianos, é que se copia a pintura numa câmara obscura. (...) Ela oferece aquilo a que com freqüência se chamou imagem “óptica”, em oposição a imagem “perspectiva”. Deste ponto de vista, a câmara obscura corresponde ao ímpeto e às produções da arte holandesa que se esforçaram, como diz um escritor recente, “por superar as limitações da perspectiva linear de um modo muito inovador. (Alpers. S. A arte de..., pp. 92-93).*



<sup>11</sup> Nesta ilustração temos a Câmara Obscura de Johannes Zahn's, 1685, que possui um formato reduzido, utilizando-se de um conjunto de lentes (objetiva) capaz de projetar a imagem sobre um anteparo.

Voltando ao parque, à casa do guarda do Ibama, encontramos nosso personagem, todo senhor de si, tendo os braços a descansar sobre a lâmina luminescente de madeira, atrás sua esposa, ambos nos observando firmemente, abertos, como quem descansa de uma festa. Em seu peito, outra camisa adorna em volutas e espirais indianas a leveza que lhe cabe. Sua cor vermelha, tendo ao centro uma faixa em dourado, me faz recordar o fluxo vital que percorre o Sertão de Riobaldo, em constante travessia, buscando uma unidade interior que se faz presente, mas nem sempre percebida.

As espirais tomam meu olhar em cataventos, como as lâminas dos diafragmas das objetivas modernas, as quais nos possibilitam controlar a luminosidade do que se quer perpetuar em imagem. Através delas aprendi a selecionar a região que vou privilegiar, me orientando pela intensidade luminosa.

Observo novamente a tela de Vermeer e me encanto com a relação claro-escuro estabelecida entre os personagens. Ele, à contraluz, incitando-nos a participar do ambiente que o envolve, ela iluminada pela luz que provém da janela, mas, talvez, muito mais pelos galanteios do soldado. Ambos criando, assim, um equilíbrio entre o primeiro plano forte, nas sombras, e um segundo plano sob a luz que se espalha pelo restante da tela.

Tal relação claro-escuro, conheci através da fotografia numa realidade que acreditava lhe ser própria, imposta pela necessidade de se adequar uma única área à sensibilidade da película. Aqui se revela, a mim, como memória e encantamento com o domínio da arte da pintura, que traz tanto o fotográfico em seu realismo que se faz na duração de uma imagem estática, como o cinema apresentando à narrativa uma cena que parece retirada de um todo maior.



14 - Cataventos

Seguindo nossa viagem, agora retornamos à margem anterior do Rio São Francisco, o qual cruzamos no silêncio de minha omissão.

As volutas da camisa e as espirais dos diafragmas fotográficos, reaparecem nos cataventos que envolvem o senhor desta fotografia. Como uma extensão destes motivos, o fotógrafo dispõe o rosto do personagem recobrimdo a sexta parte da imagem, levando-nos novamente aos círculos, aos fluxos dispersos de uma imaginação sem raízes. Chão, aqui não se conhece, apenas o ar, no olhar que atravessa a claridade que o ilumina. Dentro, cataventos, tampas de panela de pressão como que suspensos ao vento. Espirais o envolvem no tempo infinito em que seu olhar se faz.

A imagem aqui parece plana; não fosse o desfoque do espaço que o circunda, poderíamos reconhecer uma tentativa de fundir o local à imagem do personagem também proposta pela composição, ao considerarmos a localização do personagem no quadro. No entanto seu olhar nos remete para fora, sem nenhuma lembrança de onde veio.

Ele, que encontrei na cidade de São Francisco, abandonado pela família espalhada pelo mundo, restando apenas a si mesmo no lugar em que nasceu. Em seu olhar uma tristeza esquecida, envolta numa sutil convivência com algo infantil presente nas quinquilharias que o rodeavam. Suas mãos também as tenho em imagens e aqui não as trouxe, nelas uma virilidade prostrada envolve o cajado que ancorava seu andar.

São Francisco, terra plana à margem do grande rio. Terra de muitos coronéis presentes nos retratos das associações de elites ali estabelecidas em tempos coloniais. Terra de macheza, de uma preguiça latente que envergava meu andar sob um constante sol tórrido. Nas mulheres e no funcionalismo público encontrei sua manutenção.

Cidade que me traz à memória, a incômoda humildade embriagada de um informante que me deixou a esperá-lo, na esperança de avançarmos de barco do Rio São Francisco até o Urucuia. E, também, cidade de seu Casemiro, com o pulso e energia de condutor e chefe de peões.



15 - Seu Casemiro

Palavras suas me trouxeram a satisfação de estar tão próximo a um tempo já subjugado pelos caminhões, asfalto e eletricidade. Emoção pelo reencontro com um homem no limiar de um personagem vivo, quiçá companheiro de Riobaldo. Sua narrativa poderosa foi me apresentando o universo das comitivas de peões através de suas crenças, suas práticas e seu linguajar. Em meio à entrevista realizada, a figura do “Narrador” de Benjamim me veio à mente, em um tempo em que as narrativas eram perpetuadas na tradição do relato oral, transmitido por gerações, e que agora são substituídas ou incorporadas pelas narrativas eletrônicas com seu caráter homogeneizador.

Curioso é que não se sentia um saudosismo em seu discurso. Fui apresentado, sim, a um outro mundo; se existiu ou não, se era melhor ou pior, parecia não importar, diante do realismo e da lucidez que me foi transmitida. A força de suas palavras estava presente no vigor com que viveu a vida que lhe foi oferecida, numa experiência adquirida que constituía seu próprio ser. As imagens que me apresentava misturavam-se às paredes que nos rodeavam, revisitadas que eram em companhia dos amigos que freqüentavam a pequena pensão que administrava. Todos, povo do Urucuia.

Ao ouvi-lo, sentia uma dor para a qual, ainda hoje, encontro respostas no consolo impossível de algo ou lugar que não vivi, seja em um universo como o dos romances de Rosa ou ao lado de Seu Casemiro. Tento compreender o sentimento que me envolve ao acompanhar tais narrativas e soa-me como uma nostalgia de um tempo heróico, mítico, onde o fazer, o viver e o ser parecem compartilhar da mesma matéria, sorvida gole a gole. Um tempo que se faz no presente em que a autenticidade, a inocência, permanece pulsando.

Deparo-me então com o percurso até aqui percorrido, seus vales, montanhas, visitas ocasionalmente planejadas, paisagens revisitadas na memória, encontro-me cercado por uma viagem realizada no desejo de fazê-la, tal qual uma alegoria em que se busca eternizar, revisitando, uma multiplicidade de significações invocadas, em vários caminhos e lugares por onde se pode trilhar. Como um passeio por um jardim, encontro-me então entre canteiros ordenados, caminhando sobre uma trilha com o caos planejado de suas árvores, todos os seus elementos dentro de um acaso pré-concebido.

O mapa se faz por estabelecer caminhos, decifrar o território de um impensável olhar que pretender aglutinar, compor, normatizar. O mapa estanca na forma, em seus traçados, a experiência, quiçá, pura da figura do narrador viajante. Dele fiz uso, me guiei fugidamente em seus contornos rebaixados, nele encontrei semelhantes em cada rodoviária por que passei, em muitos informantes que traçaram, delimitaram o pré-concebido desconhecido. Em Rosa, Riobaldo, outro mapa vim encontrar, caminhos por ele visitados e definidos, mais percursos possíveis, organizados, como um desejo de reencontrar talvez o sertanejo, a inocência perdida, uma pureza do ser e do fazer. Pois, afinal, o que quer dizer Rosa, quando nos fala que fulano de tal sabe ser? Como viajante mesmo em territórios pouco explorados, não consigo escapar às perguntas que ordenam, sacralizam a experiência, com seu mapa de desejos.

Disto compartilho as ânsias de Riobaldo, as inquietações (poderia dizer metafísicas?) deste personagem, alegóricas talvez, de querer penetrar, aproximar tão perto daquele que o atrai e afugenta, O Demo, o Tinhoso. Penetrá-lo para talvez encontrar a si, num lugar além de suas palavras que, em seus mapas, em suas significações múltiplas, o afastam e conduzem a um eterno que parece redundar num mesmo ponto.

Na dificuldade da limitação das palavras, em meio ao desejo de decifrar a travessia, trago esta passagem de Riobaldo:

*Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar o corpo a suceder. O que induz a gente para más ações estranhas é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (Rosa, J. G. Grande Sertão..., p. 93)*

Tais pensamentos parecem obscurecer a si mesmos quando provocados insistentemente pela razão, passam a constituir uma matemática fria à revelia da própria disposição que os anima. Confronta-se com um ideal de pureza, enquanto algo rude, anterior à cultura. Revelam o meu próprio olhar sobre seu Casemiro, através de uma ânsia

obscura em compreender, forjando aquilo que deseja compartilhar, planejando o roteiro de viagem, definindo um percurso como uma experiência a ser vivida, que parece ter como objetivo retomar a uma inocência ancestral. Com eles trago o anoitecer, deixando-os, por hora, envolverem-se pela névoa do esquecimento.

