

Patrícia Vianna Bohrer

**AS ESTRATÉGIAS DA AÇÃO CULTURAL DE CRIAÇÃO
“NOSSOS RETRATOS, FOTOGRAFIAS DE ÁLBUNS-DE-FAMÍLIA”:
UMA EXPERIÊNCIA DE EDUCAÇÃO AMBIENTAL
DA ONG PROJETO CURICACA**

Florianópolis / SC

2002

Patrícia Vianna Bohrer

**AS ESTRATÉGIAS DA AÇÃO CULTURAL DE CRIAÇÃO
“NOSSOS RETRATOS, FOTOGRAFIAS DE ÁLBUNS-DE-FAMÍLIA”:
UMA EXPERIÊNCIA DE EDUCAÇÃO AMBIENTAL
DA ONG PROJETO CURICACA**

**Dissertação de Mestrado para Obtenção de Grau de Mestre
Centro de Ciências da Educação
Universidade Federal de Santa Catarina
Área de Concentração em Educação e Movimentos Sociais**

Orientação

Prof^a. Dr^a. Gilka Girardello – PPGE/UFSC

Florianópolis / SC

2002

FOLHA DE APROVAÇÃO

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível devido à contribuição de muitas pessoas. Só na comunidade de Cambará foram tantos os que se envolveram nessa construção que seria difícil nomear a todos. Por isso, perdoem-me os esquecimentos.

Inicialmente agradeço ao Alexandre, companheiro de todos os momentos, por ter me ensinado a conhecer e a amar a região dos Campos de Cima da Serra. Sua condução segura no Projeto Curicaca. Suas leituras, críticas e contribuições. Seu carinho e seu apoio foram fundamentais.

À professora Gilka Girardello, sobretudo, pelo carinho e o respeito à liberdade intelectual que marcaram nossos encontros.

Na comunidade, agradeço especialmente:

À amiga Silvana Voges de Oliveira e sua família, Dona Jaci, Dona Sirlei e Suzana, pela sempre calorosa acolhida e suas riquíssimas declarações.

A todas as crianças de Cambará que muito me ensinaram desde que as conheci e que continuam me ensinando. Entre elas: Samira, Samara, David, Gabriela, Danúbia, Marielle, Jhébica, Andiel, Liemar, Morgana, Kauê, Fabiano, Giovanna, Fernanda e Melina.

Aos entrevistados, pela paciência e receptividade. Seus relatos sinceros me foram indispensáveis. Entre eles: Elba Pereira, Sildéa e Gesmar Borges, Oneida Fonseca, Eneida Macedo, Eneida Teixeira, Rejane e Carmela Bornéo, Isa Pereira, Irineu Castilhos, Olívia e Wanda Nunes, Dilma, Rosivane e Sônia Macedo, Neiva Tittoni da Silva, Vani da Silva, Rosa Fogaça, Leoni Lima e Marilaine Tittoni.

Aos condutores de ecoturismo da ACONTUR que hoje dão continuidade à proposta do Curicaca de forma segura e independente. Especialmente o Michel, o Andrews e o Guilherme.

Aos colegas “curicacas”, especialmente a Ana Lúcia, a Lacyta e o Cláudio e a nossa “família curicaca” de Cambará.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e à Pinacoteca do Instituto de Artes que permitiram meu aperfeiçoamento e o início dessa jornada.

E por último, à Ana, Suely, André e Márcia que foram as minhas mãos nesse trabalho.

***A moldura deste retrato
Em vão prende suas personagens
Estão ali voluntariamente,
Saberiam – se preciso – voar***

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

A reflexão sobre a ação cultural de criação *Nossos Retratos – fotografias de álbuns-de-família* é o objetivo primordial desse estudo. Consiste em evidenciar a metodologia utilizada na ação e em descobrir, descrever e analisar suas estratégias implícitas, buscando a sistematização da experiência para ordená-la e possibilitar sua replicabilidade. O referencial teórico e a avaliação vivenciada na comunidade possibilitou a interpretação dos significados, valores e sentidos que lhe foram fundamentais. Os resultados obtidos evidenciaram a articulação de três estratégias consideradas essenciais: o olhar-afeto, o olhar-identificação e o olhar- apropriação.

ABSTRACT

The reflection about the cultural action of creation *Nossos Retratos – fotografias de álbuns-de-família* is the main objective of this study. Consist of turn the methodology used on action out to be evident and to discover, describe and analyse its implicit strategies, going for systematise and organise this experience making its replication possible. The theoretic reference and the evaluation lived with the local community allowed the interpretation of the meanings, values and senses that were basic for that. The obtained results showed the mutual relation among three essential strategies: affection-view, identification-view and appropriation-view.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	9
INTRODUÇÃO.....	14
PROCEDIMENTOS DA PESQUISA.....	18
PESQUISA DE CAMPO.....	19
CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	24
CAPÍTULO 2 – O CONTEXTO DA AÇÃO CULTURAL.....	36
CAPÍTULO 3 – A CONSCIÊNCIA DO OLHAR: CATEGORIAS DE ANÁLISE DA PESQUISA.....	46
CAPÍTULO 4 – AS FOTOGRAFIAS DA AÇÃO CULTURAL DE CRIAÇÃO <i>NOSSOS RETRATOS</i>. 53	53
CAPÍTULO 5 – A AÇÃO CULTURAL DE CRIAÇÃO COMO PROPOSTA DA ONG PROJETO CURICACA.....	67
5.1. IMAGENS OFERTADAS E IMAGENS ROUBADAS: O OLHAR-AFETO.....	68
5.2. FACE-A-FACE: O OLHAR-IDENTIFICAÇÃO.....	71
5.3. OS SUJEITOS DA AÇÃO: O OLHAR-APROPRIAÇÃO.....	75
CAPÍTULO 6 – AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS INTERATIVAS DA EXPOSIÇÃO.....	80
6.1. UMA REFLEXÃO SOBRE A CULTURA DOS MUSEUS E DAS EXPOSIÇÕES.....	81
6.2. A ESCOLHA DO MÉTODO PEDAGÓGICO DO INSTITUTO DE ARTES DE CHICAGO.....	86
6.3. NOSSOS RETRATOS – FOTOGRAFIAS DE ÁLBUNS-DE-FAMÍLIA: A CONSTRUÇÃO DA AÇÃO CULTURAL .	88
CAPÍTULO 7 – A AÇÃO CULTURAL DE CRIAÇÃO PARA A COMUNIDADE: AFETO, IDENTIFICAÇÃO E APROPRIAÇÃO.....	98
7.1. A MEMÓRIA DAS IMAGENS: SAUDADES, AFETOS E AFETUAIS.....	99
7.1.1. <i>A Consciência dos Afetos</i>	99
7.1.2. <i>O Afetual</i>	109
7.2. IDENTIFICAÇÃO: DA VISIBILIDADE À CONSTRUÇÃO.....	114
7.2.1. <i>A Visibilidade das Imagens</i>	115
7.2.1.1.O Reconhecimento dos Indivíduos e da Sociedade.....	115
7.2.1.2.O Reconhecimento de Si.....	120
7.2.1.3. O Reconhecimento de Valores na Comunidade.....	122
Orlando Esteves.....	123
Dona Rosária.....	125

Doutor Santo Bornéo	126
Dona Antônia Moreira dos Santos	127
7.2.2. <i>A Construção das Imagens</i>	129
A Investigação das Imagens.....	133
7.2.3. <i>A Identificação Através do Livro da Exposição</i>	139
7.3. APROPRIAÇÃO: A RECRIAÇÃO DA AÇÃO CULTURAL.....	147
7.3.1. <i>A Revitalização da Casa</i>	149
7.3.2. <i>A Festa</i>	156
7.3.3. <i>Depois da Festa</i>	161
7.3.4. <i>O Concurso para a Escolha do Nome do Centro Cultural</i>	163
7.3.5. <i>A Oficina de Fotografia Trabalhando com a Luz</i>	167
7.3.6. <i>As Histórias da Ação Cultural</i>	174
7.3.7. <i>Iniciativas, Conquistas e Lutas da Comunidade: entre a apropriação e a não-apropriação</i>	179
CONCLUSÕES	193
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	198
ANEXO A	204
ANEXO B	206
ANEXO C	208
ANEXO D	216

APRESENTAÇÃO

O estudo da ação cultural de criação *Nossos Retratos – fotografias de álbuns-de-família* é movido pela inquietação de saber em que medida se pode possibilitar às pessoas, através da cultura, das artes e da expressão, a ampliação de suas capacidades individuais e coletivas de conscientização¹ e de organização. A conscientização, conforme Erich Fromm, significa que “a pessoa torna seu aquilo que aprende, através da experiência, sentindo por si mesma, observando outros e, finalmente, adquirindo uma convicção em vez de uma opinião irresponsável”². Neste sentido, é um processo que implica em muito mais do que conhecimento, integração e reflexão crítica, compreendendo a afetividade, a inteligência intuitiva e sensível, além da inteligência conceitual e analítica. A organização, por sua vez, significa uma estrutura complexa de relações entre elementos (objetos, indivíduos, atividades, etc.) e destes com o todo, onde o sistema é mais e também menos que a soma das partes. Ao mesmo tempo, produz qualidades desconhecidas das partes isoladas e limita outras presentes somente nas partes. Dessas relações múltiplas e circulares entre os componentes e o todo emergem qualidades e propriedades nem sempre previsíveis³. No contexto deste trabalho, organização têm um caráter dialógico, como sistema aberto a trocas com o meio externo, fundamentando-se em inter-relações e não apenas em funcionamento ou associação para um fim determinado.

Essa Ação Cultural, realizada em Cambará do Sul entre dezembro de 1998 e junho de 1999, destacou-se entre as várias ações de um processo de educação ambiental desenvolvido pela ONG Projeto Curicaca⁴ com a comunidade local. A

¹Para Johnson, consciência coletiva é totalmente diferente de consciência individual: “Não é uma mente grupal, mas sim um arcabouço comum que indivíduos experimentam como externo, limitador e significativo”. JOHNSON, Allan. *Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p.49.

²FROMM, Erich. *O coração do homem: seu gênio para o bem e para o mal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p.149.

³MORIN, Edgar. *Organization and complexity*. Annals of New York Academy of Sciences, 1999, p.115.

⁴A ONG Projeto Curicaca surgiu em 1997 como principal agente de implementação de um projeto de desenvolvimento sustentável para o entorno dos Parques Nacionais de Aparados da Serra e Serra Geral, dentro do Programa Nacional de Meio Ambiente (PNMA/PED).

educação ambiental surgiu como uma iniciativa da ONG, sendo a seguir incorporada pelo Projeto de Desenvolvimento Sustentável para o entorno dos Parques Nacionais de Aparados da Serra e Serra Geral, no município de Cambará do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil, realizado entre os anos de 1997 e 1999.

A observação assistemática das diversas atividades da ONG Projeto Curicaca neste período indica que muitos dos trabalhos educativos, explorando a arte e a criação, revelaram-se como processos significativos de organização coletiva, de reconhecimento de potencialidades e de reflexão crítica da realidade.

A participação nestes trabalhos foi uma experiência que vivi intensamente e é a partir de uma perspectiva pessoal que busco iluminar as questões de fundo dessa pesquisa.

A princípio, minha inserção no Projeto de Desenvolvimento Sustentável foi através da realização de um vídeo, em 1997, que seria usado como instrumento de mobilização da comunidade em torno da crítica aos problemas sócio-ambientais e suas alternativas de soluções, provocando o diálogo a comunidade e o projeto. Havia feito meus primeiros contatos na região como turista, em 1995, e ainda guardava na memória o impacto da imensidão dos cânions e as longas distâncias dos campos.

O contato com as pessoas da região através do projeto e as formas que se criaram de interação com a arte e a realidade provocaram em mim novas inquietações. Analisando todas as ações que haviam sido experienciadas no processo, compreendi o quanto arte, comunicação e educação ambiental entrecruzaram-se de forma complexa e instigante e como foram determinantes nas buscas de maior participação, motivação e conscientização da comunidade.

Através do diálogo, da crítica, da solidariedade e da compreensão da realidade como um processo a ser construído em conjunto, em muitas situações havíamos delineado tarefas comuns, revendo nossas idéias, valores, dúvidas e desafios.

Da mesma forma, a observação mais recente de experiências de criação e reflexão na busca de possibilidades de transformação da sociedade, como as pinturas murais organizadas pela professora Maristela Fantin e os trabalhos coordenados por Dan Baron Cohen, educador e militante cultural, vem definindo

com maior clareza minhas reflexões quanto aos modos de se construir uma ação cultural efetiva.

Dentre todas as ações realizadas pela ONG Projeto Curicaca em Cambará do Sul, a ação cultural de criação *Nossos Retratos*⁵, parece ter sido a mais consistente. Realizada depois de quase dois anos de interação na comunidade, quando as posições do projeto haviam se delineado melhor *com* a comunidade e não *para* ela, a Ação Cultural reuniu fotografias dos álbuns das famílias de Cambará, escolhidas por seus aspectos estéticos e afetivos. Assim, buscou tocar em pontos vitais para as questões de sustentabilidade da região e que, estando intimamente relacionados, foram levantados ao longo de todo o projeto: a identidade⁶ e a auto-estima⁷. A valorização do indivíduo, neste caso, envolveu a compreensão do que separa e do que une as pessoas entre si, por um lado reforçando-se auto-imagens positivas e a diversidade na comunidade, por outro lado, redescobrimo-se o significado do coletivo, da subjetividade e da participação como forma de contraposição ao sistema atual que anula e exclui. Inspirada no método dos museus pedagógicos, particularmente do Instituto de Artes de Chicago⁸ de exposições interativas, a exposição *Nossos Retratos*, pretendeu, sem ser impositiva, através da estética, da ludicidade e da criação, abordar questões próprias daquela realidade. Mesmo que direcionada para as crianças, foi uma ação que envolveu pessoas de

⁵ Considere-se neste trabalho como ação cultural de criação *Nossos Retratos - fotografias de álbuns de famílias*, todo o conjunto de ações interligadas no processo, desde a revitalização da casa que abrigou a exposição, a mostra de fotografias em si, as apresentações e performances ocorridas na exposição, a oficina de fotografia *Trabalhando com a Luz*, o concurso para dar um nome ao Centro Cultural e outras iniciativas da comunidade.

⁶ O objetivo inicial da exposição com a valorização da identidade era o de simplesmente fortalecer um sentimento de pertença e de sentido comum entre as pessoas da região. Entretanto, reflexões das diferenças internas da comunidade e das relações entre o passado, o presente e o futuro provocadas pelas fotografias, ampliaram o significado de identidade para identificação. Ver HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

⁷ O conceito de auto-estima aqui refere-se a uma auto-imagem positiva. Auto-imagem significa, de uma perspectiva sócio-antropológica, um conjunto de percepções sobre quem somos em relação a nós mesmos, aos outros e aos sistemas sociais. Este conceito é comentado por Karina Franklin Guimarães em *A construção da auto-imagem do jovem em conflito com a lei: a influência das instituições*, X ENDIPE, 2000. Neste trabalho, a autora, afirma que a auto-imagem é construída na interação com outras pessoas através de imagens e idéias culturais, relacionando auto-imagem à identidade: "O componente da auto-imagem, que se baseia nos papéis sociais ocupados pelo indivíduo, é conhecido como identidade social". Na ação cultural este tema também evoluiu para a crítica da auto-imagem no reconhecimento de valores a serem preservados e superados.

⁸ Tive o primeiro contato com o método do *Museu Pedagógico do Instituto de Artes de Chicago* por meio de um curso sobre Práticas Pedagógicas Interativas nos Museus promovido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul- PROEXT, Instituto Göete e o Instituto de Artes de Chicago, em 1998.

todas as idades e muitas de fora da comunidade, criando novas oportunidades de sociabilidade.

Ao concretizar-se no final do projeto, a exposição reafirmou alguns dos pressupostos que já haviam se delineado ao longo das práticas e reflexões teóricas dos trabalhos de educação ambiental como um todo. São eles:

Em primeiro lugar, uma noção de ambiente que não separa natureza de cultura, que segundo Genebaldo Freire Dias⁹, integra todos os aspectos do ser humano: políticos, éticos, sociais, econômicos, científicos, tecnológicos, culturais e também ecológicos;

Em segundo lugar, a compreensão de que formas de expressão, de comunicação e de manifestação artística e lúdica, mais do que direitos, são necessidades humanas, de indivíduos e grupos.

Em terceiro lugar, o entendimento de que as ações coletivas de arte e expressão constituem-se em oportunidades de as pessoas, através da prática, acreditarem em suas potencialidades individuais e coletivas no exercício da cidadania.

E, por último, que as mudanças de comportamento nas relações ser humano ambiente só fazem sentido quando conquistadas coletivamente. Pois, não basta estar consciente, é preciso organizar-se para transformar.

Através da análise dos instrumentos próprios de envolvimento e reflexão que foram criados, esta ação surge como uma perspectiva de abordagem educativa¹⁰ e cultural que pode servir para qualquer outro tema do interesse das ações da ONG, da escola ou de outros grupos. Há, no entanto, a necessidade de uma análise mais rigorosa da Ação Cultural, a visualização das estratégias ocultas e da eventual ausência de outras que poderiam ter estado presentes.

A compreensão da ação cultural *Nossos Retratos – fotografias de álbuns-de-família* exige, ainda, uma melhor compreensão das ações e objetivos do Projeto de Desenvolvimento Sustentável, bem como do subprojeto de educação ambiental e suas relações, pois tal Ação Cultural encontra-se imbricada em todo o processo de interação da ONG Projeto Curicaca com a comunidade, desde as primeiras

⁹DIAS, Genebaldo Freire. *Educação ambiental: princípios e práticas*. São Paulo: Gaia, 1992, p. 25-27.

conversas que tivemos na região. Esta descrição será melhor detalhada no capítulo II do presente trabalho, que trata da contextualização da Ação¹¹ em questão.

¹⁰A exposição além de trabalhar a afetividade, a ludicidade e a percepção estética, foi uma forma de abordagem interdisciplinar de história, arte, comunicação e expressão.

¹¹ Usarei Ação e Ação Cultural iniciando com letras maiúsculas para destacar que trata-se especificamente da ação cultural de criação *Nossos Retratos*.