E, chegando o anoitecer, tendo em retrospecto imagens solitárias, justapostas, pedaços de papel transitórios, caixas de significados, de narrativas, cores, retratos, personagens e seus afazeres, em seus universos particulares. Locais, plenos, abertos ao olhar, paisagens, enquanto outros espaços, escondidos, desfocados, subordinados àquele elemento, àquele olhar, para o qual converge nossa atenção.

Em todas estas reverberações do “real”, na íntima relação que se estabelece entre o dispositivo fotográfico com aquilo a ser retratado, encontramos narrativas possíveis, um desejo latente, próprio a qualquer imagem, que se dirige a nós observadores. Por este desejo nos conduzimos aleatoriamente de imagem em imagem, constituindo uma jornada num entrelaçar contínuo que toma sua forma, na distância que nos separa da visita detida a cada uma das imagens.

Aqui, tendo em vista o percurso, o conjunto das imagens e seus relatos, percebo os personagens revelarem sua ênfase em minha memória. Os rostos se somam uns aos outros numa cadência rítmica que me conduz a pensá-los de forma única como “sertanejos”. Os locais em que se encontram contribuí para construirmos esta imagem, ancorando suas faces, suas ações, a um espaço, um lugar, anterior, imaginado, filho decadente em relação ao universo literário que me conduziu àquelas paragens.

Desconhecidos de nós? Nem tanto, em verdade nada de novo revelam. Revisitam na relação do fotógrafo com seu dispositivo fotográfico, acessando uma velha legitimidade a que a compreensão da câmara e da perspectiva nos orienta. Então, uma comprovação de uma viagem realizada é alçada, ainda que imersa na honestidade restrita à busca de um lugar, de personagens afetivos e de uma forma de relação com o percurso. O caráter documental, descritivo continua a permear estas imagens como nestas primeiras impressões sobre o daguerreótipo:

*Uma das principais vantagens do daguerreótipo é que atua com tal capacidade de certeza e magnitude que as faculdades humanas resultam a seu lado absolutamente incompetentes... Além do mais as cenas de maior interesse podem ser transcritas e guardadas para a posteridade exatamente como são e não como poderiam parecer segundo a imaginação do poeta ou do pintor. Os objetos se delineiam eles mesmos e o resultado é a verdade e a exatidão.*<sup>12</sup>

Tal comentário traz percepções como certeza, objetividade, crença em uma gênese automática da imagem fotográfica, das quais se vale o fotógrafo de forma mais ou menos consciente ou evidente, sempre que dispara o obturador da câmara. Esses pressupostos constituem uma memória do dispositivo, valores e virtudes que, em reminiscência, acessamos, ao ter em mãos uma imagem fotográfica ou a própria câmara.

Espaço, imagem, personagem, meio através do qual os encontramos, todos já muito revisitados e codificados, cultivados que são em nossa memória, reencontrados como lembrança, compaixão, síntese, na distância trazida através dos relatos do fotógrafo viajante. A imagem de um povo, de uma etnia, que parece desconhecer a si mesma enquanto tal, miscigenando-se às transformações que lhe são trazidas, é aqui retomada como tema, desejado, conduzido como percurso, referenciado em Rosa, tendo sempre em reminiscência a apropriação de outros fotógrafos e pintores, orientados por um gosto pelo exótico, pela aventura ou crítica social.

O jardim é revisitado, na forma do mapa aleatoriamente definido, na busca de imagens que cumpram um sentido, uma ordenação estética, em exploração da própria subjetividade de um olhar sobre uma região, mas, ainda assim, reencontramos as alegorias que compõem nossa atração pelo exótico, pelo outro. Do que nós hoje temos como simples, rústico, desprovido da polidez, do acabamento do urbano. Avizinhamos nestas fotografias o que poderíamos chamar de uma tradição retomada, nem mais decadente, mas já subjugada como uma ruína frente ao moderno.

---

<sup>12</sup> Citado por Peter C. Bunnell em sua introdução ao livro *A photographic Vision: Pictorial Photography 1899-1923*, apud Joan Fontcuberta, *Estética Fotográfica – Selección de textos*, Barcelona, Editorial Blume, 1984.

Talvez estas fotografias auxiliem-nos a compreender o mundo urbano, como olhar por um espelho avesso; porém, mais do que isso, vêm nos consolar, ou simplesmente elencar-se ao mosaico de imagens, conceitos, estéticas por onde passam nossos olhares diariamente. O garoto continua a nos pedir esmolas ao vermelho do semáforo, sua imagem replica-se no olhar atento daquele personagem ao lado da vereda.



## **CAPÍTULO DOIS**

Nesse local que aqui apresentarei, pareceu-me que enfim retornara ao centro de algo não compreendido. Um reencontro, na surda solidão noturna, com outra viagem que realizara anos antes numa região próxima à que temos percorrido juntos.

Naquela ocasião, pontuei, em fotografias, meu estranhamento pela forma crua e explícita que ocorria o lidar com a carne. A carne de boi, de porco eram expostas em retalhos, pouco salgados, pendurados à luz do sol, no caminho dos passantes. Seus cortes não se assemelhavam ao mapeamento estamental que conhecemos em nossos açougues; desfraldados, orientados pelas fibras que se estendiam por diferentes regiões da anatomia do gado, a carne se fazia, enquanto tal, com todas suas nervuras, sebos e imperfeições.

As vísceras borbulhavam sua gordura sob o coração enorme, inchado em sangue arroxeadado, pendurado em banca de feira, sustentado nas finas travessas de madeira untadas de um sangue pisado, enfeitadas pelas moscas que revisitavam as demais bancas. Bem próximo a estes locais, porém em outra cidade, um romântico casal adornado pela virilidade sanguínea que os fazia unidos, pertencentes um ao outro, debruçava-se

sobre o balcão de um boxe de mercado em meio a arroubas de carne. A seu lado, vários outros pequenos açougues se enfileiravam.

A naturalidade destas práticas, a proximidade e intimidade com que se realizavam nos passeios públicos, causavam aversão aos olhos de uma moral urbana, higienizada e, por que não, burguesa. Quando já distante de uma primeira impressão, estes locais pareciam como uma extensão do pasto, do gado, numa reafirmação da tradição pastoril da região, envolta por uma rusticidade, expressa na maior proximidade e coexistência entre homem e natureza, o que se estendia a outras relações. Entre esses espaços, as moscas se revelavam como um elo de ligação de uma cadeia; saciando-se dos bernes do gado nos pastos, até às postas de carne misturadas às vísceras que se encontravam expostas nas calçadas ao olhar do passante.

Uma outra imagem com a mesma latência destes universos vem justapor-se e compor uma continuidade ao casal e às práticas anteriores. Registrada talvez num canto de algum quarto à beira de estrada, a foto de Miguel Rio Branco traz a intimidade violenta, visceral e apaixonada deste casal.



16 - Miguel Rio Branco, 1998. In: Rio Branco, M. *A bela e a fera*, pp. 72-73.

A cicatriz que recompõe a carne, guardando-a no interior de si mesma, traz em sua memória de traço de solda o fio da lâmina que a cortou e, como um sorriso, nos seduz, em contraponto ao abraço apaixonado que este fragmento do “real” nos revela. O desfoque e a proximidade da cena avançam sobre o observador impondo que nos relacionemos com a imagem através de sua sensualidade carnal, compartilhando da intimidade do casal.

Tal proximidade rompe a distância asséptica propiciada pela mediação da câmara fotográfica, nos causando um misto de atração e repulsa embriagados, que por vezes me parece com a relação provocada pela carne oferecida nos passeios públicos, na forma do ato explícito deste abraço, lado a lado com o corte, com a cicatriz não omitida.

Da cicatriz, do abraço, ao incômodo torvelinho que iniciamos na viagem anterior, voltamos ao nosso percurso original e nos encontramos agora em Brasília de Minas, cidade também pertencente à região que antes visitara, primeira parada desta viagem.

À margem do riacho local redescubro a baixada por onde chegara meu ônibus, no entanto agora na forma de um vale mais amplo, alargado e distante da rodoviária em que aportara. Reconheço-me na periferia da pequena cidade. Tenho a minha frente a visão da região central de onde vim tangenciando seus pontos mais elevados, entre um casario do começo do século que denunciava os breves “tempos áureos”, alicerçados sobre ruas de “pé de moleque” que se esgotavam rapidamente no paralelepípedo regular encoberto freqüentemente por terra.

Aqui, de onde observava, a tensão das grandes metrópoles me veio na forma de medo, de insegurança. O descaso, a solidão do entorno daquele lugar, o limite entre uma área urbanizada e outra em ocupação, percorria em mim um desejo de dali partir, me trazia à memória as imagens construídas dos locais da violência urbana, o que, no entanto, foi logo se dissipando ao encontrar o reconhecível: o pasto, o brejo, as pequenas trilhas interrompidas por pinguelas, todos se fundindo uns aos outros, reunidos pelos quintais esparramados das casas e pelo cheiro de gado que se avizinhava. Ao fundo, a visão de

uma bela casa, rosada, me atraía. Atrás de figueiras gigantescas, a cor de sua fachada vibrava sob a luz luminescente de um céu cinzento, alto, minutos antes do anoitecer.

Ao chegar mais próximo reencontro uma arquitetura semelhante, talvez mais recente, a que vira um pouco antes, rapidamente, na região central da cidade. Contornando as figueiras, atravessando o pátio de terra, pude então observar o que parecia ser uma casa abandonada, algo como um refeitório ou mesmo um manicômio, destituído de mobiliário. Os detalhes de sua construção descreviam uma preocupação higienizadora que parecia remontar a décadas passadas.

Ao longe, naquele pátio que se estendia ao seu redor, uma carroça, outra casa, as galinhas, os cachorros e aquele que me estranhava, seu Jesus. Responsável pelo local, com orgulho e desconfiança me apresentou o *Matadouro Municipal*. Observando entre as grades que o lacravam, o convite de seu Jesus, meu convite: de ali retornar em imagens, durante a madrugada em que se dava seu funcionamento, da uma às seis horas.

Na noite vaga, a tensão pelo dia seguinte. O desejo do corpo pelo descanso, em uma afinidade, a se usufruir e esquecer, com as pensões e locais em que se dorme. O corpo atravessa as rodas de conversa, o vácuo luminoso da televisão solitária, o breve boa noite aos vizinhos ocasionais, até chegar ao quarto, à cama, ao colchão, que em sua generosidade temporária tenta se moldar aos vários estrangeiros que recostam sobre seus relevos, trazendo a lembrança dos corpos que o antecederam.

Assim, no território do temporário, as pensões, de cidade em cidade, são como extensões dos bancos de ônibus. Quase sempre são familiares, limpas, às vezes largadas, utilitárias, subordinadas ao uso de seus proprietários. Nelas misturam-se os desejos dos viajantes com o da família que nela reside, separados que estão, com freqüência, por finas paredes que não chegam até o teto. Ouve-se a curiosidade que se estende além dos limites do quarto, dela se desfruta, compartilha, e usa, à cata de informações. No entanto, esta proximidade forjada nem sempre é freqüente; ali em Brasília de Minas, esgotou-se à primeira vista, em uma desconfiança surda e no rápido acerto das partes.

Acordo assustado, embora tarde, são quase quatro horas, atravesso a noite desconhecida em passos largos, ouvindo meu silêncio romper a teia de luz dos postes públicos, ansiando não encontrar nenhuma sombra. Paralelepípedos, baixada, vale, a pequena ponte, ao longe a visão das ruas ascendentes sob o ritmo mais espaçado da iluminação pública. Caminho, orientado pelo fugaz halo rosado de luz que se revela em meio à negra silhueta das folhas que interrompem a visão.

(Mas do que falo? Parece tudo se revelar enquanto palavras e não como imagens. Após ter percorrido meu sono leve, na preguiça e incerteza de acordar e, quem dera, nada encontrar, achava-me envolto em negociações que me levassem a negar o convite de Seu Jesus. Lembro-me das imagens que me trouxeram até aqui e tenho o sertanejo reafirmado neste tecido verbal, novamente o reencontro em minha lembrança numa pureza incompreensível, anterior à transumância interpretativa que lapido em minha fala.)

Contorno a figueira, invado a área definida pela bolha de luz que se rompe com a fração da carroça e o trânsito dos cães. No centro desse pátio me engano com a claridade fátua de uma “fogueira”, ali começa o próprio Matadouro, explícito no trabalho que realiza, esquecido em memórias que o trespassa.

Aqui chegando, convido-os a entrar através do conjunto destas imagens, de um vermelho contínuo, uníssono, entrecortadas pelos fluxos irregulares que percorrem nossa imaginação, conduzidas por um olhar freqüentemente cabisbaixo que vasculha indícios fragmentados, revelados por uma luz que se pretende homogênea, etérea, envolvendo o espaço interior como se ali não estivesse presente. Sob esta luz que nos possibilita ver, observar aquilo que se quer mostrar, caminhemos:



17 - Matadouro I



17 - Matadouro II



17 – Matadouro III



17 - Matadouro IV



17 – Matadouro V



17 – Matadouro VI



17 – Matadouro VII



17 – Matadouro VIII



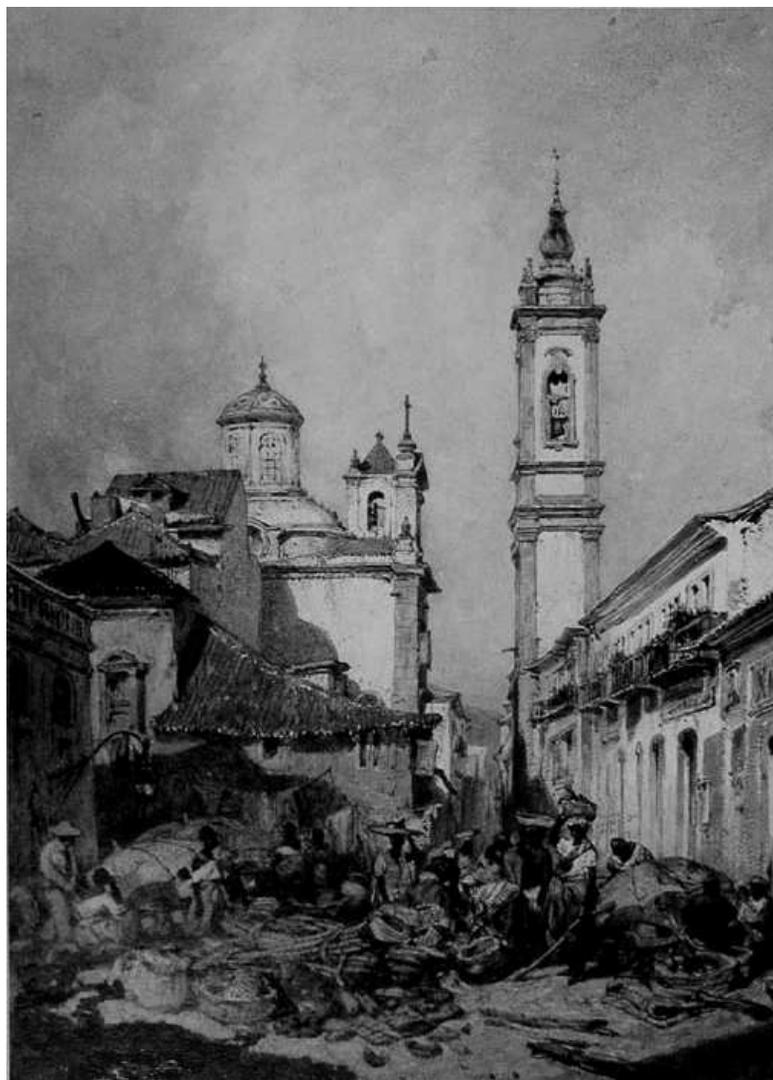
17 – Matadouro IX

Percorro meu olhar pelas fotografias e, a princípio, só encontro movimentos borrados, em uma dinâmica de corpos perdendo seus contornos em meio ao negro, ao branco avermelhado. Corpos que se prefiguram como lembrança de si mesmos na volatilidade em que se fizeram um dia imagens não totalmente formadas sobre a prata sensível do filme.

A ânsia de bem reproduzir, informar, praticar a fotografia como análogo ao real, percebo inviabilizada, subordinada que está a uma realidade definida pela sensibilidade dos haletos de prata à luz artificial que reflete dos corpos. Em seus longos tempos de exposição, exigidos para a formação da imagem sobre o filme, fantasmas se criam em espécies enigmáticas. A bota manca solitária ao lado do balde estanca-se abaixo de outra imagem que em passo e transparência avança para a câmera. Um borrão atravessa o enquadramento, dissemina-se enquanto gesto nos contornos perdidos de uma ou de outra mão. Todos eles fluidos, todos eles indicando múltiplos trabalhos sendo realizados, representados que estão sobre o chão nebuloso do Matadouro.