INTRODUÇÃO

Em meio à necessidade de compreender como se podem construir processos educativos e culturais que busquem a promoção de mudanças mais profundas e éticas, este estudo propõe-se a investigar a ação cultural de criação: *Nossos Retratos – fotografias de álbuns-de-família*. A escolha do tema deve-se à necessidade de sistematizar essa experiência de *ação cultural de criação*, que, pelo envolvimento e motivação da comunidade e por avaliações assistemáticas de seus resultados, parece ter sido bem sucedida, ter ido além de um pensamento cartesiano ou romântico em relação ao meio ambiente e constituído-se em uma possibilidade de ampliação das relações dialógicas e das potencialidades de reflexão e sensibilização das pessoas envolvidas.

A observação de alguns trabalhos recentes de educação ambiental indica que muitas das ações voltadas para conscientização e organização de comunidades ainda prendem-se a propostas de capacitação e treinamento de grupos, através da transmissão de conceitos, de esclarecimentos dos problemas ambientais e de soluções tecnicistas para remediar seus efeitos. Outras são propostas ingênuas, pouco refletidas e sem consistência, que buscam um “arcaísmo nostálgico de retorno à natureza”¹². Entretanto, as necessidades de mudanças de comportamentos e práticas quanto à questão ambiental, em nossa época, não podem ser temporárias, mecanicistas, superficiais, nem se reduzirem ao discurso. Devem partir de transformações mais éticas e profundas, revendo o sistema de crenças¹³ e valores de cada realidade e envolvendo questionamentos quanto às formas de desenvolvimento e aos tipos de sociedade que queremos.

Numa época em que coexistem estruturas arcaicas e pós-modernas, como em muitas regiões do Brasil, os desafios para a democratização das relações sociais

¹²GRÜN, Mauro. *Questionando os pressupostos epistemológicos da educação ambiental: a caminho de uma ética*. UFRGS, 1995 (112 f.). Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

¹³Compreendo crenças como um conjunto de guias gerais de avaliação e de ação construídas socialmente e que devem ser analisadas a partir de sua “função de adequação e de seu sentido para os sujeitos”, evitando-se a inércia e o determinismo. BOUDÓN, Raymond; BOURRICAUD, François. *Dicionário crítico de sociologia*. São Paulo: Ática, 1993, p. 106-114.

e a busca de alternativas para um desenvolvimento mais justo são cada vez maiores. A construção de uma nova ética na relação ser humano/planeta passa pela formação de indivíduos que possam tornar-se sujeitos de sua própria história, renovando o sentido da subjetividade nos seus cotidianos, apropriando-se de suas formas de expressão e construindo cidadania.

A globalização da cultura tem apresentado significados diversos para cada realidade específica que se apresenta. Ao mesmo tempo em que predomina uma tendência alienante para a cultura do consumo, a dessensibilização do indivíduo, a fragmentação e superficialidade das informações, o reforço de padrões de comportamento e a discriminação pelos macromeios de comunicação, abrem-se também novas possibilidades entre indivíduos e grupos com as inovações tecnológicas e ressurgem a valorização do local, do particular, do diferente. O interesse pelo específico pode significar um fortalecimento de racismos, de radicalismos em algumas situações; em outras, uma afirmação da pluralidade, onde desmancham-se estereótipos culturais no entendimento de cultura como processo dinâmico e mutável¹⁴.

O capitalismo pós-industrial, segundo Guattari, tende cada vez mais a focalizar o poder nas “estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade”, através da mídia e da publicidade, inibindo outras fontes de criação de sentidos¹⁵. Mesmo assim, surgem algumas propostas como resistências ao congelamento diário de nossas emoções, capazes de reinventar a subjetividade e produzir novas leituras da realidade. Constituem-se em um esforço no sentido de recuperar a importância da imaginação, buscando alternativas de práticas sociais, políticas e culturais.

Para Paulo Freire é possível despertar a capacidade crítica e criadora das pessoas e grupos e estimular a participação responsável dos indivíduos nos seus processos culturais, sociais e políticos. Ele explica que uma “ação cultural para a liberdade” pressupõe o desafio à consciência e a organização dos seres humanos como sujeitos de seus processos de vida. Deve possibilitar às pessoas, através de

¹⁴ Entre os vários autores que identificam estas questões destaco Featherstone, com sua obra *O desmanche da cultura-globalização, pós-modernismo e identidade*, e Harvey, com sua obra *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*.

¹⁵ GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1999, p. 31.

uma relação dialógica sujeito-objeto, a compreensão crítica da sua realidade para a transformação. Mas, lembra Freire, é preciso condenar a ideologia “domesticadora” que vê os indivíduos como portadores de consciências a serem trabalhadas, um “espaço vazio que deve ser enchido”¹⁶. Para ele, através do diálogo os indivíduos defendem suas identidades e assim crescem uns com os outros. Através de uma prática mais consciente e de uma expressão mais autêntica, os sujeitos vão se constituindo como seres criadores, capazes de se organizarem e escolherem entre as possibilidades reais existentes. Por isso, entende o autor, para os seres humanos, transformar o mundo e transformar-se significa “impregná-lo de sua presença criadora”, deixar através da arte e da cultura, “as marcas de seu trabalho”¹⁷.

A ação cultural com o sentido de libertação é entendida assim, como aquela que deve proporcionar às pessoas possibilidades de questionamento da realidade, formas de interação no processo cultural, fornecendo os meios para que possam pensar e agir por si só, ampliando, a partir daí, suas capacidades de organização e de criação própria.

Teixeira Coelho classifica dois tipos básicos de ação cultural: a “ação cultural de serviços” e a “ação cultural de criação” também chamada de “ação cultural propriamente dita”. A primeira se caracteriza como uma animação cultural e tem por objetivo um consumo, a venda de um livro, espetáculo, evento e outros. A segunda, diversamente, propõe-se a desenvolver as relações entre as pessoas e a obra de cultura ou arte e das pessoas entre si, para que estas possam “participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se umas das outras por meio da invenção de objetivos comuns”. O termo “criação” não se refere à construção física de uma obra, mas às possibilidades de relações que permitirão “a apreensão mais larga possível do universo da obra e a ampliação dos universos pessoais”. A ação cultural de criação deve, ainda, ter por objetivo propor às pessoas “a reflexão crítica sobre a obra cultural, sobre si mesmas e sobre a sociedade”¹⁸, consideradas as condições e o momento específico de cada realidade.

¹⁶FREIRE, Paulo. *Ação cultural para liberdade e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 99-100.

¹⁷Ibidem, p. 68.

¹⁸COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 32-35.

Comparando esta definição de Teixeira Coelho a de Paulo Freire, concluo que uma ação cultural pode constituir-se em uma forma de ação que possibilite às pessoas a ampliação de suas capacidades de conscientização, ao provocar a reflexão crítica e de organização, ao facilitar as relações dialógicas entre as pessoas, potencializando, assim, novas ações coletivas. Entendo, ainda, as oportunidades de envolvimento, participação, criação e apropriação estimuladas em uma ação cultural como possibilidades de conscientização e de organização.

Referenciada em alguns autores, a pesquisa possui um vínculo especial com a educação libertadora de Paulo Freire no sentido em que busca contribuir para a construção de estratégias mobilizadoras de estímulo à consciência crítica e sensível e à organização responsável dos indivíduos nos seus processos culturais, sociais e políticos.

Para isto, esta pesquisa se propõe a investigar:

Como foram criadas possibilidades para que as pessoas envolvidas na ação cultural de criação *Nossos Retratos – fotografias de álbuns-de-família* ampliassem suas capacidades individuais e coletivas de conscientização e de organização?

Dentro dos limites deste estudo, buscarei elucidar as estratégias mais essenciais em um processo de ação cultural de criação.

Assim, este trabalho objetiva analisar a ação cultural de criação *Nossos Retratos – fotografias de álbuns-de-família* sob a hipótese de que havia estratégias inerentes ao processo, mas não devidamente explicitadas, e cuja compreensão é fundamental para a replicabilidade do processo. A pesquisa não pretende encontrar uma fórmula de ação, mas investigar essa experiência para melhor compreendê-la e, com isto, poder contribuir para avanços e redirecionamentos de experiências semelhantes, revelando suas potencialidades e apontando lacunas e dificuldades que devam ser superadas.

PROCEDIMENTOS DA PESQUISA

Para a realização desse trabalho, optei pelo uso de uma metodologia qualitativa, identificando esta pesquisa como um Estudo de Caso, numa perspectiva etnográfica. Para tal foram colhidos e avaliados pontos de vista da comunidade local envolvida e de alguns integrantes da ONG Projeto Curicaca que, de alguma forma, tiveram participação na ação cultural de criação *Nossos Retratos – fotografias de álbuns-de-família*.

O primeiro passo foi a construção de um referencial teórico para análise e discussão das estratégias utilizadas e que destacariam-se ao longo do trabalho como fundamentais. Estas referências foram a base do capítulo I – *Fundamentação Teórica* – e fortaleceram as discussões transcorridas ao longo de todo o trabalho.

Concomitantemente foi necessário descrever e analisar o contexto onde a Ação Cultural se deu, a região do entorno dos Parques Nacionais de Aparados da Serra e Serra Geral no município de Camará do Sul, Rio Grande do Sul. O contexto da Ação Cultural é apresentado no capítulo II, que tem como base principal a experiência vivida pela ONG na região, os diversos relatórios técnicos produzidos por seus integrantes e alguns fragmentos de entrevistas com a comunidade.

O segundo passo foi a realização da pesquisa de campo com pessoas que estiveram mais intimamente envolvidas no processo – membros da ONG e moradores da região. Esse processo gerou um riquíssimo conjunto de depoimentos que foram apresentados e discutidos durante o trabalho. Os detalhes da pesquisa serão apresentados em um item específico.

A fundamentação teórica e a leitura das entrevistas da pesquisa apontaram para a necessidade da construção de categorias de análise que permitissem uma melhor compreensão das estratégias da Ação Cultural e suas inter-relações. A complexidade do processo de construção destas categorias, confere-lhe a posição de um terceiro passo dentro dos procedimentos da pesquisa e que será melhor compreendido no capítulo III – *A Consciência do Olhar- categorias de análise da pesquisa*.

O quarto e último passo antes da conclusão, foi a análise e descrição da Ação Cultural, dos instrumentos produzidos e utilizados nela, como as fotografias,

painéis, jogos, folheto, intervenções e o Livro da Exposição, e a análise das entrevistas com a comunidade e com os “curicacas”.

O conteúdo do Livro da Exposição foi transcrito de forma a constituir um banco de dados com cada uma das citações individuais ou coletivas ali expressas. Foi utilizado um programa genérico de armazenamento e manipulação de dados que permitia a classificação e ordenamento conforme diversas classes de interesse por mim criadas. Após inúmeras experimentações de agrupamentos interpretativos praticadas, as classes que apresentaram-se úteis para o trabalho foram: (i) manifestações dos cambaraenses; (ii) manifestações dos visitantes; (iii) manifestações dirigidas de estima, amor e amizade a pessoas; (iv) manifestações dirigidas de estima e amor a Cambará; (v) manifestações de hostilidade e desafetos; (vi) poesias, pensamentos, diálogos e formas livres de expressão; (vii) desenhos e símbolos; (viii) manifestações de alegria, satisfação e orgulho; (ix) felicitações, agradecimentos e cumprimentos; (x) manifestações pró-preservação da natureza e da cultura; (xi) manifestações de identidade associadas a grupos e entidades específicos; (xii) manifestações de identidade do “eu”.

A pesquisa de campo por meio de entrevistas merece uma atenção especial por ter sido o centro de obtenção das informações que melhor subsidiaram as discussões desenvolvidas. Por isso será apresentada em destaque.

PESQUISA DE CAMPO

O trabalho de campo foi iniciado com algumas entrevistas com os “curicacas” em Porto Alegre e com entrevistas, visitas e observações no município de Cambará do Sul, que transcorreram entre os meses de abril e junho de 2000.

Para realizar a pesquisa recorri a entrevistas abertas nas quais conversei com 38 pessoas (15 crianças e 23 adultos). As entrevistas reuniam muitas vezes duas ou mais pessoas, onde eu buscava identificar, em meio à fluência dos diálogos, o que ficara dessa experiência na vida daqueles que nela se envolveram e dela participaram. O total das entrevistas ocorreu durante cerca de 23 encontros gravados em 27 fitas de 60 minutos cada.

Os “curicacas” entrevistados foram aqueles que haviam diretamente se envolvido com o trabalho, na organização ou na oficina de fotografia.

As crianças entrevistadas foram escolhidas durante minha estada em Cambará de uma forma que merece ser descrita com detalhes. A princípio, fui a maior escola da cidade durante o intervalo do recreio. Minha intenção era de conversar com aqueles que de alguma forma haviam participado do processo da Ação Cultural. Considerei importante que entre as crianças algumas tivessem se envolvido mais intensamente com o Projeto Curicaca e outras, não. No entanto, logo ao chegar fui reconhecida pelas crianças do Projeto Curicaca que formaram um círculo ao meu redor. Atraídas pela movimentação e pela curiosidade, outras juntaram-se a nós. Na roda, expliquei a situação, o que pretendia com a pesquisa e pedi a colaboração delas. Deixei claro o meu interesse por todos que tivessem participado da Ação Cultural, sugeri que a conversa fosse em grupos de três ou quatro crianças e que elas mesmas se organizassem. Não quis insistir para que elas viessem, pois queria que o trabalho fosse o mais espontâneo possível. O resultado foi que a maior parte daqueles que se disponibilizaram para conversar já tinham, em outros momentos, participado do Curicaca. Mesmo assim, crianças que nunca haviam se envolvido com as atividades regulares da ONG também foram atraídas, trazidas por seus amigos. A medida que as crianças vinham conversar, outras se estimulavam a comparecer. Nas semanas que fiquei na cidade encontrei-me com elas na praça e nas ruas e fui também procurada em casa para simplesmente conversarmos, aqueles que concordaram foram incluídos nos grupos da pesquisa.

Quase todos os encontros foram realizados na casa da Silvana, onde estava hospedada. Estávamos geralmente sozinhos, na varanda quando havia sol ou na sala, não haviam interrupções, os grupos eram pequenos e era fácil conduzir a conversa para que todos tivessem oportunidade de falar. Essas reuniões duravam de três a quatro horas, fazíamos um lanche juntos e quem iniciava as perguntas freqüentemente eram as crianças. Elas queriam saber muitas coisas, como notícias do Curicaca, como estavam os outros membros da ONG, o que faziam hoje, quem tinha namorado(a) e por que não voltávamos para a cidade. Eu começava, então, tentando responder suas inquietações e curiosidades e também saber como andavam suas vidas. Só depois, apresentava o material que havia preparado: O Livro da Exposição, algumas reproduções das fotos antigas, o convite e o folheto da exposição. Elas se interessavam principalmente pelo Livro e ficavam por algum tempo folheando suas páginas e reconhecendo as declarações. Diferente dos

adultos, as gravações nunca pareceram inibir suas falas, algumas vezes, antes de começarmos, as crianças testavam o gravador. Depois das entrevistas, quando havia tempo, ouvíamos parte das gravações, tirávamos fotografias uns dos outros com a câmara que eu levava comigo, fazíamos desenhos ou elas escreviam recados nas páginas ainda em branco do Livro da Exposição.

Para os adultos, procurei criar a mesma dinâmica de entrevistas coletivas, reunindo grupos afins, mas nem sempre obtive o mesmo sucesso. Em algumas situações, as entrevistas foram individuais. Iniciei pelas famílias que haviam cedido as fotos para a exposição, queria reunir pessoas de várias famílias em um mesmo grupo, no entanto, o mais comum foi conseguir reunir os membros de uma mesma família por vez. Foi interessante notar nesses encontros de gerações que, muitas vezes, o diálogo tomava novos rumos através das perguntas espontâneas e interessadas dos mais jovens para os mais velhos.

Diferente dos encontros com as crianças, essas entrevistas realizaram-se na casa das pessoas. Os entrevistados demonstravam claramente que preferiam ficar em suas casas, acredito que por causa do frio intenso que fazia naqueles dias. Seguindo a tradição, as visitas em Cambará ocorrem geralmente nas cozinhas, junto ao fogão a lenha e acompanhadas pelo chimarrão. As recepções dos cambaraenses são sempre calorosas e prolongadas, não há pressa para quem recebe e os convites geralmente se estendem para as refeições e novos encontros. Como eu estava sem carro na cidade, não pude visitar as famílias que moram na zona rural. Somente em uma situação, tive a oportunidade de ir “pra fora”, na propriedade de uma das famílias que haviam cedido as fotografias. Lá o encontro durou todo um final de semana.

No caso dos adultos, geralmente os diálogos eram motivados pela observação das fotos antigas, quando as pessoas reconheciam seus afetos e se lembravam de histórias. A partir de então, eu buscava orientar a conversa para as lembranças da ação cultural realizada em Cambará, sua festa de inauguração, a exposição de fotografias, o concurso para dar um nome ao Centro Cultural e situações decorrentes do processo, procurando identificar que transformações individuais e coletivas haviam sido percebidas. Recordações e histórias, sentimentos e impressões, significados e descobertas eram explorados. No final, sempre lhes

perguntava o que podia ter sido diferente e pedia uma avaliação da Ação Cultural e da entrevista.

Busquei ainda descobrir os reflexos da Ação Cultural conversando com as pessoas que hoje trabalham no ensino formal e no Centro Cultural Doutor Santo Bornéo – secretária de turismo, recepcionistas, condutores de ecoturismo e membros da Associação de Artesãos. Na biblioteca do Centro Cultural, tive acesso aos registros do concurso para dar nome ao Centro Cultural e a todas as atividades realizadas desde a sua inauguração descritas nos Relatórios Anuais do Departamento de Educação e Cultura do município. Na Escola Imaculada Conceição, entrevistei a diretora e apresentei a pesquisa em uma reunião com as professoras. Algumas declararam ter visitado a exposição sozinhas ou com as crianças, mas apenas duas professoras, falaram sobre atividades próprias desenvolvidas com os alunos a partir da Ação Cultural e se colocaram a disposição para as entrevistas.

Por um lado, acredito que a posição de “curicaca” e de organizadora da Ação Cultural tenha refreado as pessoas no momento das avaliações, apesar da minha insistência para que isto não ocorresse. Mesmo com a reconhecida franqueza dos cambaraenses, é compreensível esta dificuldade. Outro aspecto a ser considerado é que, uma vez que as pessoas me identificavam com a ONG, constantemente as avaliações referiam-se a atuação do Projeto de Desenvolvimento Sustentável e da educação ambiental como um todo e não especificamente à ação cultural de criação *Nossos Retratos*. Isto certamente permitiu uma visão mais abrangente da nossa atuação na região. Essa situação, no entanto, exigiu de mim um esforço maior na análise das entrevistas, garimpando nas falas os sinais que indicavam o caminho para as críticas sobre a Ação Cultural. Sendo assim, minhas conclusões sobre esse trabalho não fundamentaram-se exclusivamente na análise das entrevistas, mas apoiaram-se também na auto-reflexão e na analogia frente a outras ações semelhantes.