O trabalho se faz sob a observância daqueles que aguardam à porta. Como sentinela, um deles suporta-se sobre o gradil do portão, observando sorrateiramente a ação do fotógrafo, presta-se a abrir caminho ao olhar que pretendia reproduzir a cena e, na moldura que estabelece com seu corpo em primeiro plano, incita-nos, como nas paisagens, a olhar mais fundo e entrar no Matadouro.

Enquanto isso, outro sentinela às suas costas amplia nosso ângulo de visão, oferecendo humildemente sua negritude ao retrato, observando a câmera por detrás da carroça à espera de nova defecção. Seu olhar dirige-se a nós observadores, com uma ancestralidade que comove, fazendo recordar as atribuições dos negros representados nas imagens de Hildebrandt pelos becos do Rio de Janeiro, através de associações que se encontram ainda perpetuadas em nossa memória. A este sentinela me dirijo com uma respeitosa aversão, dada a tarefa diária que compartilha com os cães e com aquela que com seu lenço branco rodeia a carroça.



18 - Rua do Ouvidor – E. Hildebrandt, 1844.  
In: Aguilar, N. *Mostra do Redescobrimento...* p.183.

O olhar adentro se esvai, no anunciado de um novo acontecimento, perseguindo os ritmos daqueles que lá circulam, estabelecendo limites de um dentro e fora dado pela costura destes fluxos. No ato de puxar, o corpo ancora-se em sua massa disforme e arrasta para fora o que parece ser o couro a ser limpo, os pés estáticos sustentam em firmeza toda a ação que ali ocorre, nos conduzindo para além do gradil que emoldura a imagem em ângulos assimétricos. Talvez seu movimento nos leve a descer os degraus até a parte de baixo, no quintal onde se alinha o olhar do fotógrafo.

Às minhas costas, no pátio de terra, reencontro a “fogueira”, o porco a ser esfolado; recordo-me do lugar onde iniciei a execução dessas imagens e que no entanto se perdeu no ato de edição pelas palavras, na justaposição de uma imagem a outra. Neste “gado miúdo”, o crepitar faisquento do aço retira a pele descolada sob a chama breve do álcool doméstico. Em uma das extremidades o branco das botas plásticas prolonga-se em ação até o ângulo das pernas daquele que esguicha o álcool e ilumina a cena.

Acima, uma faixa negra define uma dobra, uma escada e seu prolongar, sobre ela vísceras pontuam nossa ação. Em um verde hachurado, ao lado, se reconhece a espécie do animal e o que dele se pretende. Sua tonalidade distorcida nos traz novamente a inquietação quanto à consonância com a realidade visível: por que verde? Vem à memória a tecnologia das emulsões fotográficas, banhadas que estão sob uma luz de outra temperatura de cor para a qual o filme não foi codificado.

Em todas as imagens, tons de vermelho e branco prevalecem, verdes... encontram-se catados; no caos das cores primárias, os ampliadores, as emulsões fotossensíveis, seus filtros e pigmentos tentam responder e compreender o que lá fora ocorre. Em volta dos restolhos de carne, refletida no barrado branco-avermelhado dos azulejos, o incandescente da lâmpada funde-se aos gases de alguma luz esverdeada e à oscilante luz do fogo. Iluminam, constroem, apresentam o mundo visível, onde os padrões de cor de uma Kodak, de uma Fuji se perdem gerando resultados díspares e informes. Cor se inventa por mais fidedigna que se deseja ser. O real.

Meu passo, então, se faz sobre terra solta, orientado pelo calor do fogo, pela curiosidade em relação ao trabalho que ali se realiza; no entanto o olhar resvala, hesita em ascender os degraus que levam ao interior do matadouro, ou deter-se ainda mais no “gado miúdo”, esverdeado, que em um vértice esquecido, pontua o olhar, em ordem inversa. O animal cindido emerge desta visão periférica e aos poucos se impõe, prostrado que está sob seu verde poeirento em equivalência direta aos outros pares de pés. Na distância que o separa das botas brancas, um espaço-tempo se estabelece como um intervalo inconsciente de uma origem longínqua, como este fragmento do Levítico a que agora me remeto.

*lahweh falou a Moisés e a Aarão, e disse-lhes: ‘Falai aos filhos de Israel e dizei-lhes: Estes são os quadrúpedes que podereis comer, dentre todos os animais terrestres: Todo animal que tem o casco fendido, partido em duas unhas, e que rumina, podereis comê-lo. São os seguintes os que não podereis comer, dentre aqueles que ruminam ou que têm o casco fendido: Tereis como impuro o camelo porque, embora sendo ruminante não tem o casco fendido; tereis como impuro o coelho porque, embora sendo ruminante não tem o casco fendido; tereis como impuro a lebre porque, embora sendo ruminante, não tem o casco fendido; tereis como impuro o porco porque, apesar de ter o casco fendido, partido em duas unhas, não rumina. Não comereis da carne deles nem tocareis o seu cadáver, e vós tereis como impuros. (Lv 11:1-8. Bíblia de Jerusalém, p.182).*

Deitados por palavras sagradas, os animais se fazem aqui enumerados, classificados sob o discurso autoritário e didático de lahweh que se estende, também, à privação de outros alimentos, isolamento de doentes, aversão a certas práticas sociais e sexuais. Seu enunciado transmitido como revelação pelo poder transcendente de lahweh parece encontrar-se restrito à condição taxionômica, que, na imagem, encontra semelhante na fração do animal que se aninha no canto da foto, agora higienizado pela palavra.

Pergunto-me sobre a matéria de que é constituído este discurso, que poder de assepsia ele tem sobre a imagem, e, novamente, encontro a disposição normativa em que se baseia o enunciado e a autoridade de lahweh. É como se o porco a ser esfolado se encontrasse reduzido ao “animal de casco fendido que não rumina”, desprovido das possibilidades narrativas ou mesmo descritivas que a imagem e outras memórias do animal

nos evoca. Pois a norma parece isolar, decepar, apresentar em partes aquilo que pretende mostrar em meio a um anseio de dissecação que muitas vezes encontramos também na fotografia (há que se ver seus múltiplos usos com a finalidade de comprovação restrita de alguém ou algo acontecido). Com isso rouba a alma daquilo a que se refere, ao negar-lhe seu caráter narrativo, reduzindo a imagem do ser ou da ação a um objeto que se encontra no outro extremo do dedo que aponta.

Assim, confinado que estou a um dos vértices da imagem, cruzo meu olhar em sua extensão e encontro a bota branca, atravesso a chama superficial e completo um triângulo nas duas pernas decepadas, retorno à aridez do terreno, ao intervalo, a esta mediação temporal que me locomove novamente aos extremos bípedes da imagem, o Levítico então reaparece e com ele a normatização sanitária do estado burguês, rompida em sua devoção ao sagrado, profanada em sua própria escrita na rusticidade do Matadouro. A ambas observo, no entanto não compreendo em que espaço estou que, como um zumbido uníssono, me permite atravessar temporalidades distintas, propondo uma coexistência entre escrituras sagradas e outra laica, burguesa.

E a norma continua a se oferecer, moldada que está no animal cindido e no calçado reluzente. Vagueio pela lembrança de outras imagens e encontro o piso nivelado pelo humor sanguíneo como uma extensão das paredes azulejadas, que se levantam em alto pé-direito, de onde se difunde a luz intensa que rompe a noite; lá no alto, espaços vazados permitem o Matadouro respirar quando de dia. Retorno, então, à sua amplidão sem obstáculos e percebo que neste local a norma não se estabelece, habita-o na própria funcionalidade da edificação como um figurino ou um cenário que, uma vez adormecido, ao clarear do dia, se cala, deixa de ser palco de um espetáculo para revelar-se “local”, apenas.

Já os preceitos de redenção e purificação que povoam o Levítico aqui se encontram fossilizados. A higiene e assepsia que visam o controle e a separação do puro do impuro parecem aí corrompidas, esquecidas, profanadas em sua sacralidade pagã. Neste local, que me traz à lembrança tais preceitos, que no entanto perderam sua potência, manifesta-se uma tensão renegada diante da própria condição em que o local se encontra. Espaço sedimentado, em consonância com a execução da própria fotografia, através de suas

formas diluídas que compactuam com o movimento, a transpiração, os odores dos corpos descamisados, descalços, em tons de marrom avermelhado a cintilar impregnados de poeira ao esfaquear a carne.

Minha lembrança volta a se impor, diante da norma que fora revelada, só agora, através das fotografias. Retorno àquela noite. No tato de meus pés calçados, percebo a superfície, oleosa, vital, sobre a qual tento armar o tripé, que logo escorrega, arregaça, desejando aproximar-se do solo, talvez ver mais de perto, rasteiro, o que, sob um ângulo diverso, a maioria das fotos propõem. Torço o nariz, mas não há cheiro, ou talvez exista, parece-me familiar o odor de carne fresca que ali exala. O pútreo vem do olhar. O chão imerso em sangue, o gado arreganhado, ostentam a aversão daquele que olha e logo tenta compactuar e esconder-se na assepsia da câmara, na compreensão da práxis daqueles que ali trabalham, nos nossos hábitos alimentares que, mesmo velados pelo sabor dos pratos, nos remetem a estes espaços.

A dinâmica dos passos, dos múltiplos trabalhos realizados, se impõe, transborda os limites daquele local, o que me estimula a persegui-los vagando pelo matadouro como um enviado silencioso. Aqueles com quem encontro abrem caminho e nada perguntam, continuam sua encenação diária. Equilibro meu tripé, a urgência me umedece os lábios, acelero meu ritmo de trabalho, acompanhando e pressentindo o final deste ritual diário; rito vampiresco, inconsciente, que adormece a luz solar.

Persigo algo que se amplifica como o zumbido. Retorno então às imagens pois sei que nelas encontro a duração, a perpetuação de algo acontecido que se oferece repetidamente à imaginação. E, caminhando por elas, um sentido de unidade se faz presente, que destoa da tensão que estabelece com a norma proclamada pelo Levítico. É como se houvesse uma justaposição contínua, um entrelaçar que se dá pela fragmentação e diluição das formas que exigem constantemente sua complementação na imagem seguinte, recriando o sentido mais evidente do Matadouro, que me permite assim nomeá-lo. O trabalho então parece ser o que justifica a existência deste espaço, como uma costura que traz em seu traçado a memória da peça quando acabada; apaziguando as formas imprecisas, dando um sentido, um termo de realidade à crueza do espetáculo.

Essa urgência de sentido incomoda, o suporte fotográfico se avoluma e, antes de prosseguir, pergunto-me até que ponto essa exigência de sentido, de uma referência palpável do real, condiciona a minha leitura destas imagens quase como uma reminiscência associada à imediata identificação do aparato técnico de que me valho, talvez, daí poder dizer que se encontra subvertido perante a *mímesis* naturalista dele esperada.

Prossigo, observo o dorso lustroso do garoto na dedicação diária à sua rotina, e encontro-o novamente lá dentro, no Matadouro, a lavar a carcaça. Um tempo, um corte, separa as duas ações. No passo transparente fluxos contínuos e semelhantes se repetem, as indefinições das formas ganham sentido no vazio dos cortes em uma dinâmica que se constrói nos intervalos. O zumbido, então, se faz tempo, profundo, constante, como uma corrente interior que percorre as imagens aparando as arestas entre um enquadramento e outro.

Persigo outros indícios; acompanho aquele que varre o salão, o outro que puxa o couro para fora, recordo-me da faca a ser constantemente amolada por aquele que prepara o corte à frente da rês já sucumbida. Aproximo uma ação cognoscível a cada uma das fotos; construo uma narrativa, um atributo possível na relação entre elas. Em todas as imagens a imprecisão das formas revela-se como representação do tempo, do intervalo, dos fluxos que a imaginação percorre buscando completá-las. Redescubro, então, meus percursos por aquele espaço, minha ansiedade recupera seu sentido no fascínio pelo trabalho que ali se realiza, infelizmente em suas últimas notas, em suas últimas reses.

Divago. Aos poucos reconheço cada um daqueles homens que realizam suas tarefas, na lembrança dos personagens de Guimarães Rosa. Riobaldo em seu trajeto de vida, ele, filho da fazenda, a se aventurar como jagunço e depois de muito vagar pelos campos e chapadas retornar a seu porto, ao fazer mais ancestral. Os homens destas imagens, seus companheiros, que se encontram nos bigodes bastos sob o chapéu de vaqueiro, no moleque aprendiz de ofício, na alpercata que puxa o couro. Alguns mais jagunços, outros nem tanto; em silêncio desconfiado trabalham em dedicação, dispersão

ou pesar. Memórias que me vêm como colagem, ilustrações agora distendidas na duração da imagem. Na distância que separa estes trabalhadores dos jagunços de anos antes, apenas o avesso aventureiro um do outro, uma opção dada, talvez, pela própria sina.

*Descarecia. Era assim: eu ia indo, cumprindo ordens, tinha de chegar num lugar aperrar as armas; acontecia o seguinte, o que visse vinha; tudo não é sina? Nanja, não queria me lembrar, de nenhum, nenhuma.* (Rosa, J. G. *Grande Sertão...*, p.190)

Na extensa narrativa de Riobaldo pouco se fala sobre o trabalho, tudo está envolto em algo anterior, como nesta passagem, quando estava se preparando para guerrear. A sina parece ser o que sustenta o próprio trabalho diário, através de uma relação fatalista que funda a própria condição humana. Observo a expressão desses homens nos fragmentos que se estendem à minha memória da ocasião, e me pergunto sobre quem seriam os sertanejos destas imagens, será que compartilham da “travessia” de que Riobaldo nos fala? Pelo sertão, este Sertão, ainda que inconsciente, interior, mediado pelo trabalho, praticado por todos que o atravessam.

Recordo-me de acordar bem cedo, para encontrar-me com Zé Prego; no dia anterior compartilhei de uma boa cachaça e muita risada do jeito afeminado como seus amigos o tratavam. Criou todos seus irmãos, além de seus cinco filhos. Às seis da manhã, no dia seguinte, retoma a velha rotina com a altivez de um dia único; caminhamos nós dois em direção a seu pequeno pedaço de terra, emprestado. Zé Prego ali estava a me afirmar seus dias, sua vida, sua travessia.

O trabalho se revela como o próprio campo de batalha a que pertencço, assim pouco se escolhe e, sim, se realiza, se vive, tendo o trabalho como expressão necessária, um dom divino, talvez, como diria Hesíodo: “o trabalho desonra nenhuma, o ócio desonra é! (..). Bens não se furtam: dons divinos são muito melhores”.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Dirá Mircea Eliade em seu livro *O Sagrado e Profano* (São Paulo: Martins Fontes, 1992): “o trabalho agrícola é um ritual revelado pelos Deuses ou pelos Heróis civilizadores. É por isso que constitui um ato real e significativo. Por sua vez, o trabalho agrícola numa sociedade dessacralizada tornou-se um ato profano, justificado unicamente pelo proveito econômico que proporciona. Trabalha-se a terra com o objetivo de explorá-la: procura-se o ganho e a alimentação. Destituído de simbolismo religioso, o trabalho agrícola torna-se, ao mesmo tempo, “opaco” e extenuante: não revela significado algum, não permite nenhuma “abertura” para o universal, para o mundo do espírito. Nenhum deus, nenhum herói civilizador jamais revelou um ato profano.” (p. 84)

Quando penso no trabalho penso no ócio; pelo Geraes o ócio tem seus espaços apenas como afirmação de seu avesso, destoante seria o ócio dilatado, resignado a comodidades como nos sugere o aconselhamento de Hesíodo ou este comentário que ouvi: “juventude hoje não quer mais roçar, sonham com os tratores”. Nestes lugares o valor do trabalho soa às vezes como uma memória anterior que orienta as ações e aproxima do Divino aquele que o pratica cumprindo assim seus desígnios. Reafirma a tradição, marcada pelo cabo da enxada, perpetuando a relação direta com a terra e os valores morais e culturais a ela associados. Talvez daí a necessidade do canto ao trabalho realizado por Hesíodo como reafirmação e aconselhamento de seu inequívoco valor em uma sociedade a seduzir-se pelos tratores de então.

No entanto, é curioso, uma sombra de ironia paira em suas palavras, a considerar a quem e em que circunstâncias dirige seu poema, o que inquieta, levando-me a perguntar onde estaria o ócio que pratico em meio a estas palavras? E quando me esqueço, onde estaria o ócio? Já que o trabalho preenche todos os poros e permite, diria, estar nos limites do próprio ser, esquecido no cansaço, ou desperto, se realizado em tempo presente. Coisas difíceis de dizer. No entanto parece-me que é no ócio que o esquecimento se revela, como lembrança, como pensamento resgatado, criativo. Momento presente da memória, lugar da imaginação, no ócio me reencontro com muitos desses personagens.