Por outro lado, penso que o fato de eu ter convivido por dois anos na comunidade como integrante do Projeto Curicaca, conquistando nesse período a confiança das crianças e de alguns adultos com as atividades de educação ambiental e desenvolvimento sustentável, foi muito favorável para a fluência e o aprofundamento dos temas abordados. Todos os encontros, sem exceção, foram

valiosos e enriquecedores, neles não havia sinal de resistência, desconfiança ou negação. As entrevistas foram também oportunidades de responder algumas angústias e incertezas das pessoas quanto à nossa saída da cidade. A pesquisa de campo foi a parte mais gratificante desse trabalho.

CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

*“tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo”¹⁹*

Carlos Drummond de Andrade

A relação entre educação ambiental e cultura assemelha-se muito à relação entre descobrir o espaço e descobrir-se nele. Toda criança reconhece-se ao reconhecer o mundo, colocando-se nele num aprendizado espacial. É na capacidade de ver-se do exterior que o ser humano desenvolve a consciência de si mesmo. Esta experiência relacional que envolve a natureza, a integração do corpo e o imaginário é essencial na compreensão do desenvolvimento das sociedades.

A concepção de cultura elaborada por Clifford Geertz, ou seja, como uma “teia constituída de sistemas entrelaçados de signos”²⁰, facilita aqui o entendimento dessa relação. Para ele, fica claro que a cultura faz parte da condição humana, não existindo natureza humana independente de cultura. Segundo o autor, em determinado ponto da evolução é a cultura que passa a determinar a própria evolução humana, pois sem ela “o homem seria um amontoado de emoções ingovernáveis”²¹. Esta visão permite concluir que o ser humano é em grande parte dependente dos padrões de significação construídos na sua relação particular com o ambiente em que vive. A cultura só é possível nessa teia de significados que envolve comportamentos, falas, imagens, modos de ser.

Partindo-se de um conceito de ambiente que não se reduz ao meio físico e natural, mas como um espaço de interação dinâmica entre os aspectos naturais e sociais, a educação ambiental do Projeto Curicaca propôs uma educação contextualizada vinculada às realidades concretas de vida. Esta visão de ambiente que não separa natureza e ser humano significa compreender a interação de todos

¹⁹ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 105

²⁰GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989, p. 24.

os processos de criação cultural, artística e tecnológica e os processos históricos e políticos de transformação da natureza e da sociedade. A consciência ambiental é muito mais do que a compreensão racional de catástrofes e estatísticas alarmantes: exige a compreensão sensível e profunda da realidade, num duplo movimento entre o indivíduo e o coletivo. Envolve a compreensão da rede de significados que dão sentido às ações humanas.

As palavras de Drummond de Andrade combinando o sentimento do mundo e as mãos do poeta, tornam aqui mais nítida esta reflexão. Através delas entendemos que tudo que nos afeta subjetivamente precisa assumir uma forma espacial para tornar-se consciente e retornar ao mundo. O ser humano ao espacializar sua interioridade, ao dar forma a sua subjetividade, amplia a percepção²² de si mesmo e do universo.

A memória, a fantasia, as imagens oníricas, o presente e o passado, as imagens televisivas, as notícias, os out-doors que habitam a nossa mente, precisam acomodar-se em nossas intimidades, formando o repertório escolhido por cada indivíduo ou grupo. Aquelas imagens mais profundamente percebidas e conscientizadas constituem a matéria prima do que pode ser recriado, produzindo novas leituras da realidade.

A ação cultural de criação *Nossos Retratos*, buscou a valorização da comunidade trazendo para a realidade concreta elementos da memória local. Penso que esta foi uma maneira de tornar visível não simplesmente o passado, mas os sentidos construídos pelos detalhes das roupas, dos gestos, das expressões, revitalizando-os na reflexão com o presente. A escolha das fotos privilegiando aspectos estéticos e afetivos, pretendeu provocar uma “inquietude”²³, acessar um conhecimento mais profundo, envolvendo o pensamento e o sentimento, trazer à tona como as pessoas da comunidade viam aos outros e também a si próprios.

²¹Ibidem, p. 59.

²²Perceber em latim “percipere” significa “conhecer por meio dos sentidos, apoderar-se, dar sentido a algo”, segundo HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2183.

²³É esse o termo que Barthes emprega para as fotografias que tocam o espectador, que o fazem pensar. Ver BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Apresento a seguir algumas referências na tentativa de elucidar as questões suscitadas neste estudo. Através da colagem de pensamentos de diversos autores que aqui segue, busco encontrar sentido para minhas reflexões.

Pensando a memória como uma fonte de reflexão do tempo vivido e também do presente e do futuro, é muito sugestiva a perspectiva fenomenológica de Gaston Bachelard. Para ele as lembranças ocupam espaços na nossa vida, acompanham nosso cotidiano como uma presença que pode ser localizada na intimidade do ser e que compõe o modo próprio do sujeito se pôr no mundo. Na *Poética do Espaço*, o autor sugere a poetização do cotidiano e reflete esta espacialização da memória:

As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, a uma história para uso externo, para ser contada aos outros. Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal conjuntivo que não atua sobre o nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade.²⁴

A partir da reflexão de Bachelard pode-se apreender que as lembranças ocupando um espaço na nossa memória, podem ao espaço material voltar. As lembranças serão mais consistentes e próximas dessa intimidade de que ele nos fala, quanto mais bem “espacializadas”. A memória recriada seria uma forma entre outras²⁵ de acesso à subjetividade.

Outro aspecto fundamental da memória, as imagens “raras na vida”, é para Bachelard a sua relação com a imaginação. Ele diz que as imagens possuem o poder de evocar histórias além daquelas “fixadas na memória”. Este movimento da imaginação não significa dispersão mas, é sinal de liberdade, de força criadora e de consistência. Para ele, as imagens mais significativas são ao mesmo tempo “lembrança e lenda”, de modo que imaginação e memória indissociáveis completam-se uma a outra:

²⁴BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 29.

²⁵Entendo como outras formas de acesso à subjetividade, a imaginação, a corporalidade, a ludicidade e a criação.

Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares. Assim, é no final do curso da vida que veneramos realmente uma imagem descobrindo suas raízes para além da história fixada na memória.²⁶

Essas reflexões podem apoiar a idéia de que através da arte, da comunicação e da expressão, os indivíduos aproximam-se dessa “intimidade” a que se refere Bachelard e que traduzir a imaginação e a memória para formas espaciais se constitui em uma necessidade humana, vital nos processos de conscientização.

A perspectiva sociocultural de Michel Maffesoli apresenta novos elementos para essas questões. Sua ênfase é sobre a identificação como processo que se constrói em uma relação espacial externalizada, onde o indivíduo reconhece-se, ao mesmo tempo, na diferença e particularidade como na semelhança e unidade de sua cultura social e material.

Apesar de apresentar outra concepção de espaço, ou seja, essencialmente relacional, Maffesoli, faz também uma conexão entre forma e significado. Para ele, a consciência de indivíduos e grupos se dá através de símbolos concretos que localizam as pessoas no mundo. Ele diz que através de códigos visuais a pessoa constrói sua identificação, abre-se para o mundo, despojando-se de um si, fechado, na projeção para o outro, no “desejo de fusão”, onde estão presentes todas as suas potencialidades, os sentidos, os afetos, a imaginação, além da razão. Acrescenta Maffesoli que o espaço em si é um elemento significativo, essencial na determinação da vida social, das atitudes e convivências. Afirma o autor:

Uma sociedade só pode perdurar se tem um forte sentimento de si mesma. Há momentos em que esse sentimento elabora-se fazendo a história, olhando o futuro, em suma, fazendo projetos. Há outros em que é o espaço que garantirá esse papel. O espaço vivido em comum, o espaço onde circulam emoções, os afetos e os símbolos, o espaço onde se inscreve a memória coletiva, o espaço, enfim, permitindo a identificação. Assim, participando com outros da totalidade ambiente, torno-me uma coisa entre as coisas, um objeto subjetivo. Ou seja, *volens nolens*, eu

²⁶BACHELARD, op. cit., p. 50.

coexisto num conjunto onde tudo adere fortemente; eu coexisto, é claro, com os outros que me constituem pelo que sou, mas coexisto também com essa multiplicidade de objetos, sem os quais a existência contemporânea não é mais concebível. Tudo isso não deixa de induzir a uma forma de solidariedade específica: não é mais no desenvolvimento histórico que se modela o ethos pós-moderno, mas na natureza reapropriada, no espaço partilhado, na participação coletiva do mundo dos objetos.²⁷

Tanto para Bachelard como para Maffesoli, apesar das diferenças de suas concepções, o ser humano constitui-se na sua relação simbólica com o mundo. Enquanto para Bachelard, o indivíduo seguindo os vestígios da sua intimidade percebe-se e dá sentido ao mundo, para Maffesoli é na relação com o outro, com os significados concretos do mundo, “reapropriados”, que os indivíduos reconhecem quem são. Identifica-se no confronto dessas duas concepções uma separação entre o interno e o externo, o individual e o coletivo, a subjetividade íntima e a relacional.

Voltando à questão da identidade/identificação que sugere Maffesoli, percebe-se nas sociedades pós-modernas uma crise que envolve a noção de imagem e simulacro. O que Maffesoli chama de “o mundo dos objetos”, configura-se na reunião de diversos mundos, no consumo de múltiplas formas culturais, através da música, da culinária, da televisão, coexistindo no mesmo tempo e espaço. No entanto, permanecem dissociados e ocultos os processos de trabalho, as relações específicas, físicas e humanas inerentes a estas criações. A cultura, a arte e a informação, que poderiam ser instrumentos de libertação, transformam-se em mercadorias. A própria subjetividade passa em um sistema regido pelo consumo a adquirir novas formas. Para muitos autores, a cultura, a arte e a informação em excesso, de forma fragmentada e na superfície, provocam, em contrapartida, o ensurdecimento e o silenciamento da fala, a negação do ver e ouvir o outro.²⁸

Para Boaventura de Souza Santos o capitalismo na modernidade provocou diversos ganhos para as classes trabalhadoras dos países centrais, na educação, saúde, lazer, etc., mas aumentou a vigilância sobre os indivíduos e criou espaços urbanos “atomizantes” e “desagregados”. O desenvolvimento do capitalismo também converteu os desejos de “autonomia, criatividade e reflexividade” em “privatismo,

²⁷MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 278-79.

dessocialização e narcisismo”, como formas mais integradas no consumismo. Construiu-se, assim, uma nova subjetividade fundada no culto e na “personalização dos objetos”, atribuindo a estes objetos características como força, poder e coragem. Para o autor, nesta nova configuração simbólica das sociedades capitalistas, o que conduz ao “narcisismo” e ao “autismo” é o desenvolvimento da subjetividade em detrimento da cidadania.²⁹

Sousa Santos concebe a subjetividade como uma construção política, histórica e social que é mutável nas relações que o indivíduo estabelece consigo mesmo e com o mundo e determinada pelas condições e possibilidades da estrutura a que pertence. Para ele, o capitalismo produziu um tipo de sujeito que é “objeto de si próprio”, individualista, competitivo, sem interesses éticos e sociais.

Entende-se assim que a falta de interesse pelo que é público leva a modos de ser dissociados, fechados em si mesmos, contribuindo para o fortalecimento do próprio sistema que a produz. O “mundo dos objetos” cria solidão e oculta outra necessidade fundamental dos seres humanos que é de convivência, de inclusão.

Na comunidade de Cambará do Sul parece-me que o afastamento de grandes centros urbanos e a ausência de *shoppings* e grandes lojas comerciais não conferem uma situação muito diferenciada nas relações entre os desejos de consumo e as necessidades de realizações individuais e coletivas. Neste contexto, também verifica-se a disseminação de imagens prontas que caracteriza a contemporaneidade e que pode anular expressões, provocando o silêncio e a imobilidade no enfrentamento da realidade.

A reflexão de Ítalo Calvino surge aqui como uma resposta adequada a este momento do meu trabalho. Ele propõe o enfrentamento da realidade através de táticas de luta não usuais. Calvino sugere que diante do peso da vida, que pode nos esmagar ou transformar-nos em pedra, enrijecendo nossos sentimentos, imobilizando nossas expressões e calando nossas vozes, o único remédio, talvez, seja o exercício da vivacidade e da mobilidade da inteligência.

²⁸Entre outros, ver GUATTARI, op. cit. e CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

²⁹SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 255-56.

O autor, ao descrever a leveza como uma das qualidades da escrita, busca no mito de Perseu e a Medusa uma alegoria da relação do poeta com o mundo e do poder de significação das formas. O poeta seria aquele que com suas sandálias aladas é capaz de ver o mundo sob outro ângulo, outra lógica, e decepar a cabeça da Medusa. Assim como Perseu, que vê a imagem do monstro através de seu reflexo no escudo de bronze, o artista reflete a realidade, revelando-a para nós através de suas múltiplas imagens:

É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume, como um fardo pessoal.³⁰

Contra a imobilidade da alienação e o silêncio das falas, Calvino sugere o exercício da arte, assim, ele aponta saídas para a reflexão do mundo e para a auto-reflexão através do riso, do lúdico, da afetividade, da sensibilidade.

Retomando a necessidade de relação entre subjetividade e cidadania proposta por Souza Santos encontramos aí uma outra saída. O reconhecimento dos direitos, das liberdades e responsabilidades de forma integrada pode ser uma forma de resistência ao consumo massificante, compreendendo-se cidadania como a abrangência de outras formas de participação política que não se reduzam ao exercício do voto.

A partir dessa reflexão cabe salientar que é preciso entender como as pessoas se reconhecem nas realidades sociais específicas em que vivem. Na ação cultural *Nossos Retratos* é importante compreender como as pessoas participaram desta Ação, como foram reconhecidas pelos outros e se reconheceram, descobrindo ou não novas formas de posicionamento e de sociabilidade. Isto implica em compreender os desafios próprios da situação da cidade de Camará, onde a cultura não pode ser vista como uma estrutura congelada, mas como um cenário onde as manifestações próprias da região podem coexistir com a diversidade cultural trazida pelo turismo e a informação tecnológica. Lá, como em muitos locais, entre

³⁰CALVINO, op. cit. , p. 17.

uma cultura mais fixa e tradicional e uma cultura de massa, outros modos culturais devem ser levados em consideração.

A necessidade de se compreender a cultura como processo dinâmico onde se recombina culturas diversas tem sido atualmente observada por vários autores³¹. Como afirma Néstor Garcia Canclini, tendo em vista as inter-relações culturais e as reapropriações que os indivíduos fazem do que lhes é oferecido, não é mais possível compreender a dinâmica cultural através de visões apartadas da realidade. É preciso compreender os múltiplos cruzamentos, instáveis, complexos, as relações de tensões, lutas e resistências entre as diversas forças culturais opostas. É importante considerar os processos de identificação nas culturas, sempre inacabadas, múltiplas e em inter-relação, definidas essencialmente pelo contato com outras culturas.

No entendimento de cultura como ação humana que se faz na transformação, não faz sentido pensar em “preservar cultura” como se pensa em “preservar natureza”. É necessário nesse contexto o aprofundamento das relações subjetivas e políticas que envolvem o cotidiano de cada realidade específica e a busca de significados mais profundos, através da reflexão e de práticas mais próximas das necessidades reais de indivíduos e grupos em constante transformação. É fundamental, para isto, a identificação das imagens mais significativas para as pessoas, aquelas que irão compor suas narrativas próprias. Portanto, a importância do exercício da memória, do fazer coletivo, da expressão artística e sensível, manifesta individual e coletivamente. A identidade construída pela memória não deve negar a imaginação, presente nas histórias pessoais, fantasias e lendas. Não importa aqui a busca de uma “verdade”, mas o movimento de significar e ressignificar a própria cultura, reconhecendo-se na ação de fazê-la e interpretá-la permanentemente.

Refletir entre todas as imagens que os indivíduos carregam quais as mais significativas e privilegiadas para suas transformações culturais conscientes não significa negar o processo dinâmico e mutável que constitui o próprio entendimento de cultura, mas fortalecer-se contra os processos de alienação.

³¹Entre eles estão CANCLINI. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998; COELHO. Era uma vez uma cultura. *O Estado de São Paulo*, 3 dez. 1998, Caderno 2. FEATHERSTONE, op. cit.

Esta visão mais flexível de cultura, corresponde para Michel de Certeau no entendimento de cultura popular como um conjunto de práticas que possuem formas próprias de criação e de resistência dentro de um sistema cultural maior com o qual dialoga. O autor afirma a importância de “táticas, estratégias e recursos cotidianos” que são criados pelas pessoas como forma de apropriação e liberdade às estruturas entregues e às dinâmicas da repressão. Para ele, o sistema, pela ciência e a comunicação de massa, exclui particularidades criando um “universal abstrato”, homogêneo através do “silenciamento das diferenças”, “preenchendo todas as fendas dos desejos” e provocando, em contrapartida, uma “agressividade oculta e latente” que encontra saídas em situações periféricas como no inconsciente coletivo, na literatura de ficção ou nas férias. A violência que se expressa nestes momentos indica um nascimento, a necessidade de uma mudança. Certeau trata todos os espaços do cotidiano como oportunidades abertas às ações criativas e simbólicas de indivíduos articulados em uma nova ordem. Os diversos usos e leituras do que foi preestabelecido provoca “tensões, deslocamentos inversões e significados imprevisíveis”³² como decorrência dos diversos usos e leituras que fazem as pessoas do que lhes foi entregue. Nas palavras do autor: “A gestão de uma sociedade deixa um enorme resto. Em nossos mapas, isso se chama cultura, fluxo e refluxo de murmúrios nas regiões mais avançadas de planificação”³³.

A cultura seria, assim, o oposto ao raro, sólido e sagrado, delineando-se em formas efêmeras, no excesso, nos “restos” deixados pela sociedade.

Fazendo eco a este pensamento, Guattari aponta a ecologia social como uma saída para um “combate às semióticas capitalistas”, aos sistemas de comunicação global, na busca de formas mais significativas. Para ele, a ecologia social deverá trabalhar nas relações sociais, buscando novos modos de subjetividade, no conhecimento, na cultura e na sociabilidade. Cultivando o “dissenso” e a “produção singular de existência”. Apostando em tudo aquilo que está “fora das normas” e organizando novas práticas “micro-políticas” e “micro-sociais”³⁴.

³²CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 1995, passim.

³³Ibidem, p. 95.

³⁴GUATTARI, op. cit., p. 34-35.

Ao apostar nas relações sociais, Guattari apresenta assim como Certeau uma proposta dialógica de redescoberta das representações simbólicas. A concepção de diálogo como meio através do qual os seres humanos se constroem, se encontram e se tornam capazes de transformar suas realidades está na base da metodologia de Paulo Freire. Sua pedagogia, com os “círculos de investigação” e os “temas geradores”³⁵ é iluminadora para propostas de trabalho mais democráticas, participativas em busca da conscientização e da expressão coletivas. Mostra que a existência humana não pode ser silenciosa, que a comunicação e a expressão da nossa subjetividade é um caminho para a transformação de uma sociedade mais justa e sensível.

Inspirado nas reflexões de Paulo Freire, Dan Baron Cohen vem desenvolvendo uma metodologia própria para a construção de ações culturais nos movimentos sociais. Para ele, é preciso transformar uma “cultura de resistência” em uma “cultura de libertação”, onde uma “voz externa”, ligada à urgência da acusação e da justiça, e uma “voz interna” pessoal, reflexiva e subjetiva, precisam dialogar. Ele diz também que:

A cultura é normalmente entendida como arte produzida para galerias e teatros por gênios criativos em isolamento. Essa crença nos desviou e inferiorizou por séculos. Tem sido usada para nos convencer de que a cultura é irrelevante à nossa vida e para nos excluir da construção de nossa própria cultura e identidade.³⁶

São muitos os autores que refletem as relações globais e locais na dinâmica sociocultural da atualidade. O pensamento de Moacir Gadotti, soma a esta visão a importância da transformação cultural consciente. Este autor enfatiza a necessidade de se pensar novas práticas para a educação e a cultura que partam dos problemas concretos e significativos de cada sociedade, valorizando o que possuem de autêntico, mas pensando em uma visão mundial, universal. Segundo ele, é preciso ultrapassar duas tendências ingênuas que são, por um lado, o “regionalismo conservador” e por outro, o “universalismo alienado”. É preciso, conclui Gadotti,

³⁵FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999, p. 77-120.

fazer a síntese entre continuidade e ruptura, utilizando novas linguagens mas, valorizando o que é original. Ouçamos o autor:

Não se pode confundir respeito à cultura local com a contemplação paternalista e benevolente do pitoresco popular, que pode estar também carregado de alienações, sem falar que simplesmente respeitar a cultura local, sem ultrapassá-la, é condenar as populações marginalizadas dos benefícios sociais a continuarem na mesma situação.³⁷

O fio da meada que une esses autores é a concepção de que não existe uma cultura, mas culturas múltiplas, vivas, em movimento e transformação. A cultura deve ser entendida como processo, ação, que surge das relações entre os homens na sociedade e a ela retorna, indissociável da vida, carregada de significados. É ao mesmo tempo, causa e efeito das mudanças de uma sociedade complexa, marcada pelo instável e o efêmero.

Num mundo em que as fronteiras tornaram-se relativas, em um espaço comprimido pela coexistência da diversidade e com um tempo modificado pela aceleração, transformaram-se as relações entre o global e local, o presente e o passado. Tendo em vista essas inter-relações, o surgimento de novas formas e as reapropriações que os indivíduos fazem do que lhes é oferecido, tornou-se obsoleto o paradigma que compreendia a dinâmica cultural através de duas únicas culturas, uma dominante e outra dominada. Não é mais possível considerar-se como visões separadas da realidade o universal e o particular, a permanência e a ruptura. Na concepção de um novo paradigma social é necessária a compreensão das tensões, lutas e resistências entre forças culturais conflitantes e das noções de identificação individuais e coletivas que são permeadas por múltiplos cruzamentos. É importante prestar atenção nas formas temporárias, híbridas que possuem expressões próprias de transgressão, com detalhes, potencialidades criativas e significativas que germinam às margens de um saber reconhecido, mantendo um compromisso com o novo e com as formas não cobertas pela mídia.

³⁶COHEN, Dan Baron. *Em busca de uma metodologia de libertação*. Apostila de oficina ministrada pelo autor, 2000, p. 3

³⁷GADOTTI, Moacir. *Diversidade cultural e educação para todos*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 13.

Este entendimento de sociedade como diálogo permite compreender que através de uma linguagem comum, deve-se buscar a dissolução de estereótipos e poderes e a construção de razões para viver legítimas à singularidade e à coletividade.³⁸

Ao identificar a arte como expressão subjetiva de uma realidade contextualizada e as experiências artísticas coletivas como processos de identificação de capacidades e de potencialidades imaginativas, criativas e sensíveis de indivíduos, além de cognitivas, compreendo a ampliação da consciência estética como uma ampliação da consciência ambiental e ética, como exercício de libertação de pessoas e grupos que pode ser estimulado a partir de estratégias culturais organizadas. Faz-se necessária, em nossa época uma revisão nas relações entre subjetividade e cidadania, propondo-se que haja espaço para formas de identificação significativas nas sociedades que não se reduzam ao culto dos objetos e ao narcisismo, nem às determinações de uma cultura estereotipada ou encastelada.

Penso que uma ação cultural e educativa que vise a ampliação da consciência de indivíduos e grupos e a capacidade de organização de projetos próprios, deve, em primeiro lugar, definir suas estratégias de enfrentamento cultural. Dessa forma, é fundamental a descoberta das estratégias de ações ocorridas no processo de ação cultural vivenciado em Cambará, identificando-as e compreendendo como podem se articular de forma integrada.

³⁸Ver CERTEAU, op. cit., p. 38.

CAPÍTULO 2 – O CONTEXTO DA AÇÃO CULTURAL

Neste capítulo pretendo expor em linhas gerais alguns dos aspectos que desenham as pessoas, a região e suas relações com a ONG Projeto Curicaca no contexto desse trabalho. É importante lembrar que este é um olhar que volta-se para o passado. Vem tomando forma desde meus primeiros contatos na região ainda como turista, na convivência com os colegas do Projeto de Desenvolvimento Sustentável e a comunidade entre 1997 e 1998, na leitura e análise dos relatórios de antropologia, história e sociologia realizados nesta época, até o reencontro com as pessoas da cidade durante a pesquisa de campo. Não é pois, uma visão individual, vem lentamente congregando as visões das pessoas da ONG e da comunidade cambaraense. Ciente dos limites dessa exploração, espero através desse meu olhar sobre os cambaraenses e a região, reaproximar-me da experiência cultural.

A idéia de um projeto de desenvolvimento sustentável para a região dos Campos de Cima da Serra surgiu em 1995 quando já se percebia o crescimento do interesse e de ações que pretendiam transformar a região dos Parques Nacionais de Aparados da Serra e Serra Geral e seu entorno em um grande pólo de desenvolvimento turístico³⁹. A exemplo de outras regiões no Brasil e no mundo que tiveram suas características próprias agredidas ou destruídas por interesses imediatistas e exclusivamente econômicos, surgiu a iniciativa de desenvolver uma proposta de valorização das comunidades do entorno com a construção e o fortalecimento de alternativas sócio-econômicas e culturais capazes de minimizarem os impactos futuros na região dos Campos de Cima da Serra.

O objetivo do trabalho era buscar a valorização da região em seus aspectos físicos e humanos, identificando as ações de menor impacto já desenvolvidas na região, como a apicultura e o artesanato local, e outras possibilidades, como o ecoturismo e a agricultura ecológica. A sustentabilidade destas atividades foi

³⁹O Projeto de Desenvolvimento Sustentável é apresentado nas suas áreas de atuação em KROB, Alexandre (org). *Desenvolvimento sustentável nos campos de cima da serra: entorno de unidades de conservação*. Porto Alegre: Projeto Curicaca, 1998.

incentivada através de experiências concretas de cooperação, capacitação e autogestão associativa de grupos organizados da sociedade.

A complexidade dessa proposta integrando as áreas econômica, social, ambiental e cultural e suas inter-relações apresentava-se como um desafio para sua execução. A princípio, reuniram-se no Projeto Curicaca profissionais das áreas de sociologia, arqueologia, jornalismo, artes, geologia, engenharia florestal e agronomia buscando a realização das atividades de forma interdisciplinar. Foi uma condição do projeto que a equipe de profissionais se instalasse no município de Cambará do Sul, para que o trabalho se viabilizasse. Assim, com um grupo de sete pessoas, seis de Porto Alegre, e uma de Caxias do Sul, nos instalamos na cidade. Além da equipe técnica tínhamos na casa a Dodô, a bebê filha da nossa antropóloga, e a Marli, moradora de Cambará que garantia as tarefas domésticas da casa.

Cambará do Sul, na região dos Campos de Cima da Serra, a 290 km de Porto Alegre e a uma altitude média entre 900 e 1000 m do mar, é conhecida como um dos municípios mais frios do estado. A cidade se formou a partir da doação de 20 hectares de terras para a construção de uma capela como pagamento de uma promessa. Era a capela de São José do Campo Bom, que deu origem ao primeiro nome do povoado, e a doação foi feita por Dona Úrsula Maria da Conceição em 17 de abril de 1864. Apesar do município ter se desmembrado de São Francisco de Paula em 1963, as primeiras eleições só ocorreram em 1965, já como decorrência dos primeiros atos que precederam o ato institucional nº 5 (AI5). O município tem atualmente uma população de cerca de 7.000 habitantes, distribuídos entre os núcleos urbanos (cerca de 60%) e as áreas rurais (40%). Compreende a sede de Cambará do Sul, as comunidades rurais de Morro Agudo, Morro Grande e Azulegas, além das vilas Ouro Verde, Unidos, Santana, Osvaldo Kroeff e Bom Retiro que são zonas urbanas ligadas às principais indústrias. É uma população classificada como brasileira, ou seja, uma mistura de etnias que inclui a presença principalmente indígena, negra, portuguesa, italiana e alemã, mas que descarta a dominância de uma ou outra etnia

Essa região, ocupada nos seus primórdios pelos índios kaingangs, por muitos anos caracterizou-se pelos rios limpos e pelas matas de pinheiros. A ocupação pelo homem branco só veio a ocorrer com maior intensidade por volta do

sec. XVII, trazendo o gado para as “Vacarias dos Pinhais”, modificando a paisagem e a vida da região. No Brasil colonial, com a abertura dos caminhos das tropas para facilitar o transporte de mulas, formaram-se os primeiros núcleos de povoamento no Rio Grande do Sul. No município de Cambará ainda existem registros dessas estradas como a “Antiga estrada das tropas”, próxima à RS-020. Como explica Silvana, moradora e condutora de ecoturismo, a região sempre foi local de circulação de pessoas, provenientes de várias outras localidades do Brasil:

De onde é que vem a origem das pessoas daqui? Veio com os tropeiros, veio vindo... e quanta gente circulava, daqui pra Argentina, pro Uruguai... por aqui, pela estrada das tropas... o tchê, o buenacho, o chimarrão... antigamente, não tinha tanta fronteira, isso aqui tudo era enorme...

Afirma Monticelli que os maiores extermínios de índios ocorreram entre 1908 e 1910, quando os “bugreiros”, homens brancos especializados nesta atividade, destruíam aldeias e roças matando homens, mulheres e crianças. O povo Kaingang estendia-se de São Paulo ao Rio Grande do Sul, incluindo as regiões do Paraná e Santa Catarina.⁴⁰ Em uma de minhas entrevistas sobre a Ação Cultural, espontaneamente uma dessas histórias passadas de geração para geração foi contada por uma cambaraense, Dona Jaci:

*[...] e um dia saiu esse Ribeiro, era tropeiro, foi buscar uma tropa de cavalos, e ela (a esposa) tava fazendo sabão, era pra fora, e os índio apareceram lá, não é? e a miserável ficou com medo, pegou numa vasilha que tava o sabão fervendo... pegou, e atirou sabão fervendo num índio... daí os índio fizeram uma arruaceira, saíram dali, foram embora, a dor decerto da queimadura do sabão, não é? aquilo acertou nele... foram embora, aí se juntaram a indiarada...e era uma família muito grande, não sei se eram oito filhos, parece que eram... e ela tava sozinha com os filhos e levava muito tempo pra ele voltar, e **os índios foram lá e mataram a mulher, mataram os filhos e escapou um que se escondeu dentro do forno!** O resto mataram tudo e enfiaram as cabeças nos paus da cerca! Uns índios tão brabo... mataram toda a família e quando o pai chegou viu aquele horror, daí os Pires se juntaram, uma família muito valente, e naquela época era mato lá também... e se penduraram nos cipós e desceram e **mataram toda a bugrada que vivia lá em baixo! Naquele tempo dava uma briga, já tinham que matar! Ah, mataram muito índio!***

⁴⁰MONTICELLI, Gislene; LANDA, Beatriz. *Relatório final das áreas de arqueologia, antropologia, história, arquitetura e sociologia*. Cambará do Sul: Projeto Curicaca, 1997.

Vale a pena transcrever alguns trechos de um folheto produzido pelos índios “Queremos voltar para a nossa terra da Serrinha” (1996), como um exemplo raro de história escrita contada pela versão do povo indígena. Este material foi encontrado e divulgado pelas pesquisadoras⁴¹ e integrantes da ONG Projeto Curicaca:

Antes a gente vivia numa grande família, vivia bem, em conjunto. Mas aí eles disseram que isto era errado e tinha que separar e viver sozinho.

*Tudo que a gente tinha e pensava devia ser deixado pra trás. Quando alguém não aceitava isto era perseguido e morto. **Nossos avós contam que quando um de nós reagia e matava um branco, de castigo, eles matavam mais de cem dos nossos.***

Tinha muita gente que fugia, outros eram presos e torturados. As casas eram derrubadas com cavalos e com fogo. Cada dia entrava mais colono. Ninguém se importava com os índios e não tinha ninguém que ajudasse.

Estas são histórias que chamam atenção pela violência dos conflitos. Quem hoje passa pela pacata cidade de Cambará e arredores não pode imaginar o passado de opressão e combate, humilhação e resistência que acompanha a vida das pessoas.

Um outro lado, mais luminoso é também comum na história oral dos cambaraenses, nos relatos das festas e comemorações, dos bailes no clube, das serenatas. São as lembranças de um tempo em que a pecuária garantia o *status* e o poder econômico das famílias. O gado, introduzido pelos jesuítas no Rio Grande do Sul, encontrou nos vastos Campos de Cima da Serra pastagens naturais e um local estratégico entre as florestas de pinheiros e os cânions dos Aparados da Serra. Mais tarde, com a valorização econômica da pecuária, proliferaram extensas fazendas cujas distâncias eram compensadas por longos encontros entre amigos e familiares. As serenatas, por exemplo, eram festas surpresas onde os amigos daquele que iria receber a “batida”, marcavam o encontro, levando músicos e preparando a festa às custas do dono da propriedade. Muitas vezes animais da criação eram roubados pelos organizadores da serenata e servidos no dia da festa.

⁴¹MONTICELLI; LANDA, op. cit., p. 32-35.

Em contrapartida, aquele que recebia a serenata não podia se incomodar e deveria retribuí-la em outra ocasião para quem havia encabeçado sua surpresa. É o que conta Dona Elba, moradora do município:

*Serenata era assim, nós fizemos uma serenata lá no tio falecido, o tio Alziro, lá na Boa Vista, então meu pai foi fazer, era aniversário do Ernesto, então foi no dia 6 de julho de 47, eu acho. Então a gente ia todo mundo a cavalo, e a gente levava tudo, não é? gaiteiro e tudo, e o costume era não avisar as pessoas que iam “bater” lá, quando a pessoa via... tavam chegando! Essa aí era pra ser escondida mas não foi, quando nós chegemo lá eles já tinham matado a vaca e já tavam fazendo o churrasco, não é? Então a gente foi, acho que a gente era bem mais de cinquenta pessoas, que fomos daqui a cavalo... [...] e **daí a gente foi churrasqueou e depois de noite tinha baile, a gente passava a noite dançando e no outro dia... até fomos lá pro outro tio e daí ainda dancemo mais uma noite lá... era bom, isso aí era muito bom!** A gente passava lá, se divertia bastante... era uma surpresa, a gente se reunia uns... “Vamos bater uma serenata hoje na casa do fulano?”, não é? então chegava lá, e tocava a gaita e tudo! Os donos da casa vinham abrir a porta... era a serenata! era muito bom! Era uma época que acho que nunca mais vai voltar...*

Estes relatos indicam como as relações entre pessoas e povos constituem as experiências mais felizes e dolorosas que temos na vida e que passam a determinar nossa maneira de ver, sentir e pensar o mundo.

No Projeto Curicaca também tivemos oportunidade de vivenciar novas experiências de inter-relações, confrontando códigos culturais diferentes dos nossos e revendo posições nesse processo. A princípio, o veículo do Projeto, semelhante aos carros do IBAMA, criava uma dificuldade de aproximação que exigia muitas explicações para que os depoimentos fossem obtidos, mas o fato de estarmos morando na cidade aproximou nossas relações e permitiu a vivência de festas que ainda surgiam espontaneamente, bastando a presença de um grupo de pessoas, um gaiteiro e um fogo de chão. Aos nossos olhos, essas manifestações, presentes na vida cotidiana das pessoas, assim como a fala, os gestos, as práticas culinárias e a “lida” campeira chamavam a atenção pela riqueza estética e simbólica que expressavam.

Por trás da aridez da cidade sem árvores, dos jardins com poucas flores, das ruas rigidamente dispostas e das baixas temperaturas o ano inteiro, Cambará mostrava-se surpreendente por sua autenticidade, simpatia e receptividade. Amplas

casas de madeira com o fogão à lenha aceso estavam sempre abertas para “dois dedos de prosa” e um chimarrão e as conversas eram cheias de imagens, lendas e histórias.