Retorno às fotografias, observo a dinâmica de uma e de outra e parece-me que apenas o trabalho é capaz de justificar a não-aversão a estas imagens, o trabalho aqui despido de qualquer invólucro, expresso que está como manutenção da própria subsistência, guardando sua sacralidade por ser “um dom divino”. Trabalho como concentração, prazer, purificação através de um fazer, como uma expressão do próprio “ser”. Ou então o trabalho dessacralizado “justificado unicamente pelo proveito econômico que proporciona. (...) Destituído de simbolismo religioso...” diria Eliade. Independente de qual seja, e da pergunta que paira sobre qual o envolvimento daqueles que o praticam, o trabalho se faz nessas fotos como uma espécie de norma que purifica e tranqüiliza nosso olhar.

Como disse, uma virilidade concentrada desprendia daqueles corpos, que coexistiam com o meu, ali também em constante movimento; seguia seus ritmos, realizava o corte da carne ao fio das lâminas do obturador, pouco me inquiriam, não havia tempo, sentia-me como igual, em extensão inconsciente com o próprio local que aqueles homens habitavam. Trabalhava.

Afasto-me um pouco, pois a imagem a seguir não me sai da memória, embora distante no tempo, recordo-me de encontrá-la entre as classificações obituárias de um arquivo de documentação histórica. Nesta foto, o trabalho que ali ocorre é a justificativa para sua realização:



19 - Matadouro Municipal – Turma de Magarefes, entre 1900-1920, Campinas, SP. <sup>14</sup>  
Coleção Geraldo Sesso Junior.

O visco lodoso que percorre os pés apresenta silenciosamente o local, escorrendo em nossa direção, conduzindo os olhares até bem próximos de nós; estes retornam,

---

<sup>14</sup> Esta foto pertencente à Coleção Geraldo Sesso Jr., que se encontra no Centro de Memória, Unicamp, foi realizada entre 1900 e 1920 no então Matadouro Municipal de Campinas. A sua frente o grupo de magarefes, termo curioso que designa aquele que mata e esfolia o gado nos matadouros.

resignando-se ao próprio desejo de posteridade da pose. A rês prostrada como um troféu esquecido, me permite reconhecer o local e o trabalho que se realiza, porém dilui-se nos tons malhados de cinza que percorrem toda a foto, competindo com os olhares daqueles que a rodeiam. Cada um destes personagens estão ali heróicos, contidos em suas expressões para realizar o retrato. Glossário de tipos que se oferece para todos os gostos, propondo receitas de comportamento, de hierarquias sociais, de picardia. Diria Riobaldo a apresentá-los:

*Aí o senhor via os companheiros, um por um, prazidos em beira do café. Assim, também, por que se agüentava aquilo, era por causa da boa camaradagem, e dessa movimentação sempre. Com todos, quase todos, eu bem combinava, não tive questões. Gente certa. E no entre esses, que eram, o senhor me ouça bem: Zé Bebelo, nosso chefe, indo à frente, e que não sediava folga nem cansaço; (...) João Concliz, que com Sesfrêdo porfiava, assoviando imitado de toda qualidade de pássaros, este nunca se esquecia de nada; (...) o Tipote, que achava os lugares d'água, feito boi geralista, ou buriti em broto de semente; Quêque, que sempre tinha saudade de sua rocinha antiga, desejo dele era tornar a ter um pedacinho de terra plantadeira; o Marimbondo, faquista, perigoso nos repentes quando bebia um tanto de mais; (...) João Vaqueiro, amigo em tanto, o senhor já sabe; Jiribibe, quase menino, filho de todos no afetual paternal; o Moçambicão — um negro enorme, pai e mãe dele tinham sido escravos nas lavras. (...) Amostro para o senhor ver que eu me alembro. (Rosa, J. G. Grande Sertão..., pp. 297-299).*

Personagens que se somam àqueles do matadouro noturno, talvez migrantes dos sertões de Rosa. Aqui, na foto, Campinas, interior de São Paulo, escravos, imigrantes europeus, recém-libertos, a misturarem-se. Nem sempre. Entre eles, com certeza, muitos desses nomes desconexos, filhos da invenção do imediato, de referências que herdaram pela expressão do seu próprio ser; através deles reencontro histórias que a vida nos conta de nós mesmos.

A fotografia me incita a compartilhar desse momento. Vozes vêm me visitar neste Matadouro dos magarefes, bem distante no tempo e no espaço: – Botas plásticas, só daqui há algum tempo, foto colorida também. Talvez uma Havaiana. – De couro ou de sisal? – Seu fotógrafo, faça direito, afinal você é meu contratado; minhas posses. Vozes... Listrada,

ao meio, talvez a única mulher, lhe apontam a faca. Camisas para dentro, pés ao sabor da prática. A lança se ergue na mão de um centurião, o arco de serra no alto da escada, a viola... Só trabalho?

O trabalho de que falávamos se esconde, prolifera-se como uma interrupção de sua continuidade para a realização desta imagem. A estranha vitalidade dessas pessoas continua a me incomodar: por que se oferecem a mim, estão elas vivas? Procuo algo que me acalme perante este freqüente convite, para poder prosseguir e recordo-me de Barthes:

*Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado, ela sugere que ele já está morto.(Barthes, R. A Câmara ..., p.118)*

Na segura de sua fala, a realidade presente nesta fotografia se cala como compreensão muda. O eterno que se abre a cada novo olhar se revela também e, talvez por isso mesmo, como algo morto porém sempre aberto à imaginação.

Mas e este Real fotográfico que não se cala, que me deporta para sua ambigüidade da relação temporal, que se estende como memória, como imaginação orientada ao presente e ao passado? Recorro a Pasolini e me pergunto o que diria sobre a realidade “escrita” pela fotografia; talvez uma língua caracterizada pela síntese, que transcreve o real por códigos visuais encontrados na própria realidade, como também o faz o cinema, mas que, no entanto, imprime sua ordem em um tempo estendido, oferecendo-se à imaginação, ao olhar que sobre este objeto debruça. Uma “língua” não cativa da fala, mas do relato dos inúmeros signos que pontuam e tornam cognoscíveis a realidade aos olhares mais distantes. Língua?... lúdica, descritiva, enganosa, que ao abrir-se tão facilmente esconde suas digressões que percorrem distantes origens. O que dirá Ad Herenium!

E retomo o retrato. Na foto, a pose, o instante oferecido de si mesmo, dentro da extensão temporal que o retrato imprime; o passado-presente. Afirmação social, afirmação

do próprio eu, diante do orgulho de sentir colonizado, digno desta técnica apropriadora de humores a delegar comportamentos. Sua arte de reproduzir permite proliferar uma ética do portar-se, definir como norma a postura frente à câmera, reverenciando o pintor, tão longínquo, presente na memória do retrato. Com isso, extingue-se a brincadeira diante do aparelho que com os fios da perspectiva tece a imagem.

Insistentemente dirijo meu olhar para os elementos que aqui me trouxeram. O trabalho e a norma expressa neste local. Neles encontro como que um aconchego que me aquieta e define uma relação possível com estas imagens; no entanto, seja o boi malhado da foto anterior ou aquele que deposita seu último tônus aos pés do Homem, um incômodo me traz que vai além de uma resposta localizada nas referências imediatas de que dispomos. Aquele par de botas não é apenas de um trabalhador, sua expressão encara, avança com orgulho sobre o ato realizado, como alguém que propõe um desafio sabendo que vai ser vitorioso.

A cabeça do boi resigna-se, depois desfalece, enquanto isso a bota negra se afasta, marcando-se como memória de um ato cometido na transparência de um único pé. Como um intervalo, a morte está constantemente presente neste espaço, o tônus da rês dela se embebe, semelhante àquelas mãos prostradas entre as pernas, que suportam a sua chegada; os olhos da nossa sertaneja a isto acompanham. Do que se trata? A cabeça do gado em um primeiro momento ainda está ereta e depois, logo depois, não mais, como aquelas mãos. A extensão dos passos, do olhar, do pesar parece que se prolonga pelos pastos. Sem perceber atravessei-os repetidas vezes.

Quando cruzei aquela ponte, aquele pasto na madrugada, um temor me assaltava, mas não aquele que reside nas grandes cidades. Talvez fosse o que me incita a olhar através da câmera. As amarras da perspectiva sempre me orientaram. Porém, quando cheguei ao Matadouro, o naturalismo explícito que impregnava aquele trabalho não mais me exigia a realidade mimética. O processo mascarado pela instantaneidade fotográfica teve que ser desconstruído até mesmo como forma de estabelecer um diálogo com a surpresa do achado, com a sua crueza feita de fluxos inconstantes.