Na lembrança das pessoas, entremeadas nas histórias de vida, como conta Dona Elba, evidenciava-se, porém, saudades de um tempo passado onde houvera maior riqueza, autonomia e união. Os estudos de sociologia mostraram sentimentos de angústia e insatisfação na vida da comunidade. Mulheres e jovens reclamavam da falta de oportunidades de trabalho, estudo, cultura e lazer. A decadência da pecuária que fora uma prática histórica e cultural, assim como os índices de desemprego preocupavam as famílias. Não raramente, pessoas da comunidade declaravam um desconhecimento do potencial ambiental e turístico que a região oferece, desvalorizando também os produtos regionais e tomando como única alternativa econômica a implantação de novas fábricas. Na política eram evidentes o paternalismo, o clientelismo e o servilismo que dominavam as relações, como herança cultural de um período de dominação dos proprietários de grandes fazendas. Na comparação dos censos de 1991 e 1996, percebia-se que a população vinha diminuindo, provavelmente devido à saída dos mais jovens em busca de melhores condições de vida.

A realidade de Cambará comparada ao seu passado de ascensão encerra muitos elementos intrincados nas relações de dominação da natureza e entre as pessoas. Pontuo aqui o depoimento de outra moradora, Dona Neiva, que explica parte das dificuldades desse momento:

*Por que Cambará já mudou, sei lá... uma hora teve lá em cima, outra teve lá em baixo... Teve uma época que era um lugar de pessoas muito... não é rica, mas funcionou muito dinheiro aqui, por que eles cortavam pinheiro nativo, então as famílias eram... bem tradicionais aqui, não é? e aquele tempo foi passando, por que daí começou a vir outras pessoas de fora, inclusive tinha uma rixa muito grande da sociedade, **tinha uma época que tinha até duas sociedades, a sociedade dos brancos e dos pretos...** essas coisas assim, eu não concordo com isso, mas é o tipo de vida que eles tinham, não é? Mas a gente, sei lá... parece que naqueles tempos era menos população, mas eles viviam mais... viviam mais do que a gente vive hoje! Hoje a gente quase não vive, passa só mais tempo tentando sobreviver...*

Nesse depoimento percebemos um tempo mais recente, quando a sociedade fora dividida não mais entre índios e brancos, mas entre negros e brancos e a riqueza ainda calcava-se na exploração sem limites da natureza. Com as ações do projeto buscávamos inverter alguns desses valores firmados pelo tempo e o espaço, propondo novas relações com o ambiente e entre as pessoas, valorizando a diversidade e o respeito na busca de alternativas para problemas que eram comuns.

É interessante notar como a complexidade dessas relações construídas no passado se espelhava na auto-imagem dos cambaraenses. Com frequência as pessoas negavam ou desconheciam suas origens. Mesmo aqueles que vinham de famílias mais tradicionais sentiam a ausência de parte de sua história pessoal, oculta pela vergonha da “mistura”. Comenta, Suzana, também moradora de Cambará, a dificuldade de conhecer a origem de outros parentes: “a gente é parente dos Voges, apresentam a gente assim, lembrando aqueles do vovô ainda... a bisneta.”

Dúvidas, ambigüidades e incertezas perpassavam as noções de identidade e as expectativas futuras. Havia uma duplicidade na maneira como as pessoas se definiam: ao mesmo tempo em que por um lado, se diziam “orgulhosos”, vangloriavam-se da tenacidade, coragem e da “brabeza do povo”, por outro lado, repetiam ser “desunidos”, “preguiçosos”, “fofoqueiros”, “acomodados”, “contemplativos”, “o povo daqui gosta é de contemplar o gado, as ovelhas, as abelhas...”, reclamavam da própria dificuldade de organização e mesmo de ocupação dos espaços públicos existentes como canchas e salões, “ a cidade não progride, ninguém faz nada pra mudar...”

Muitas vezes o “orgulho”⁴² era compreendido pela própria comunidade como uma dificuldade para o êxito dos trabalhos coletivos, por sentirem-se superiores uns aos outros teriam dificuldade em unirem-se para ações conjuntas.

Desde os primeiros contatos do Projeto na comunidade, criamos algumas estratégias de aproximação e de descoberta desses traços que constituíam a sociedade com a qual queríamos interagir.

⁴²O orgulho pode compreender um sentido ambivalente, se visto como uma qualidade da comunidade em relação a valores externos: “o orgulho é um respeito positivo pelo self que tem origem não apenas na maneira como avaliamos a nós mesmos em relação a algum sistema de

A realização de um vídeo *Um olhar sobre Cambará*, apontando os objetivos iniciais do projeto, assim como os problemas e anseios das pessoas da comunidade foram uma das iniciativas que mais nos permitiu confrontarmos opiniões e identificarmos novos elementos para a análise do processo que vinha se construindo. Através do vídeo percebemos como as pessoas se sentiam felizes por estarem construindo um espaço de participação onde podiam manifestar-se, se verem e serem vistos uns pelos outros. Abria-se uma perspectiva que contrariava as afirmações por parte da comunidade de resistência para a realização de ações conjuntas. Além disso, o fato de estarmos com uma câmara na mão parece ter servido de elo com a comunidade que indicava sentir-se mais livre para manifestar sua curiosidade a nosso respeito através de seu interesse pelas “filmagens”. A todo momento, recebíamos convites para gravar “as minhas terras”, “uma cachoeira bonita que conheço”, “as carucacas que aparecem nos meus pinheiros”, “um rodeio especial” e dessa forma, íamos descobrindo mais sobre as pessoas e a região.

O vídeo lançou as possibilidades de envolvimento da comunidade através de ações conjuntas de criação. Ao reconhecer-se as contribuições das pessoas na criação do vídeo como importantes para sua realização, o que levou a alterações constantes no roteiro, reconheceu-se concretamente o valor de um saber próprio da comunidade e ampliaram-se as possibilidades de construção coletiva de trabalhos dessa natureza.

Além disso, também as crianças, mais abertas para os primeiros contatos, começaram a se aproximar das gravações na cidade, seguindo a câmara por onde ela fosse e chamando a nossa atenção para a necessidade de um trabalho dirigido especificamente a esta parcela da população. Foi assim que surgiu o Projeto de Educação Ambiental, a princípio, através de encontros espontâneos nos finais de semana. A educação ambiental nasceu como uma ação não prevista que passou a integrar o Projeto de Desenvolvimento Sustentável, resultado do interesse mútuo de profissionais das áreas de pedagogia, psicologia, artes plásticas, teatro, música, educação física e ciências naturais que haviam aproximado-se do projeto e as crianças da cidade que passaram, então, a encontrar-se todos os finais de semana

valores, porém, mais importante ainda, na maneira como esperamos que os demais nos avaliem”, segundo JOHNSON, Allan. *Dicionário de Sociologia: guia prático da linguagem sociológica*, p. 21.

a partir do segundo semestre de 1997⁴³. Através de uma proposta interdisciplinar e de avaliações permanentes, buscou-se a construção de um processo dinâmico, não a simples transmissão de pensamentos, valores e atitudes.

O princípio de uma visão sistêmica, valorizando a interdependência, o respeito mútuo e a cooperação, assim como a participação direta das crianças, com informações, sugestões de brincadeiras e atividades, favoreceu a realização de trabalhos coletivos-criativos, como outros vídeos e ações na praça central e localidades. Da mesma forma, o convívio e a coexistência com outros grupos e organizações que vinham se estruturando na comunidade faziam com que essa potencialidade de participação na educação ambiental estivesse inserida num processo maior, onde uma ação correspondia e reforçava a outra.

Essas experiências práticas fortaleciam nossas concepções de que a conscientização só pode ser atingida quando gestada dentro da própria comunidade e não a partir da doação externa de valores. Constitui-se em um processo que não deve ser unicamente informativo, cognitivo, mas envolver as relações de convivência no mundo, estabelecendo uma nova ética, onde o cuidado, a participação, o respeito, a capacidade de emocionar-se e sensibilizar-se são fundamentais. Como propõe Paulo Freire, “desafiando a consciência crítica” e estabelecendo uma relação dialética entre a objetividade e a subjetividade⁴⁴.

A descrição dessas ações deve-se a importância que as mesmas tiveram na evolução da ação cultural *Nossos Retratos*, que é o objeto desse estudo. Nesses dois primeiros anos de convivência na comunidade de Cambará do Sul, essas e outras experiências como uma primeira exposição de trabalhos artesanais na cidade, atividades coletivas na praça, de exploração do ambiente, de pintura coletiva e reciclagem de papel e outros vídeos realizados pelas crianças serviram para nós e para as pessoas da cidade de exemplo de que era possível investirmos em ações conjuntas envolvendo a arte e a cultura. Os resultados eram sempre surpreendentes pela motivação, prazer, troca de afeto e conhecimento que pareciam proporcionar.

⁴³Descrevo a educação ambiental de modo mais específico em BOHRER, Patrícia. Educação ambiental e vídeos. In: KROB, Alexandre (org.), op. cit., p. 55-58.

⁴⁴FREIRE, Paulo. *Conscientização: teoria e prática*, op. cit., p. 50.

Diante do que foi exposto, entendo a ação cultural de criação *Nossos Retratos* como um processo resultante de uma construção de experiências e reflexões, que encontra suas origens na necessidade de reconhecimento, identificação e participação de uma comunidade e que fundamenta-se numa educação que une o desenvolvimento intelectual, emocional e sensorial, estimulando a criação e a transformação consciente a partir da realidade de vida das pessoas e suas necessidades.

Essas descrições do ambiente, da sociedade cambaraense e do Projeto Curicaca pretendem nos aproximar um pouco mais das complexas relações de poder, preconceito e esquecimento que envolvem as culturas de comunidades do interior do país, como Cambará do Sul.

Ao avançarmos na compreensão dessa Ação, nos próximos capítulos, iremos reconhecer outros aspectos que desenham a imagem das pessoas e do lugar e os significados dessa experiência de conscientização e de organização.

CAPÍTULO 3 – A CONSCIÊNCIA DO OLHAR: CATEGORIAS DE ANÁLISE DA PESQUISA

Início este capítulo retomando reflexões de Ítalo Calvino, mas agora na sua quarta conferência, na qual ele inclui a visibilidade como um dos valores a serem preservados no próximo milênio. Hoje, já é lugar comum falarmos em uma civilização da hiperinformação que cria uma linguagem de justaposição de imagens deslocadas que invadem o cotidiano, sem referência. Sem entrar no mérito dessa questão, interessa-me neste momento o que Calvino defende como a capacidade humana de “pensar por imagens” e a necessidade de buscar-se a construção de narrativas próprias individuais e coletivas. Essas narrativas permitiriam que as imagens tivessem uma forma “memorável”, tornando-se conscientes e retornando ao mundo, como resistência a uma tendência à insensibilidade e ao silenciamento. Ele nos fala das imagens que estão do lado de trás dos olhos, na nossa “tela interior”, o olhar que não se restringe ao objeto olhado⁴⁵. É nesse ponto que o pensamento de Calvino prende-se às reflexões que venho tecendo sobre a pesquisa.

A linguagem visual como o meio expressivo privilegiado pela Ação Cultural sempre foi para mim um elemento que perpassava todas as outras questões. O que quero destacar aqui é que mesmo com uma rápida leitura das entrevistas e depoimentos colhidos na comunidade constatee a frequência de uma única resposta para as diferentes perguntas que formulava. Ao interrogar sobre o que as pessoas, especialmente as crianças, faziam no Centro Cultural, as respostas muitas vezes se prolongavam como no espaço vazio, seguidas de um profundo silêncio: “a gente ficava *olhando...*”; ou acompanhavam uma expressão de obriedade, justificando um hábito adquirido: “eu ia pra lá às vezes, passava na praça... e chegava lá... *olhava as fotos*, daí eu assinava... depois... dava uma mexida no computador e... saía. Eu só *dava uma olhada*, só assim...”. Nos mais velhos, o olhar acompanhava o reencontro com as pessoas nas fotografias, desenhando uma diferença entre o olhar e o ver: “[...] nós fomos lá *pra olhar, pra ver*, não é? e aquela gente que tava lá, tudo

⁴⁵CALVINO, op. cit., p. 97-114.

é conhecida da gente, não é? todos são conhecidos.” Muitas vezes, as pessoas chamavam a atenção para os detalhes, os objetos das imagens: “*Olha a Dona Pequetita que linda! [...] Olha as roupas... o sapato!*”. Ou, ainda, expressavam indignação quando eu lhes perguntava: “*Afinal, de quem é aquela Casa?*” “*É nossa! Pra gente olhar!*”

Todas essas afirmações revelavam grandes diferenças, aparentemente sutis, nos significados dos olhares que eram despertados pela experiência. Surgiam pistas para orientar a pesquisa. Concluí, que se eu pudesse compreender que olhares haviam se cruzado na Ação Cultural, compreenderia que possibilidades de conscientização e de organização havíamos estimulado através desses olhares. Para onde as pessoas olharam? O que viram na Ação Cultural? O que revelou esse olhar ora contemplativo, ora reflexivo, ora curioso ou inquisidor? Eram questionamentos que me inquietavam.

Pontuei, então, três olhares norteadores como os mais significativos e a partir deles busco compreender a Ação enfocada: o “**olhar-afeto**”, o “**olhar-identificação**” e o “**olhar-apropriação**”.

Esses três olhares imbricam-se intimamente e exigem que se esclareçam suas articulações. Explico a seguir o que entendo por cada um deles.

Através do **olhar-afeto** podemos compreender a consciência afetiva do processo: os valores, lembranças, emoções e sentimentos que uniram as pessoas, a apreciação estética compartilhada e as reflexões surgidas desse olhar de admiração.

Lembramos que a palavra grega *aisthesis* significa sensação e sentimento, designando primeiramente o estudo das sensações e sentimentos produzidos pela obra de arte⁴⁶. Apesar de essa definição não ser mais exclusiva, nem dominante nas teorias estéticas, na Ação Cultural em questão me parece evidente a relação entre o prazer na contemplação das imagens⁴⁷ e a carga afetiva que elas traziam.

São ainda poucos os estudos que consideram o componente emocional do espectador diante de uma experiência cultural. Não tenho a pretensão neste trabalho de aprofundar análises psicológicas e antropológicas dessa relação, mas

⁴⁶AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1995, p. 302.

⁴⁷Considero as imagens da ação cultural todas representações visuais do processo, incluindo as fotografias expostas e criadas através da oficina, as apresentações e performances, o Livro da

sim de compreender a importância da construção de experiências que valorizem a subjetividade individual e coletiva nos processos de conscientização.

A noção de afeto aqui contém também a noção do desafeto, representado em pequenas agressões expressas no Livro da Exposição, nos recados e nos sentimentos contraditórios em relação às pessoas de fora da comunidade. É encontro e desencontro, lembrança e esquecimento. O olhar-afeto é ao mesmo tempo sentimento e sensação, aquele que movimenta uma energia interna, estabelecendo uma ponte entre o pessoal e o coletivo e dando consistência à vida em comum. Aproxima-se do que Teixeira Coelho nomeia de “afetual” e que ele define nas políticas culturais como “fenômeno psicológico marcado pelas emoções e sensações (de prazer, excitação, estimulação, etc.)” que pode provocar reações estéticas e corporais em contato com as manifestações culturais. Para ele, o insucesso de muitas práticas culturais se deve a uma “herança iluminista” que privilegia os aspectos cognitivos, informativos e educativos, excluindo as dimensões do prazer e do imaginário⁴⁸.

A categoria afeto, no contexto deste trabalho, atravessa as categorias identificação e apropriação. No entendimento de afeto aqui proposto, podemos compreender as relações que aproximam o “entender” do “gostar”. Podemos compreender também o sentido de “cuidado”, essencial para os trabalhos de conscientização numa perspectiva sócio-ecológica. Percebemos o quanto o olhar-afeto permeia o olhar-apropriação e o olhar-identificação, quando as pessoas ao reconhecerem uma qualidade, situação ou espaço como seus e identificarem nestes os seus valores estéticos, sentimentos e lembranças passam a preocupar-se com a sua permanência e proteção. A conscientização afetiva coloca-se, assim, como uma alavanca para os processos da cidadania.

Vejo no **olhar-identificação** as possibilidades de compreender melhor o significado da Ação Cultural no conhecimento e reconhecimento da comunidade. O olhar-identificação é um olhar ativo, de procura, de investigação, que liga os sentidos e a razão. É a forma como as pessoas se vêem, vêem seus parentes,

Exposição, a própria casa que abriga o Centro Cultural, as lembranças e histórias contadas a partir dessa experiência.

⁴⁸COELHO, op. cit., p. 40-41.

amigos, conhecidos, são vistas pelos seus e por pessoas que nunca chegarão a conhecer, reconstruindo a realidade vivida através de múltiplas leituras.

Os espaços da casa, os objetos, as pessoas nas fotos são provas visíveis e palpáveis de existências concretas. A visibilidade da vida coletiva, de seu *como*, *quê* e *quem*, fornece elementos para que as pessoas se constituam como sujeitos, com possibilidade de melhor agir no seu meio identificado. A categoria identificação permite o movimento de sair em busca de informações e sentido e de voltar incorporando elementos para novas ações.

Olhar é sair de si e trazer o mundo para dentro de si, diz Marilena Chauí chamando a atenção para a dupla função do olhar. Usando uma reflexão clássica de Leonardo da Vinci, a autora lembra: porque os olhos dependem do mundo, das coisas externas, são os “espelhos do mundo”; porque refletem os sentimentos internos, e também dependem de nós, são as “janelas da alma”. De qualquer forma, ainda afirma a autora, o olhar é poderoso, capaz de “despir”, “devorar e matar”:

[...] força realizadora e irrealizadora, o olhar sempre foi considerado perigoso: as filhas e a mulher de Ló, transformadas em estátuas de sal; Orfeu perdendo Eurídice; Narciso perdendo-se de si mesmo; Édipo cegando-se para ver o que, vidente, não podia enxergar; Perseu defendendo-se da Medusa forçando-a a olhar-se. Os índios recusando espelhos, pois sabem que a imagem refletida é sua própria alma e que a perderão se nela e nele depositarem o olhar.⁴⁹

Todas essas figuras trazidas pela autora identificam a idéia do olhar como forma de exposição do nosso interior e de conhecimento profundo das coisas íntimas e alheias. Por isso o olhar é “perigoso”. É através do **olhar-identificação** que se restabelece e se reafirma a consciência de si e dos outros, das relações entre as pessoas e destas com o mundo. É um olhar “poderoso” por que leva ao conhecimento das capacidades individuais e coletivas, e também das dificuldades e das fraquezas que tentamos esconder. A Ação Cultural contém no seu cerne o elemento identificação, pois gravita em torno da revelação de objetos íntimos da

⁴⁹CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.) et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 33.

comunidade, referentes a própria identidade das pessoas, ou seja, a exposição dos álbuns de retratos das famílias da comunidade.

Muitas vezes, nesse trabalho, é difícil perceber os limites entre o que foi um fenômeno individual e o que foi coletivo. Houve uma tensão criativa entre essas duas dimensões, onde se permitiu o reconhecimento das histórias individuais e das manifestações de uma existência comum, onde se criaram espaços mediadores entre a vida social e particular. Também se tornaram mais explícitas as relações de aproximação e conflito entre as pessoas da comunidade e as de fora dela. De qualquer forma, a Ação Cultural reforçou a idéia de que é sempre no contato com os outros que se criam as possibilidades de autoconhecimento e de identificação, pois a descoberta da identidade inclui o reconhecimento da diferença.

Verifico ainda que a ação cultural *Nossos Retratos* proporcionou diferentes formas de representação social⁵⁰ da comunidade através da oralidade, do olhar, da escrita. Todas elas referem-se à categoria identificação, na medida em que dão sentido às formas de ser e estar no mundo, trazendo à tona a consciência de modos de pensar e de sentir, representando diferenças e semelhanças. No desenvolver da pesquisa pretendo retomar essas relações, indissociáveis particularmente da noção de apropriação.

Chamo por último de **olhar-apropriação** a todo movimento de criação, organização e transformação que surgiu por iniciativa da comunidade durante e a partir da Ação proposta. É, pois, apropriação o reconhecimento da Casa⁵¹ como um espaço público, o uso do Livro da Exposição, as apresentações e a performance do Rapel na festa de inauguração, as iniciativas de levar pessoas para conhecer a Casa, as histórias contadas em torno da Ação, a aquisição de conhecimento através das oficinas de fotografias e da exposição, a participação no concurso para dar um nome ao Centro Cultural, as atividades das professoras a partir desse trabalho, os diversos usos dos espaços da Casa. Vinculam-se a esta categoria também desejos, expectativas, anseios e frustrações, as necessidades latentes e as diversas formas

⁵⁰O conceito de *Representação Social* é especialmente interessante neste trabalho para entendermos as relações entre as diferentes identidades presentes na ação. Através das representações sociais, como um amplo sistema de significação, o ser humano relaciona o mundo material e simbólico, interage com os outros e desenvolve formas de identificação. Ver GUARESCHI, JOVCHELOVITHC (Orgs.). *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1998.

⁵¹ A "Casa" é o Centro Cultural Doutor Santo Bornéo.

de indignação expressas pelas pessoas ao se sentirem tolhidas nos seus direitos de exercer cidadania e apropriação.

O olhar-apropriação faz parte dos avanços e recuos de uma conquista cultural que é também política e social. Associa-se à capacidade de participar, de envolver-se, de reconhecer e acreditar nas próprias capacidades, de assumir o direito de fazer cultura, de conhecer e dominar os instrumentos e meios de expressão.

No conceito de Maristela Fantin, apropriar-se significa “construir sentidos”, reformulando e colocando em prática novas ações:

Apropriar-se de algo, implica desencadear determinados movimentos com relativa seqüência de ações, entre elas: conhecer; identificar os problemas que os cercam; reconhecer a importância dos outros; ir em busca de respostas; criar alternativas; mobilizar-se e organizar-se como sujeitos coletivos; participar e construir a dignidade das pessoas em busca da cidadania.⁵²

Como afirma a autora, apropriação é a categoria que se vincula mais diretamente à mobilização e à organização, no sentido de que é através da capacidade de apropriar-se, tornando seus os pensamentos e experiências, que os indivíduos podem transformá-los em ação.

A partir desta reflexão, vale a pena retomar o pensamento de Paulo Freire quando ele afirma que a existência humana não pode ser silenciosa e que através da ação e da reflexão crítica sobre a realidade as pessoas tornam-se capazes de construir suas próprias narrativas desafiadoras da realidade em que vivem:

O papel fundamental dos que estão comprometidos numa ação cultural para a conscientização não é propriamente falar sobre como construir a idéia libertadora, mas convidar os homens a captar com seu espírito a verdade de sua própria realidade.⁵³

⁵²FANTIN, Maristela. *Construindo cidadania e dignidade*. Florianópolis: Insular, 1997, p. 25.

⁵³FREIRE, Paulo. *Conscientização: teoria e prática da libertação*. São Paulo: Moraes, 1980, p. 91.

Reaproprio-me das idéias de Paulo Freire quando concluo que todo processo criativo passa portanto pela consciência de ser sujeito, apropriando-se de suas condições e possibilidades e organizando-se para a transformação.

Uma ação cultural capaz de gerar novas ações no sentido da libertação só pode ser possível se construída dentro de um espírito de respeito aos diferentes saberes e concepções, criando brechas nos limites internos e imprecisos de uma sociedade complexa e diferenciada como a nossa. O olhar-apropriação envolve, portanto, também um olhar para os confrontos entre diferentes culturas e para as estruturas de dominação que conferem o estatuto de cultura a determinados objetos, práticas e manifestações e não a outros.

Os olhares que aqui apresentei são instrumentos através das quais vou buscar compreender melhor a ação cultural *Nossos Retratos*. Penso neles como lentes, ora aproximando, ora distanciando sujeito e objeto da pesquisa. São lentes que enfrentam as expectativas, os medos e as dificuldades de um duplo olhar onde me vejo como parte da experiência que me proponho a enxergar. Pesquisar a própria ação é um caminho difícil de ser trilhado; uma pesquisa ligada à vida vai produzir sempre tantas questões que muitas ficarão sem ser respondidas, mas é um caminho necessário.

CAPÍTULO 4 – AS FOTOGRAFIAS DA AÇÃO CULTURAL DE CRIAÇÃO NOSSOS RETRATOS

Após ter esboçado o contexto e as categorias de análise da ação cultural *Nossos Retratos*, proponho entrarmos na experiência propriamente dita através de cada uma das ações específicas que a constituiu.

Início pelas fotos que foram expostas no Centro Cultural por que considero a exposição das fotografias dos álbuns-de-família como o coração da Ação Cultural, o ponto mais vital em torno do qual alimentaram-se as outras ações específicas. O uso da fotografia deu um caráter próprio para esta Ação que só poderá ser compreendido se analisarmos também as principais características e relações intrínsecas à imagem fotográfica.

É necessário, portanto, primeiramente, refletirmos sobre o processo de descoberta e interpretação dos sentidos das imagens, ou seja, antes de entendermos o que representaram as fotografias na Ação Cultural, buscaremos entender as diferentes maneiras pelos quais nos aproximamos de seus significados.

Toda imagem fotográfica é sempre o registro de um determinado olhar, a visão a partir de um determinado ângulo e lugar. Inclui não só determinações físicas, mas uma complexa rede de valores estéticos, sociais e culturais do contexto em que se vive. As fotografias dos álbuns-de-família de Cambará incorporam o olhar dos fotógrafos que por lá passaram. Na maioria delas foi possível identificar o nome do fotógrafo Orlando Esteves através do carimbo em relevo apostado sobre o verso da foto. Outras, indicavam o “atelier Sassi” como a origem de sua produção. Porém, muitas, sem qualquer identificação, deixam dúvidas quanto a sua autoria. De qualquer forma, já não é mais possível o contato com esses autores para compreendermos melhor o que viram e quiseram nos dizer através de suas imagens.

É interessante notar que, ao buscar o sentido das imagens fotográficas no pensamento de historiadores e antropólogos preocupados com o uso da fotografia nas ciências humanas, descobri uma afirmação comum: a incapacidade das imagens fotográficas, por si só, descreverem a realidade ou servirem para a

interpretação da história. Como declara Etienne Samain⁵⁴, no ensaio *Modalidades do Olhar fotográfico*: “as fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos. Precisam de um narrador para desdobrar seus segredos. As fotografias são romances que se escrevem sobre elas, dentro delas, com elas.”

Fotografias não falam, explica Susan Sontag em *Sobre la Fotografia*: “Lo que exigen los moralistas a una fotografia es algo que ninguna fotografia puede hacer jamás: hablar”⁵⁵. Afirma também Bóris Kossoy que a imagem fotográfica é um meio de conhecer “microcenários do passado” que precisam ser alimentados por outras fontes de informações. Diz ele: “É um engano pensar-se que o estudo da imagem enquanto processo de conhecimento poderá abdicar do signo escrito.”⁵⁶ Da mesma forma, Míriam Moreira Leite, conclui que as imagens na maioria das vezes “se calam em segredo”, se fazem “opacas e ambíguas”, exigindo a contextualização para poder significar⁵⁷ e, mais adiante, completa ela:

As fotografias podem comunicar uma atmosfera e exprimir sentimentos. Mas mal permitem a transmissão da construção social de significados culturais. Até no caso elementar do retrato, a imagem é muda – não revela o nome ou quem é o retratado, não indica por si mesma a data e o local do conteúdo. Embora forneça indícios através dos quais podemos deduzi-los, só saberemos com certeza desses dados através de uma identificação verbal.⁵⁸

Soma-se ainda a essas afirmações a metáfora de Sontag ao comparar as imagens fotográficas com “cápsulas de informação”⁵⁹. Ela ilustra assim a idéia de captura de um todo em um pequeno compartimento fechado, um fragmento de tempo e de espaço contido no retângulo da imagem para ser absorvido, ingerido, decifrado, conforme as necessidades de cada observador.

Durante todo o século XIX assistimos ao debate sobre a fotografia como reflexo da realidade, o meio que tomou da pintura o papel de reprodução mimética

⁵⁴SAMAIN, Etienne. Modalidades do olhar fotográfico. In: ACHUTTI, Luiz. *Ensaio (sobre o) Fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p. 112.

⁵⁵SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografia*. Barcelona: Edhasa, 1981, p. 118-119.

⁵⁶KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989, p. 51.

⁵⁷LEITE, Míriam. *Retratos de Família*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 12.

⁵⁸Ibidem, p. 46.

⁵⁹SONTAG, op. cit., p. 46.

do mundo, assumindo todas as funções ligadas a essa atribuição. Essas concepções foram refutadas ao longo do nosso século principalmente através das teorias da percepção e da antropologia que defenderam ser a imagem fotográfica um código estético-cultural que transpõe e interpreta o real de forma variável, mas sempre de algum modo comprometido com ideologias e sistemas convencionais. Abaladas a neutralidade e a capacidade de revelar a “verdade” do mundo através da semelhança, observamos nas discussões teóricas mais recentes um retorno da ligação imagem-realidade pelo que existe de traço, marca, presença, índice do real no signo fotográfico. Um panorama sobre estas principais concepções teóricas na história da fotografia foi abordado por Philippe Dubois⁶⁰ em *O Ato Fotográfico*. Faço essa abordagem superficial somente para assinalar o quanto são múltiplos os sentidos da imagem fotográfica, variando também conforme a época e local. Chegar ao significado das imagens pressupõe compreendermos o pensamento sobre elas que se refaz constantemente nos usos e nas práticas. Parece evidente, nos nossos dias, a compreensão de que há uma capacidade limitada nas imagens em comunicar a verdade. Os meios de comunicação, com suas estratégias e falsidades tecnológicas, atestam essa concepção. Por outro lado, percebemos, cada vez mais, que a leitura, análise e interpretação do que nos é dado ou criado visualmente abre uma teia de possibilidades infinitas na construção e reconstrução de nossas relações com o passado, a história, os sujeitos, a cultura e suas representações.

Ler a fotografia é, ao mesmo tempo, não acreditar em tudo aquilo que se vê, os sentidos manifestos, e saber enxergar o que não está exposto, ler nas entrelinhas, ou melhor, ler nas entre-imagens. É ainda compreender que nenhuma fotografia se esgota na sua interpretação.

A idéia geral de que “as fotografias não falam”, ou pelo menos não falam tudo, defendidas pelos autores citados neste capítulo, apenas reforçam aqui a importância daquilo que as pessoas falam a partir delas. Mais do que “cápsulas de informação”, entendo que as fotografias se parecem com aqueles desenhos que deixam ver por baixo da forma acabada os esboços a lápis que não foram

⁶⁰DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993, p. 23-45.

apagados, ou como os antigos “palimpsestos”⁶¹, que escondiam outras escritas, outros textos por baixo do texto final. Fotos são objetos de relação, entre informação, sentido e estética, entre o observador, a imagem e o fotógrafo, que carregam inúmeras imagens e histórias que se desdobram em cada olhar. Objetos indissociáveis da realidade, mas que paradoxalmente abrem espaços muito ricos também para a invenção. As narrativas podem ser entendidas como criações, produções de novos sentidos, formas de contar que possuem importância por si e que se encontram tanto nos textos quanto nas imagens. As imagens da exposição não se reduziram a ilustrações de textos, nem os textos a legendas das imagens. Não podemos esquecer que “o ver” significa, na origem do termo latino, *conhecer pela visão*. É a experiência mais direta do conhecimento, ao mesmo tempo, experiência sensível e intelectual que antecede as palavras. É o que Alfredo Bosi explica quando diz que: “o olhar conhece sentindo (desejando ou temendo) e sente conhecendo”.⁶²

Uma experiência como *Nossos Retratos* permite a construção dessas narrativas e o exercício do olhar. A maneira como a Ação foi proposta e construída criou possibilidades para que se formassem imagens dentro das imagens, onde cada imagem recebeu do observador um novo sentido em relação às outras, representando um exercício de selecionar, contar e construir narrativas próprias.

A intenção de uma ação cultural como esta, diferente de uma pesquisa histórica, não é de descobrir significados seguros através da imagem – talvez não existam mesmo significados seguros – nem promover uma reconstituição fiel do passado. A foto, como um fragmento da realidade através de um olhar determinado, do fotógrafo, do historiador ou do espectador, passa a ser mais uma forma de narrativa, assim como as legendas, as conversas, os comentários escritos e mesmo esta pesquisa.

Voltando a Sontag, encontramos uma complementação desse pensamento quando ela diz que toda coleção de fotografias é “un ejercicio de montaje surrealista y el resumen surrealista de la historia”⁶³.

⁶¹A idéia da fotografia como palimpsestos foi discutida por Dubois no capítulo VII, do livro *O ato fotográfico*, p. 309-26.

⁶²BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, op. cit., p. 78.

⁶³SONTAG, op. cit., p. 78.

Através de objetos como as fotografias de álbuns-de-família, que não possuem a completude e o fetiche de objetos de museus, elaboramos uma história que ultrapassa os limites da história formal. Na ação cultural *Nossos Retratos* foram incorporadas outras histórias, “causos” e lendas que têm origem no saber popular. Penso que devemos estar atentos a estas “montagens surrealistas” por que através delas podemos encontrar os significados que nos foram negados pela história oficial, nas lacunas, nos porões e nos guardados, na fala das pessoas simples, descobrir o que somos e o que precisamos, produzindo outras experiências de conhecimento que afetem o individual e o coletivo em nós.

O trabalho desse estudo será portanto, cruzar informações, perceber os limites e possibilidades dessas experiências, compreender as reflexões e ações que puderam ser desenvolvidas a partir da Ação Cultural. Só o entrelaçamento desses aspectos poderá aproximar-me da tarefa que me propus nessa pesquisa, entender como foram as experiências de conscientização e de organização na ação cultural *Nossos Retratos*.

Por isso, proponho em cada etapa articular as narrativas das pessoas da comunidade, dos “curicacas” e de outros autores, misturando relatos da razão e da emoção, as expressões orais das entrevistas, visuais das imagens e escritas do Livro da Exposição. Cada meio expressivo fornecerá uma leitura que funciona de maneira particular, que deve ser apreendida dentro de suas especificidades, convergindo conhecimentos e sentidos de forma complementar.

Para que o leitor possa também construir suas próprias narrativas proponho o primeiro contato com a Ação Cultural pela visão. Por isso, mostro a seguir a seqüência de fotografias da exposição *Nosso Retratos* acompanhadas apenas pelas perguntas e as legendas referentes a elas. Para a exposição todas as fotografias originais foram fotografadas novamente e ampliadas em preto-e-branco no tamanho 30 x 40 cm. Apresento-as aqui na mesma ordem em que foram expostas no Centro Cultural *Doutor Santo Bornéo*, porém em formato reduzido.

Convido ao olhar o que cabe especialmente ao olhar.

CAPÍTULO 5 – A AÇÃO CULTURAL DE CRIAÇÃO COMO PROPOSTA DA ONG PROJETO CURICACA

As fotografias que vimos no capítulo III foram identificadas como pertencentes ao período entre as décadas de vinte e quarenta. Produzidas na região dos Campos de Cima da Serra, tiveram como pano de fundo a cidade de Cambará do Sul, conhecida então por São José do Campo Bom, com suas casas e ruas e as fazendas dos arredores. Contrariando a uma tendência da época, são raras as fotos tiradas em estúdio, com a produção de cenários, e poucas as que revelam os interiores das habitações. O mais comum são fotos tiradas na frente das moradias ou em espaços ao ar livre que registram momentos de confraternização, mostrando grupos de amigos e parentes. A família é outro tema que se repete na exposição. Os retratos, mais raros nos álbuns-de-família de Cambará, foram representados por duas fotografias, os irmãos Lima e um bebê.

Ao olharmos para esse conjunto de imagens, percebemos imediatamente que todas são frontais e apresentam as pessoas e suas situações de vida como o motivo principal da cena. Como na perspectiva renascentista, a posição frontal corresponde a nossa própria existência, o espaço abrange e reflete o espectador na frente da imagem, como num espelho. Toda a cena existe para quem a vê. Talvez por isso, as posturas assumidas pelas pessoas declaram que enfrentar a câmara é um momento solene, no qual elas se expõem e que, portanto, exige que estejam sérias e conscientes desse ato. Parecem buscar a melhor imagem de si mesmas.

Diferente das imagens móveis do cinema e da televisão, que narram a si mesmas desdobrando-se em sons e ações num movimento contínuo, o olhar para as imagens fixas da fotografia é um olhar perpendicular ao plano da imagem, um olhar incisivo que pode retornar infinitamente, se deter nos detalhes, investigar, procurar por dentro da imagem, obedecendo a outra lógica temporal, conforme análise de Sontag⁶⁴. Ao longo desse trabalho estaremos voltando outras vezes às fotografias da exposição *Nossos Retratos*.

⁶⁴SONTAG, op. cit., p. 27-28.