Foi como se entrasse em outra temporalidade, dada a princípio pelo próprio horário em que ocorria, madrugada. Não estava mais dentro do percurso da viagem. Relacionar-me com o que via exigia transpor o limite do aleatório planejado, o que só fui reencontrar ao sair da referência àquele outro Matadouro, registrado por outro fotógrafo, e no fragmento a seguir que me trouxe uma nova compreensão deste “achado” que creio intuitivamente se expressou nas fotos que estamos trabalhando:

*Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal “ordinária” e a reintegração no Tempo mítico reatualizado pela própria festa. Por consequência, o Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível.* (Eliade, M. *O sagrado...*, p. 64).

Estava eu lá, como em uma festa naquele Matadouro noturno que, para mim, era único, excepcional, no entanto constantemente repetível. Todos os dias o espetáculo se fazia, novamente. Estou eu aqui em meio a estes corpos sem contorno, transparentes, no desejo perdido de serem análogos, cognoscíveis. Estático, entre suas partes decepadas, que exigem serem reintegradas talvez à unidade do zumbido que as trespassa. Imagens construídas, seriam? Imagens catadas, inventando sua própria festa? Imagens necessárias? Talvez o Sertão se encontre nesse chão nebuloso; no olhar focado nos próprios passos, na morte da rês que parece indicar algo esquecido, quem sabe o tempo sagrado.<sup>15</sup>

Entre eles procuro, por eles busco.

A cabeça do gado, os pés, o balde, as mãos; personagens que entrelaçam significados possíveis, marcados pela lança que os fere. No espaço que os contém há um sacrifício sempre renovado, não em prol de uma aliança com o divino ou então de um sacrifício absolutamente banal que confirma a ordem que se instaura nesse local, mas sim de outra espécie, de uma sacralidade esquecida. Seus resquícios expressam o convívio de faces do sagrado, nesse boi sustentado pelo chão, no rabo escalpelado que define um

---

<sup>15</sup> Em meio a isso me calo e pergunto se a fotografia não se reveste deste caráter “festivo” de que fala Eliade como um espaço de comunicação com outra temporalidade, talvez o espaço do intervalo proposto por Milton de Almeida, espaço

traço ao fundo, no balde que carrega uma pergunta, e mesmo naquele que lhe dá as costas.

No espaço entre eles, na fração de tempo do corte, percorro os chãos do matadouro, resgatando a memória do sacrifício em sua fina essência, que separa o abrir a mão de seu desfalecer. Para reencontrá-lo, retorno ao Levítico através desse entroncamento de significações e temporalidades possíveis que estas imagens têm se revelado.

*lahweh chamou Moisés e da Tenda da Reunião falou-lhe, dizendo:*

*Fala aos filhos de Israel; tu lhe dirás:*

*Quando um de vós apresentar uma oferenda a lahweh, podereis fazer essa oferenda com animal grande ou pequeno.*

*Se a sua oferenda consistir em holocausto de animal grande, oferecerá um macho sem defeito; oferecê-lo-á à entrada da Tenda da Reunião, para que seja aceito perante lahweh. Porá a mão sobre a cabeça da vítima e esta será aceita para que se faça por ele o rito de expiação. Em seguida imolará o novilho diante de lahweh, e os filhos de Aarão, os sacerdotes, oferecerão o sangue. Eles o derramarão ao redor sobre o altar que se encontra à entrada da Tenda de Reunião. Em seguida esfolará a vítima e a dividirá em quartos, e os filhos de Aarão, os sacerdotes, porão fogo sobre o altar e colocarão a lenha em ordem sobre o fogo. Depois os filhos de Aarão, os sacerdotes, colocarão os quartos, a cabeça e a gordura em cima da lenha que está sobre o fogo do altar. O homem lavará com água as entranhas e as patas, e o sacerdote queimará tudo sobre o altar. Este holocausto será uma oferenda queimada de agradável odor a lahweh.(Lv 1:1-13. Bíblia de Jerusalém, p.168).*

Como a orientação de um manual com os seus procedimentos e etapas, lahweh apresenta os passos do Sacrifício. Seu rito me é transmitido como um ensinamento, quase como uma técnica, talvez a fotográfica que se encontra nessas imagens. Através destas orientações, a reconexão com uma temporalidade diversa é alçada. Temporalidade do sagrado, do sacrifício, do processo fotográfico na eternidade a que converge seu objeto. Tenho agora em mãos o objeto de minha inquietação.

---

poético e imaginativo. Espaço do presente da memória. Deixo essa inquietação colocada pelos caminhos que temos percorrido juntos.

Uma vez profanado o texto do Levítico, retomo-o nas fotos, na definição de um local que reclama uma Tenda, um espaço de mediação entre o caos, a aldeia e o mundo sagrado. Sob o domínio do sacerdote que conduz e orienta o ritual, invado o Matadouro, este local aparentemente sem dono, sem sacerdócio, um local que se faz ungido pela instituição que o ergueu, e que diariamente estaciona seu caminhão à frente de sua porta para distribuir a carne aos moradores da região.

Nele, o animal é escolhido, grande impoluto, digno da oferenda, através dele a remissão e purificação de toda comunidade. Pelo seu sangue, nas mãos de Aarão e de seus filhos, o local será abençoado. Santificado. “Porque a alma da carne está no sangue; pelo que vô-lo tenho dado sobre o altar, para fazer expiação pelas vossas almas: porquanto é o sangue que fará expiação pela alma”.

O sangue então ecoa sua lembrança pelos azulejos, impregna o chão lodoso, dilui-se em água por aquele que, irreconhecível, o empurra para fora; e, enfim, se deposita no balde. Nele se protege, inscrevendo sua presença em todas as fotos ou talvez aguardando modestamente para se tornar chouriço. Sua sacralidade, aos olhos de lahweh, está ali presente, porém esquecida, contida nas frestas deste local compartilhado e realimentado dia a dia por um novo gado.

Enquanto isso a cabeça adormece, não desafia mais aquele que agora lhe dá as costas, nunca soube por que fôra sacrificada. A bota manca se afasta incompleta e o sentido da palavra sacrifício reduz a morte de um animal para prover a existência do Humano. Bem distante estamos daquele sentido professado por lahweh e presente na etimologia da própria palavra, “sacrum facere”, tornar sagrado, religar com o divino aquele que oferece, aquele que compartilha do alimento. Abdicar da própria voluptuosidade do Humano para diluir-se. Ser-Tão.

Lá fora, o fogo consome o animal a ser escalpelado, recriando o holocausto, trazendo à minha memória os ensinamentos do Levítico para sua realização. Ao seu lado, os pés fazem seu trabalho, mais ao canto, o bicho esverdeado aguarda sua vez pronto para ser limpo, digno de ser ofertado como alimento, mas não a lahweh, que me lembra:

“apesar de ter o casco fendido, partido em duas unhas, não ruminava”. A norma não lhe dá a dignidade do sacrifício.

Reencontro-o lá dentro, a profanar o espaço da Tenda. Na justaposição de tempos diversos, compreendo a seqüenciação do trabalho, a rês se repete atravessada pela mangueira, purificada pela água, habitando este espaço de sacralidade mundana, profanado. Sua carcaça coabita com o gado, o balde, o rabo, todos esquecidos, às costas daquele que os encarara um dia, e agora amola a faca sob o ato mecânico, atento à rotina do corte.

Quando os vejo sobre esse chão espúrio, compreendo que se revelam como índices de uma sacralidade ambivalente. Há algo de demoníaco neste rabo despelado, junto ao balde que guarda a alma no sangue ali vertido e com a docilidade do gado desfalecido. Coexistem, indissociáveis, como partes de um mesmo sagrado. Puro e impuro na mesma Tenda da Congregação. Recordo-me das inquietações de Riobaldo quanto a esse sagrado misterioso:

*Ah, medo tenho não é de ver morte, mas de ver nascimento. Medo mistério. O senhor não vê? O que não é Deus é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há, mas o demônio não precisa existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. O inferno é um sem fim que nem não se pode ver. (Rosa, J. G. Grande Sertão..., p. 56)*

Meu olhar se estende à bota manca que se funde à carcaça e retorna em minha imaginação como um animal híbrido que encara, na outra foto, o gado desfalecido, para então tornar-se uma lembrança fantasmagórica de si mesmo na transparência do passo que avança para câmera. Re-olho, e lá está a bota, agora desafiadora como potência humana, subvertida em sua relação com o sagrado, profana sob o ritmo do trabalho. O rabo demoníaco dela participa.