Por enquanto, complementando o contato visual com as fotografias da exposição ocorrido no capítulo anterior, proponho-me a discutir alguns aspectos iniciais da Ação Cultural relativos às fotos, permitindo uma melhor compreensão dos motivos de sua escolha. Num segundo momento, discutirei a forma de leitura das imagens proporcionada pela ONG Curicaca através da concepção pedagógica e museológica da exposição *Nossos Retratos*. Ao final, teremos conhecido a proposta de ação cultural de criação da ONG Curicaca, bem como, os instrumentos nela utilizados para provocar o olhar da comunidade sobre as imagens.

5.1. IMAGENS OFERTADAS E IMAGENS ROUBADAS: O OLHAR-AFETO

Na primeira fase do Projeto de Desenvolvimento Sustentável, quando foram realizadas entrevistas abertas pela ONG Curicaca para a construção do diagnóstico sociocultural da região, as fotos antigas dos álbuns-de-família foram usadas pelas pesquisadoras como meio para a obtenção de informações, facilitando a aproximação com a comunidade. Através das imagens, os entrevistados abordavam determinados assuntos, conforme suas lembranças. Nesses contatos chamou a atenção a freqüente presença de dedicatórias na frente ou no verso das imagens. Foi percebido, também, que reproduções de uma mesma fotografia eram encontradas em várias famílias e, muitas vezes, predominavam fotos de amigos e outros parentes mais distantes do que as da própria família que estava sendo visitada. Na fala das pessoas encontramos a explicação para essa peculiaridade dos álbuns-de-família de Cambará: “é que as pessoas costumavam dar fotografias uns para os outros”, conta Dona Sildéa, uma cambaraense.

As fotografias eram em primeiro lugar um presente, uma maneira de se entregar, uma prova de afeição. Repetidas nas coleções particulares, como elementos de ligação, elas mostravam as relações entre as famílias. Seguiam a tradição dos retratos conhecidos como “carte-de-visite”, “cabinet-portrait” ou “cabinet-size”, conforme suas dimensões, que desde o final do séc. XIX haviam se popularizado. Trocados entre as pessoas, eram como cartões de visita sofisticados, onde a foto colada sobre um grosso cartão era emoldurada por bordas decoradas

com desenhos e volutas⁶⁵. Descobriu-se assim, que o valor como raridade que possuem hoje não se deve somente pela antigüidade das imagens, mas por serem objetos que tinham significado pelo apreço e pela estima, pois representavam relações vividas entre as pessoas.

Originalmente eram objetos para serem guardados em armários, gavetas e álbuns, como preciosas e íntimas recordações. É natural uma resistência à divulgação de fotos e documentos pessoais, segundo Míriam Leite, que: “provém de um pudor diante da exposição pública, mas também do horror à banalização de imagens que, para seus possuidores, têm uma força emocional que os ‘outros’, ‘os de fora’, jamais avaliarão”⁶⁶.

Esse sentido de “cuidado” e de “veneração” dispensado às fotos de família, se justifica, na visão de Dubois a “sua dimensão pragmática, seu estatuto de índice, seu peso irredutível de referência, ao fato de se tratar de verdadeiros traços físicos de pessoas singulares que estiveram ali e que têm relações particulares com aqueles que olham as fotos”⁶⁷.

Partindo das reflexões destes dois autores, concluo que o gesto das pessoas revelarem suas fotos mais íntimas à ONG Curicaca foi uma prova para nós, em primeiro lugar, de confiança. Era como se também nos oferecessem suas fotografias, as mesmas que haviam anteriormente oferecido a seus amigos e parentes. Este gesto ficou marcado em alguns “curicacas”, ganhando intensidade pela força das imagens, pelo impacto estético que haviam nos causado e pelos significados que delas podiam ser depreendidos.

Contrariando a tendência identificada por Leite, as próprias pessoas da comunidade lançaram a idéia da exposição, quando, durante as primeiras entrevistas da ONG, mostraram com orgulho seus álbuns de fotografias, expressando um desejo de serem olhadas, reconhecidas por suas imagens, seus objetos e suas práticas do passado.

Arrisco dizer que, com este gesto, foi aberta uma brecha nas relações entre “curicacas” e cambaraenses, na qual foi possível inverter nossa posição de

⁶⁵Cf. LEMOS, Carlos. Ambientação ilusória. In: MOURA, Carlos (org.) *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 56-7 e KOSSOY, Boris, op. cit., p. 104.

⁶⁶LEITE, op. cit., p. 77.

⁶⁷DUBOIS, op. cit., p. 80.

“estrangeiros” e perceber melhor a “força emocional” das fotos do interior da comunidade. Pudemos, assim, compará-las com as imagens produzidas com fins turísticos, informativos, científicos ou comerciais por quem, como nós, vinha “de fora”, e identificar nas fotos dos álbuns-de-família de Cambará um potencial diferenciado para a Ação Cultural. A qualidade afetiva intrínseca a essas imagens as tornava um elemento único e original para estimular o envolvimento da comunidade na Ação Cultural.

Para o fotógrafo, fotografar significa dar importância a um determinado tema. É escolher, selecionar, destacar, enquadrar entre vários assuntos aquele que mais lhe interessa. Escolher como núcleo da Ação Cultural as fotos produzidas, guardadas e trocadas na comunidade foi uma forma de dar importância a elas, aprofundando no coletivo a leitura de seus sentidos. As fotos dos álbuns-de-família foram priorizadas em relação a outras que poderiam fazer parte da exposição.

Essa escolha fez emergir também sentidos implícitos ao ato de fotografar, no qual, lugares turísticos como Cambará são constantemente o objeto fotográfico. A fotografia sempre estabelece hierarquias e distinções entre o que deve ou não ser incluído no retângulo da imagem. Quem fotografa cria relações baseadas na sua maneira de ver e de interagir com o mundo, por isso, fotografar indica, muitas vezes, conflitos entre as pessoas de fora da comunidade e quem vive no local.

A pressa e a sede de consumo de quem chega dos grandes centros urbanos é sentida e comentada por Andrews e Michel, condutores locais de ecoturismo. É interessante verificar como eles refletem essa situação.

Michel: Eles (os turistas) tem que sintonizar com nós, com os animais, com a vida que tem aqui, que é muita vida que tem aqui.

Andrews: O povo tem que entender o que a gente está fazendo aqui. Por que a gente está aqui. Por que não é só tirar uma foto e ir embora, que é o que eles geralmente vêm fazer. Eles acham que fazer turismo deles é vir aqui tirar uma foto pra depois poder dizer que tiveram aqui. Já que eles estão aqui, eles tem que sentir um pouco mais. O que é o lugar. O que a gente sente nesse lugar. Como é estar aqui nesse lugar e em contato com a gente que é daqui.

Fica evidente nas palavras dos condutores que para as pessoas “de fora” a relação que se faz com o local visitado é de posse através da fotografia, transformando-o em objeto de uma coleção, como quem caça por esporte. Por isso,

“sintonizar” com a vida existente não faz sentido e não é levado em consideração. Essa fotografia turística em nada difere dos anúncios impessoais das agências de viagens. São imagens “roubadas”, que tomam as almas das pessoas e dos lugares, como temiam os índios no passado. Nelas não existe relação, vivência ou afeto.

Como atestam os condutores, para Sontag, muitas vezes a fotografia turística limita a experiência, convertendo-a em uma espécie de “souvenir” na forma de imagem. Ao protegerem-se atrás das câmaras fotográficas, as pessoas acabam invadindo os espaços e seus habitantes, ignorando situações, sentimentos e sensações mais sutis. Como uma máscara, a câmara fotográfica interpõe uma distância, evita a intervenção do corpo e das emoções. A partir dessas reflexões, pode-se confrontar a função da maioria das fotos atualmente produzidas na região com a função que as fotografias dos álbuns-de-família de Cambará exerceram no passado. Antagonizam-se as “imagens roubadas” de uma visão exploratória às “imagens ofertadas”, trocadas como sinal de afeição. Recuperar esse sentido afetivo esteve também no fundo da Ação Cultural.

Enfim, o fato de devolver à comunidade suas imagens organizadas em uma exposição pública significou retribuir o gesto que havíamos recebido no início do trabalho, quando elas nos foram “ofertadas”. Representava a valorização desse gesto inicial e das imagens em si, que já tendo um significado afetivo no interior da comunidade, carregavam o olhar-afeto para toda a Ação Cultural. Ao mesmo tempo, usar como critério para a escolha das fotos o sentido afetivo para a comunidade em vez de outros sentidos, foi um modo de contrapor uma visão impessoal que predomina na criação e exibição de imagens da região. Com isso, esperava-se fortalecer o vínculo e a participação das pessoas na Ação Cultural, espelhando os laços de união que as fotos haviam representado no passado.

5.2. FACE-A-FACE: O OLHAR-IDENTIFICAÇÃO

A fotografia possui uma dupla existência, é como “a paisagem e a vidraça”, um objeto “folhado”, que não pode se separar daquilo que representa, segundo Barthes⁶⁸. Vista assim, a fotografia é o objeto sagrado, guardado com carinho,

⁶⁸BARTHES, op. cit., p. 15.

reliquia de um tempo perdido e, muito mais do que a matéria que a constitui, é a própria imagem que carrega.

Por isso, o autor refere-se à fotografia, comparando-a ao gesto da criança que aponta com o dedo para mostrar o que quer: “uma fotografia sempre se encontra no extremo desse gesto; ela diz: isso é isso, é tal!”⁶⁹

Foi assim que os cambaraenses responderam às perguntas das pesquisadoras no início do projeto. Além do valor como objeto, as imagens das fotos mostravam suas “paisagens” do passado. Identificavam pessoas, lugares, modos de ser e agir, representavam situações de vida comuns e a cultura material, expressavam diferenças entre gerações e grupos sociais. Nas muitas faces que as fotos materializavam, as pessoas tiveram a oportunidade de se verem novamente, enquanto se mostravam à ONG. De certa forma, pode-se dizer que a construção da exposição foi um processo iniciado nos primeiros contatos com a população de Cambará, quando foram vistos os álbuns-de-família, mas que concretizou-se formalmente só depois de quase dois anos. Nesse período, a ONG Curicaca desenvolveu várias experiências de convívio na comunidade, nas quais fomos amadurecendo idéias, posições e sentimentos, descobrindo dificuldades e potenciais, afinidades e divergências. Em muitas situações do trabalho com as pessoas e a região novas imagens foram produzidas pela ONG e pela comunidade, com diferentes funções. As fotografias e os vídeos foram instrumento e registro nas pesquisas do meio físico e social, elementos de sensibilização e reflexão nas ações de educação e de organização com a comunidade e, ainda, uma forma pessoal de apreendermos a realidade.

O primeiro vídeo realizado neste período, *Um olhar sobre Cambará*, lançou a perspectiva de um olhar consciente sobre a realidade da região⁷⁰. O vídeo mostrava como a cidade era vista por nós e por parte da comunidade que participou das gravações, indicando locais e cedendo entrevistas. Seu objetivo era promover o diálogo sobre a situação e as alternativas de desenvolvimento sustentável apresentadas pelo projeto. Depois de pronto, o vídeo seria mostrado para diversos grupos em sessões organizadas em função das atividades que desenvolviam,

⁶⁹Ibidem, loc. cit.

⁷⁰Ver capítulo I – *O contexto da ação cultural*.

influência na comunidade e faixa etária, provocando a discussão dos temas apresentados. Através do depoimento de amigos e parentes, as pessoas se reconheciam e discutiam também aspectos relativos a personalidade cultural da comunidade, o que era importante ser identificado numa perspectiva diferenciada de turismo e meio ambiente. Talvez tenha sido esta a primeira vez em que os cambaraenses se viram como atores, com um espaço para opinar através da câmara e, fora dela, como atores sociais, participando das decisões de seu próprio espaço. Como vimos no olhar-afeto, raramente a população é chamada a participar das imagens da região, como se não fizesse parte integrante desse espaço.

Como exemplo desta situação, trago o “Globo Repórter” de setembro de 2001 sobre os Aparados da Serra. Este programa causou-me uma grande expectativa, não só pela curiosidade de rever os locais que trabalhamos pela ótica dos meios de comunicação, mas porque havia sido avisada pela Silvana, condutora local, que iria vê-la na televisão. Foi grande minha frustração quando ao esperar vê-la na tela tive que me contentar com partes do seu corpo, com suas mãos e braços, reconhecer sua jaqueta azul de longe e a sua voz mostrando a paisagem. A câmara parecia fugir do seu rosto evitando nosso contato.

Encontro nos argumentos de Edgar Morin, em *Amor, Poesia e Sabedoria*, uma explicação para este sentimento de decepção. Ele diz que há algo de especial nas imagens que expõe o rosto humano, pois segundo ele, as imagens da face continuam a nos inquietar mesmo com a familiaridade dos grandes planos do cinema. Só o rosto “permite cristalizar em si mesmo todos os componentes do amor”, através dos olhos e da boca compreender os aspectos do mundo “mitológico” – o “sagrado” e o “psíquico” – e do mundo “físico” – o “profano” e o “biológico”. O rosto é por onde o ser humano comunica-se, alimenta-se, respira, reconhece a si e aos outros, fascina-se, erotiza-se, expressa-se. E, acrescenta ele, só o ser humano, entre todos os primatas, realiza o “face-a-face amoroso” na união sexual, localizando aí o momento em que o rosto passou a desempenhar um papel tão importante nas relações afetivas⁷¹.

Voltando para as fotos antigas, reconhecemos na face da comunidade o elo que une afeto e identificação. Mesmo com uma rápida leitura do conjunto das

imagens expostas, percebemos que todas elas apresentam as pessoas como o elemento principal. A posição frontal evidenciando o rosto é sinal de um potencial de identificação, estabelecendo um vínculo entre imagem e espectador. Esta concepção do rosto como foco da identidade é claramente expressa por Norbert Elias, quando ele diz que:

Ao falar do corpo humano, é comum perder-se de vista o fato de a cabeça da pessoa, e especialmente seu rosto, ser parte integrante de seu corpo. Tão logo nos damos conta disso, obtemos melhor compreensão da natureza e da identidade-eu humana. É que o rosto específico de uma pessoa, ao se desenvolver, desempenha um papel central, talvez o mais central, em sua identidade como essa pessoa em particular. Embora a forma específica das outras partes do corpo decerto também seja importante na identificação da pessoa, nenhuma delas se acha tão inequivocadamente no centro de sua identidade-eu, tanto na consciência de outra, como na dela mesma, quanto seu rosto.⁷²

A presença do “face-a-face” nas fotos selecionadas para exposição, seguindo a característica de imagens “ofertadas”, certamente são os primeiros aspectos importantes reconhecidos neste trabalho. São aspectos interligados, pois o rosto nas fotografias se mostra sempre para alguém.

Seguem a estes aspectos, todas as práticas do passado, gestos e detalhes silenciosos que se tornariam mais visíveis no confronto com o presente, complementando o olhar-identificação.

Reforçar este olhar foi uma proposta deliberada pela ONG na proposição da Ação Cultural, pois correspondia tanto a uma necessidade do Projeto de Desenvolvimento Sustentável quanto a uma exigência das pessoas da comunidade expressa desde o momento em que apontaram para as fotos. Era como se nos dissessem: “Vejam, aí está o que nos perguntam. Eis as nossas imagens”, tal qual o gesto da criança que aponta para o que quer. Tornando-as de domínio público tínhamos a intenção de, assim, poder integrar as imagens no processo de conscientização da realidade e de reconstrução crítica da auto-imagem coletiva.

⁷¹MORIN, Edgar. *Amor, poesia e sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 19-26.

⁷²ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996, p. 155.

5.3. OS SUJEITOS DA AÇÃO: O OLHAR-APROPRIAÇÃO

Retomo mais uma vez a noção de índice abordada no olhar-afeto para analisar o olhar-apropriação provocado pela Ação Cultural.

Philippe Dubois recupera a categoria semiótica de índice definida por Charles Sanders Peirce como uma chave para a compreensão da fotografia na atualidade. Como já apontei no olhar-afeto, a idéia central de índice é de traço, marca, presença de um real, ou seja, existe uma ligação pela conexão física com seu referente, a exemplo das pegadas, da fumaça, da sombra e, como sugere o próprio Peirce, da fotografia. Como signo indicial, a fotografia não se associa a seu referente pela semelhança, mas vai além disso, ela estabelece uma ligação que é indissociável dele, afirmando a sua existência⁷³. Entender a dimensão indicial da fotografia me faz avançar no significado do “face-a-face” de Morin que vimos anteriormente, possibilitado pelo contato com as fotografias que expõe o rosto. O sentimento de encontro físico e psíquico através das imagens dos rostos das fotos dos álbuns-de-família de Cambará, justifica-se com a noção de índice por ser o reconhecimento de rostos únicos, singulares e que mantiveram por um momento relações reais com a imagem, imprimindo-se nela, colocando-se como marca.

Essa experiência produzida particularmente pela foto-retrato foi também comentada por Barthes. Para ele, é neste tipo de fotografia que se configura a passagem de sujeito para objeto:

Imaginariamente, a fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro⁷⁴.

É interessante notar que, num sentido inverso, a comunidade parece ter visto na exposição das fotos de seus parentes a transformação do objeto em sujeito, pois, segundo o comentário de Dona Sildéa: “É como se... se revivesse, não é?”

⁷³ DUBOIS, op.cit., p.45 -67.

⁷⁴BARTHES, op. cit., p. 27.

Como se o parente estivesse ali, como se voltasse o tempo. Tava voltando um tempo, voltando às raízes, acho que eles teriam gostado.”

Nesta colocação está claro o sentimento de encontro com aqueles que não existiam mais, proporcionado através do objeto-fotografia, objeto que carregava o seu referente numa conexão física, como se os sujeitos estivessem impressos naquelas imagens.

Como já foi visto, para a ONG Curicaca, escolher entre as fotografias da comunidade aquelas em que as pessoas apareciam foi mais um passo na definição do núcleo temático da Ação Cultural. Uma vez que fazia parte dos pressupostos da educação ambiental do Projeto Curicaca integrar natureza e cultura, era importante reforçar os aspectos humanos na balança em que geralmente pesam as questões exclusivamente ambientais. Significou, portanto, destacar as relações humanas entre outros assuntos que poderiam surgir, potencializando a afetividade e a identificação no interior da Ação. Mas, principalmente, colocar as fotos das pessoas de Cambará dentro do Centro Cultural no momento de sua inauguração foi um gesto simbólico que teve o sentido de apropriação do espaço cultural pela comunidade.