Pergunto-me desse convívio explícito entre duas faces do sagrado: uma que coexiste esquecida, alheia àquele que realiza seu trabalho e a outra que repercute como

uma devastação, em que o demoníaco encontra sua expressão também no humano, embora este não perceba. Talvez seja do que trata Riobaldo, desse sagrado mutável, ambíguo, coexistente.

Recordo proteger-me atrás da câmera e do trabalho em realização. Buscava esquivar-me das lembranças que me remetiam ao universo do horror, de inferno, do sacrifício como um espetáculo de morte. Imagens da memória que coexistiam com uma profunda satisfação de talvez ter encontrado um nicho de Riobaldo. Nicho de um sertanejo jagunço idealizado, nicho de reais inquietações quanto a esse sagrado misterioso, uno além de seus opostos.

E quando lá cheguei foi também depois da dor, não compartilhei dos significados do sacrifício, continuava a proteger-me, através da câmera, das orientações de lahweh transmitidas pelas facas daqueles que lá se encontravam. Lembro-me que meu sono se estendeu na ânsia inconsciente de evitar o ato de entrega à morte. Nenhum grunhido ouvi, mas estavam ali presentes, frescos, no espaço, dispersando-se através das figueiras, de volta aos pastos. Reencontrando talvez a agonia final dos cavalos do bando de Riobaldo a serem assassinados quando estavam tocaiados. Neste fragmento encontro um pouco dessa sonoridade instantânea da morte e quem sabe um pouco mais do inferno:

*Arre e era. Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a torto e direito, fazendo fogo! (...)*

*Aquilo pedia que Deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos, os olhos formados. Nós rogávamos as pragas. Ah, mas a fé nem vê a desordem ao redor. Acho que Deus não quer consertar nada a não ser pelo completo contrato: Deus é uma plantação. A gente – e as areias. Aturado o que se pegou a ouvir, eram aqueles assombrados rinchos, de corpos o sofrimento, aquele rinchado medonho dos cavalos em meia morte, que era a espada de aflição: e carecia de alguém ir, para, com pontaria caridosa, em um em um, com a dramada deles acabar, apagar o centro daquela dor. Mas, não podíamos! O senhor escutar e saber – os cavalos em sangue e espuma vermelha, esbarrando uns nos outros, para morrer e não morrer, e o rinchar era um choro alargado, despregado, uma voz deles, que levantava os*

*couros, mesmo uma voz de coisas da gente: os cavalos estavam sofrendo com urgência, eles não entendiam a dor também. Antes estavam perguntando por piedade. (Rosa, J. G. Grande Sertão..., p. 318)*

Imagino o som do matadouro, sem eco, uma expressão surda de um rápido instante, sacrificar, como matar sem sofrer. Sem a dor do corte, ferida aberta apenas. Vejo a delicadeza quase infantil com que Riobaldo se refere aos cavalos, como extensão de sua própria alma, como se tivessem alma, como se o sangue contido no balde esparramasse, expressando a dor. Observo as imagens e encontro estes relinchos assombrados imersos na limpidez, no silêncio do ritmo do trabalho.

Neste intervalo que se estabelece entre o sentimento de Riobaldo e as imagens do Matadouro, me pergunto onde se encontra o sacrifício como um sagrado vivo pertencente a estes sertanejos que transitam por estas fotos. São eles a personagem inquieta, perspicaz de Riobaldo? Compartilham de um sagrado que se expressa como uma “plantação”, uma entidade viva que abriga os opostos, ou o sagrado é a figura opressiva de Iahweh?

E o sacrifício aos poucos se recobre de “travessia”, começo a compreendê-lo como uma passagem, uma mediação necessária onde imiscui-se o sagrado. Sacrifício que se transmuta, que tem nesse local uma ponte, a sua origem mais ancestral, contendo e guardando sagrado.

Do mesmo modo, reencontro com o Grande Sertão de Riobaldo, com suas inquietações e constantes devaneios, que me levam aos extremos do ser. Sacrifício-travessia. Como o trabalho que se realiza, como sangue desse balde, como o rabo demoníaco, em tensão velada com a “bota humana”. Que posso eu dizer desses homens do matadouro, desse lugar onde o sagrado vem se esconder, esquecido, porém demarcado pela presença que o são em um local que repercute para além de suas paredes? Local de passagem que guarda o sacrifício que procuro resgatar, e do qual o sofrimento não necessariamente faz parte.

E a carne se oferece limpa, reluzente, envolvida pela chapa inoxidável dos açougues.

Um incômodo me acompanha; procuro uma imagem que traga uma luz diversa a este espaço, porém não a encontro... esta imagem capaz de revelar o sagrado, de propor o salto, como se o balde, o rabo, a bota emergissem enquanto unidade para além deste local, para além do esconderijo da aversão ou do trabalho que mediam a relação com estas imagens, recompondo a unidade que fôra estilhaçada. Nestas fotos não encontro o que me aquiete, que me traga o sorriso, a paixão, o amor, como naquele abraço ao lado do corte, aqui constantemente se faz corte-travessia.

Então que seja.

Que seja o matadouro esse lugar que guarda algo, onde nele tudo habita; que seja a norma do sagrado, o trabalho redentor, o profano dos sertões... o Sagrado, uno. O sacrifício da norma.

Que seja este lugar da memória, da imaginação, de lembranças que vêm me visitar como reminiscências iluminadas, desprovidas de rosto, de identidade, de caixinhas de guarda de recordações.

Mas antes de tudo, que seja o lugar da confusão criativa do múltiplo, da inquietação do não-caminho em meio ao ócio que minha aversão burguesa provoca. Em meio a este desejo do Sertão vasto eterno, uno ao todo, Deus e Diabo juntos, lugar da convivência de significações opostas e concordantes, espaço de tensão e de intervalos a expandir os indícios e a imaginação.

E assim, deixo a vocês a imagem do porvir, a ser encontrada em meio aos indícios que percorremos juntos. Caminhos possíveis de uma memória esquecida, que se revelam como alegoria nos cacos catados pelo chão do matadouro. Cacos que vem satisfazer a imaginação, recompostos sob os vazios, nos intervalos entre uma imagem e outra, um

texto e outro e cada um dos elementos que os compõem. Todos untados de sangue e nos fluxos deste matadouro.

## BIBLIOGRAFIA

---

- AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimto: o olhar distante*. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- ALMEIDA, Milton José. *Cinema: Arte da memória e da sociedade*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ALPERS, Svetlana. *A Arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *América*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- BECEYROS, Raul. *Ensaio sobre fotografia*. México: Arte y Libros, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas, vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2000.
- BISILLIAT, Maureen. *A João Guimarães Rosa*. Gráficos Brunner, 1979.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória / Sertão*. São Paulo: Cone Sul / UNIUBE, 1998.
- BRISSAC, Nelson Peixoto. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: SENAC / Marca D'Água, 1996.
- BURTON, Richard. *Viagens aos Planaltos do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1983.
- CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CORTÁZAR, Julio. *Prosa do Observatório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994.
- EINSENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FONTCUBERTA Joan, *Estética Fotográfica – Selección de textos*. Barcelona: Editorial Blume, 1984.

- FRANK, Robert. *The Americans*. New York: Scalo Publishers, 1995.
- GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HESÍODO. *O Trabalho e os Dias*; tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- KEMP, Martin. *The Science of Art: Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. London and New Haven: Yale University Press, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LIMA, Ivan. *A Fotografia é a sua Linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- MACHADO, Arlindo. *Ilusão Especular – Introdução à Fotografia* (Coleção Primeiros Vãos). São Paulo: Brasiliense, 1982.
- NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de. *Imagens do Inferno: Lugares da Memória, palavras de Dante*. Tese (Doutorado) – FE, Universidade de Campinas, 2000.
- OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslão Machado. *Chuva de cinema: natureza e cultura urbanas*. Tese (Doutorado) – FE, Universidade de Campinas, 1999.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PETRONIO. *Satyricon*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- RIO BRANCO, Miguel. *A bela e a fera / fotografias de Miguel Rio Branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro.
- SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer – The Complete Paintings*. Köln: Taschen, 1994.
- SESSO JÚNIOR, Geraldo (col. fotografias). *Matadouro Municipal – Turma de Magarefes, entre 1900-1920, Campinas, SP*. Centro de Memória – Unicamp.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

STORNILO, Ivo. *Como ler o livro do Levítico*. São Paulo: Paulus, 1995.

VASQUEZ, Pedro. *Fotógrafos Pioneiros no Brasil*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1990.

VIGGIANO, Alan. *O itinerário de Riobaldo; espaço geográfico e toponímia em Grande Sertão: Veredas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal / Embrasilme, 1983.