Pela relação indicial que os retratos podem estabelecer, era como se aquelas pessoas estivessem ocupando a Casa, transformando-se de objetos-fotografias em sujeitos da Ação Cultural. Isso era muito importante para nós naquele momento, pois, mesmo cientes dos limites dessa proposta, nossas maiores preocupações voltavam-se para a autonomia e a continuidade das ações por nós iniciadas, tendo em vista que estávamos concluindo o Projeto de Desenvolvimento Sustentável.

Quando as fotos nos foram exibidas pelos cambaraenses como objetos dignos de valor, de certa forma, a própria comunidade estava lançando no coletivo o processo de reconhecer-se como sujeitos da cultura, assumindo as fotografias como bens que os representavam. Para a ONG, que entendia necessário reverter o sentido de “sagrado” e de “raro” que geralmente envolve os espaços e os objetos que representam a cultura, expor as fotos das famílias era uma maneira de dar legitimidade aos objetos culturais produzidos, guardados e transformados pelas pessoas.

Fotos de álbuns-de-família ocupam no dia-a-dia porta-retratos e paredes, juntam-se a outras lembranças e cartões, adquirem novas funções, compondo

arquivos pessoais e ritos íntimos que parecem não poder participar do que se define como o patrimônio cultural da sociedade. Como diz Canclini:

O mundo é um palco, mas o que deve ser representado já está prescrito. As práticas, os objetos valiosos se encontram catalogados em um repertório fixo. Ser culto implica conhecer esse repertório de bens simbólicos e intervir corretamente nos rituais que o reproduzem. Por isso as noções de coleção e ritual são fundamentais para desmontar vínculos entre cultura e poder.⁷⁵

Interessava-nos aqui como poderia ser quebrado este paradigma no qual os grupos dominantes organizam e constroem o que entendem por cultura, consagrando o que deve ser visto, reconhecido e preservado oficialmente. Através da leitura das fotografias como um modo cultural próprio da comunidade, víamos uma maneira de valorizar os sujeitos e os processos representados por elas. Ainda citando Canclini:

A política cultural e de pesquisa relacionada ao patrimônio não tem por que reduzir sua tarefa ao resgate dos objetos 'autênticos' de uma sociedade. Parece que devem importar-nos mais os processos que os objetos, e não sua capacidade de permanecer 'puros', iguais a si mesmos, mas por sua representatividade sociocultural⁷⁶.

As fotos, por serem a própria imagem das pessoas, cumpririam com propriedade essa função apresentada aqui por Canclini e já referida por Freire como uma exigência de toda ação cultural transformadora. O reconhecimento dos processos culturais e seus agentes estimula o olhar-apropriação. Iniciava-se, assim, um movimento da sociedade tomar "para si" as imagens dos álbuns-de-família. O olhar-apropriação está ligado também a leitura crítica dessas imagens, ou seja, as fotos que eram objetos de significado pessoal e de algumas famílias poderiam adquirir sentidos mais amplos quando refletidas num espaço público.

Com a Ação esperava-se que, enquanto as pessoas se identificassem com as fotografias elas reconstruíssem seu passado, criando novas relações com o

⁷⁵CANCLINI, op. cit., p. 162.

⁷⁶Ibidem, p. 202.

presente e o futuro, percebendo-se como sujeitos de suas ações. Nessa proposição inicial não havia ainda a clareza quanto às correspondências que poderiam ser encontradas entre esse trabalho e a pedagogia libertadora de Paulo Freire. Quero no momento ressaltar apenas a importância de uso dos símbolos visuais na sua pedagogia como instrumento de análise da realidade. As imagens visuais são parte essencial do método proposto por Freire. Através delas, são identificados os “temas geradores”, temas significativos que existem nas pessoas e nas suas relações concretas com o mundo. Para Freire, é através da ação e da reflexão crítica daquilo que possui significado existencial que as pessoas tornam-se capazes de construir seus próprios caminhos, confrontando a realidade em que vivem. Por isso, a importância da leitura de suas “situações limites”, processo que só pode ser possível, segundo ele, na “objetivação” da realidade, onde os sujeitos afastam-se dela, observando-a e a si mesmos como objetos de crítica.

Vemos que as imagens servem para identificar os “temas geradores”, reconhecer “situações limites” e estimular o diálogo na busca de soluções, pois, permitem o afastamento e a visualização da realidade. As fotografias da exposição tinham também a função de promover o diálogo entre as pessoas e dessas com o passado numa perspectiva de transformação. Eram uma forma concreta de trazer a consciência questões internas da sociedade, suas relações de poder, diferenças, necessidades e preconceitos, permitindo o entendimento da cultura como processo dinâmico e em permanente tensão. Assim como o método de Paulo Freire é uma proposta aberta para ser discutida e recriada, o uso de imagens para promover a conscientização não é uma receita, mas uma via de acesso na articulação do pensamento crítico que é essencial para os objetivos de transformação e autodeterminação dos indivíduos. Só questionando e rompendo com as “verdades” impostas pela sociedade, as pessoas tornam-se capazes de assumir suas responsabilidades e seus direitos, conscientizando-se de seus processos de vida. Mais uma vez, as concepções de Freire iluminam o entendimento da ação cultural *Nossos Retratos*, quando ele afirma:

A educação problematizadora, que não é fixismo reacionário é futuridade revolucionária. Daí que seja profética e, como tal, esperançosa. Daí que corresponda à condição dos homens como seres históricos e à sua historicidade. Daí que se identifique com eles como seres mais além de si mesmos – como ‘projetos’ – como seres a quem o imobilismo ameaça de

morte; para quem o olhar para trás não deve ser uma forma nostálgica de querer voltar, mas um modo de melhor conhecer o que está sendo, para melhor construir o futuro⁷⁷.

Freire fala claramente da necessidade dos seres humanos se “apropriarem” de suas situações como “realidade histórica” para poderem transformá-las. A transformação só pode ocorrer quando as pessoas percebem o que pode ser transformado e que são capazes de fazê-lo. Olhar para o passado, portanto, é condição para a apropriação do presente e para a construção do futuro. Sendo assim, a exposição construída de forma crítica e participativa, produziria as primeiras possibilidades do olhar-apropriação, criando as condições para que o “público” se transformasse em agente da Ação Cultural.

Partindo dessas reflexões iniciais pudemos perceber como as categorias apropriação, afeto e identidade, estiveram latentes no que as fotos da exposição representavam simbolicamente para a ONG. Veremos a seguir como esse aspectos se articularam apresentando a estrutura da exposição e dos elementos que a constituíram.

⁷⁷FREIRE, *Pedagogia do oprimido*, op. cit., p. 73.

CAPÍTULO 6 – AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS INTERATIVAS DA EXPOSIÇÃO

A exposição *Nossos Retratos* foi inspirada nas práticas pedagógicas dos museus interativos, entre os quais uma das referências mais importantes é o museu pedagógico do Instituto de Artes de Chicago. Como foi referido na Introdução deste trabalho, a adaptação dessa metodologia pareceu ser um enriquecimento para os trabalhos da ONG já desenvolvidos, incorporando-se novos elementos.

Este método em particular não foi utilizado como uma fórmula a ser seguida, mas como uma referência, pelos princípios que o regem de estímulo ao questionamento, à participação e à ação criativa. Por isto, muitos de seus instrumentos pedagógicos foram modificados pela ONG, tendo sido também criadas novas possibilidades de aproximação das pessoas com as fotos e o espaço cultural.

Neste capítulo, vou buscar caracterizar em linhas gerais a dinâmica própria da exposição *Nossos Retratos*. Compreendendo de que maneira a exposição se constituiu poderemos, então, perceber melhor como foi decodificada pelas pessoas que dela participaram.

Num primeiro momento, porém, é importante refletirmos sobre o que consiste uma proposta pedagógica interativa, para isto vamos verificar como este tipo de trabalho se insere na nova feição dos museus e espaços culturais e de que forma estas iniciativas podem contribuir para as ações culturais de criação.

6.1. UMA REFLEXÃO SOBRE A CULTURA DOS MUSEUS E DAS EXPOSIÇÕES

A origem da palavra museu é grega (*mouseion*) e significa “templo das musas”, local consagrado às musas, aos estudos, à filosofia e às artes. Na Grécia Antiga, os museus eram pequenos edifícios construídos ao lado dos templos para receber oferendas, ex-votos e tesouros trazidos pelos fiéis. De lá para cá, porém, das conquistas romanas, passando pelas Cruzadas na Idade Média às coleções privadas do Renascimento e durante toda a modernidade, os museus foram identificados com a cultura fixa, morta, imutável, preservada no interior de seus muros. Suas coleções constituíram-se, na maioria das vezes, como provas da dominação, resultado de saques, pilhagens, expedições científicas e campanhas imperialistas. O museu passou, assim, a ser reconhecido como um lugar sagrado para guarda de patrimônios culturais, um instrumento de legitimação das culturas dominantes e uma forma de fortalecimento das políticas nacionalistas.

A nossa herança cultural ocidental traz essas marcas do poder das classes privilegiadas. Em sociedades hierarquizadas como as nossas, existem sempre grupos que dominam os meios e os bens culturais, impondo sua idéia de cultura a outros grupos. As elites criam instrumentos para atribuir o valor de patrimônio cultural a determinados objetos e manifestações e não a outros. A cultura, dessa forma, como argumenta Canclini⁷⁸, se transforma em dom, incorporado, herdado, que exige de quem a recebe uma adequação, um comportamento e não um pensar sobre ela.

Ainda hoje, museus e galerias em todo o mundo são instrumentos de legitimação da cultura. Entretanto, segundo Teixeira Coelho⁷⁹, numa época de globalização e hibridização cultural em que o contato e a inter-relação entre diferentes formas culturais são cada vez mais íntimos e dinâmicos, tornou-se obsoleta uma visão maniqueísta da existência de culturas separadas, como uma erudita e outra popular, uma dominante e outra dominada, uma autônoma e outra

⁷⁸ CANCLINI, op. cit., p. 160.

⁷⁹ Ver as definições de cultura autônoma, dominada, dominante, emergente, hegemônica, etc., em COELHO, op. cit., p. 107-126

alienada. Existem sim, classes política e economicamente hegemônicas, mas, para ele, esses conceitos no âmbito da cultura se tornaram extremamente controversos e muitas vezes vazios⁸⁰. Além disso, no confronto entre culturas, os processos de apropriação são bem mais complexos do que a repetição de uma cultura e a anulação de outra. No lado mais frágil, tanto existem elementos de resistência e afirmação, quanto de conformismo e reprodução. Da mesma forma, as elites invariavelmente buscam suas fontes de inspiração na produção popular⁸¹.

A cultura, portanto, deve ser sempre pensada como um processo dinâmico de significação da realidade, inacabado, de contato e inter-relação entre diferentes formas de pensar e viver.

Em função dessa realidade, os espaços culturais vêm se modificando radicalmente nos últimos anos. Apesar de os museus ainda cumprirem o papel de validação da cultura, estes locais vêm assumindo novos aspectos e funções num panorama de multiplicidade cultural. Os museus, na atualidade, transformaram-se, assim, em “espaços híbridos” - usando os termos de Andréas Huyssen - os quais assimilaram a indústria cultural e a superprodução de imagens. Para este autor:

O novo museu e as novas práticas de exposição correspondem à mudança do perfil dos freqüentadores. O espectador, cada vez mais, parece estar em busca de experiências enfáticas, iluminações instantâneas, megaeventos e espetáculos de grande sucesso, ao invés da apropriação meticulosa do conhecimento cultural.⁸²

Para Huyssen, o museu, de local sagrado para a conservação da cultura elitista e o uso de um grupo restrito, passou a ser espaço para “espetacularização” e a “simulação” da cultura, local de diversão e entretenimento, atraindo um número cada vez maior de pessoas.

De fato, estudos indicam, como mostra Canclini⁸³, que nos últimos anos tem aumentado significativamente a freqüência aos museus e espaços culturais. Os mais tradicionais recebem projetos arquitetônicos inovadores com concepções arrojadas e

⁸⁰ Ibidem, p.108.

⁸¹ Ver também PEDROSA, Mário. A bienal de lá pra cá. In: GULLAR, Ferreira (Org.) *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

⁸² HUYSEN, Andréas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 224.

⁸³ CANCLINI, op. cit., p. 169.

diversificadas, articulando áreas para descanso, lazer, pesquisa e informação. Ocorrem grandes exposições em espaços públicos e os museus “abertos” em parques e praças. Em meio a estas transformações surgem questões polêmicas exigindo a redefinição dos papéis dessas instituições.

É incontestável que o prazer e o divertimento podem ser formas de atração e de esclarecimento da experiência estética a serem incorporadas nas políticas culturais. O que surge agora como crítica neste cenário é que, muitas vezes, as superproduções das mostras não passam de eventos superficiais e descontextualizados, com “entretenimentos” e “espetáculos” fragmentados, vazios de sentido e que projetam concepções demagógicas.

Também são pertinentes as críticas quanto ao excesso de informações e monitoramentos que limitam as experiências estéticas. Ocorre, por exemplo, como diz Canclini que “o público desloque sua concentração da obra para a biografia do artista e substitua a luta com as formas pelos pequenos episódios históricos”.⁸⁴

Se mal elaborados, os recursos museográficos, as informações direcionadas, os audiovisuais e os monitoramentos que acompanham as exposições podem sufocar a apreciação e impedir as pessoas de se surpreenderem, tais recursos determinam para onde olhar, por quanto tempo e por que se deve gostar de cada trabalho exposto. Este tipo de concepção oculta o preconceito a respeito das reais capacidades e interesses das pessoas, fortalecendo as fronteiras sociais e culturais. Reforça-se, assim, a idéia de que o entendimento da arte depende muito mais da erudição do que da inteligência e da sensibilidade. Uma mostra que só contenha interpretações prontas dispensa e pode até mesmo impedir o movimento reflexivo da crítica e as diferentes leituras pessoais do que é exposto. É preciso compreender que o principal objetivo da interpretação não é a instrução, mas a provocação, e que uma experiência estética não pode se reduzir a sua explicação. Para não ser infrutífera, a interpretação deve de alguma forma relacionar o que está sendo mostrado com a experiência do observador. Os argumentos de Sontag resumem neste ponto, esta questão: “ Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato que libera. É uma forma de rever, de transpor valores, de fugir do passado

⁸⁴ Ibidem, p. 137.

morto. Em outros contextos culturais, é reacionária, impertinente, covarde, asfixiante”.⁸⁵

Este tipo de interpretação é “a vingança do intelecto sobre a arte” que “envenena a nossa sensibilidade” nos termos de Sontag; por isso, ela propõe pensarmos mais em formas de crítica que partam da experiência sensorial para recuperarmos nossos sentidos e não apenas da razão. Ela afirma que precisamos de uma “erótica da arte”, aprendendo a ver mais, ouvir mais, sentir mais”, pois nós somos mais profunda e intensamente capazes de ver, ouvir e tocar do que “o conjunto de idéias que armazenamos em nossa cabeça”.⁸⁶

Voltando a Canclini, é interessante notar como o seguinte pensamento se afina com as reflexões de Sontag, quando ele diz que:

O fundamental é que se reconheça a assimetria entre emissão e recepção e se veja nessa assimetria a possibilidade de ler e olhar a arte. Não haveria propriamente literatura nem arte se só existissem conjuntos de textos e obras repetindo-se em um monólogo interminável.⁸⁷

Canclini reafirma que a arte é um diálogo que só se completa nas múltiplas leituras de cada espectador.⁸⁸

É preciso, portanto, na proposição de uma ação cultural, sabermos buscar as contribuições da museologia contemporânea, aprendendo a beber desta fonte. O processo de transformação dos museus, das exposições e do público vem criando importantes rupturas nas idéias preestabelecidas de arte, nos conceitos fossilizados de herança cultural, na forma de agir e interagir com os espaços, os bens e os instrumentos da cultura.

Cabe a nós pensarmos em novas vivências culturais que não sejam só sedutoras e “espetaculares”, mas que respeitem as possibilidades múltiplas de leitura e fruição e que criem oportunidades de diálogo, reflexão e criação de sentidos para as pessoas além do que lhes é dado.

⁸⁵ SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p., 15-6.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ CANCLINI, op. cit., p. 151.

⁸⁸ Sobre este tema ver também GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

As propostas pedagógicas de uma ação cultural também não podem reforçar nas pessoas a idéia de que é necessária a aquisição de conhecimentos específicos, esforço e orientação especializada para nelas participar e envolver-se. Daí a importância de valorizarmos o caráter afetual nessas ações e de recuperarmos uma das funções dos museus que por muito tempo estiveram esquecidas – o sentido de convivência em um espaço público⁸⁹.

Huysen pode nos ajudar a completar o sentido desse conjunto de reflexões quando argumenta que:

O que precisaria ser aprendido e teorizado nos dias de hoje são, precisamente, os modos pelos quais a cultura do museu e das exposições, no sentido mais amplo, possibilitam um terreno que pode oferecer múltiplas narrativas de significados, exatamente num tempo em que as narrativas universalizantes do museu perderam seu poder de persuasão, em que as pessoas estão ávidas para ouvir e ver outras histórias, para ouvir e ver as histórias dos outros, e em que as identidades são construídas através de negociações entre o eu e o outro em infinitas e múltiplas camadas, no lugar da segurança de referências fixas como a família, a fé, a raça e a nação.⁹⁰

O papel dos museus e dos espaços culturais no mundo de hoje vai muito além do que a princípio pode parecer. Apresentam-se mudanças que nos obrigam a repensá-los tanto em forma, quanto em conteúdo, a recuperar antigas funções e incorporar novas potencialidades, reconhecendo a cultura como processo vivo de múltiplas interpretações. É preciso, portanto, que as reformas não se limitem aos recursos técnicos e aos espaços físicos, mas que sejam radicais na proposição de novas relações entre a cultura e as pessoas. Para isso, é importante assumir compromissos mais amplos com a estética, a crítica e a cidadania, reunindo o afetivo, o lúdico e o político. É aí que a ação cultural se apresenta como uma opção para esta reforma.

⁸⁹ Cf. a definição de museu apresentada em COELHO, op. cit., p. 269-274.

⁹⁰ HUYSEN, op. cit., p. 251.

6.2. A ESCOLHA DO MÉTODO PEDAGÓGICO DO INSTITUTO DE ARTES DE CHICAGO

Foi o potencial de valorização da multiplicidade de interpretações que encontramos nas propostas desenvolvidas pelo museu pedagógico do Instituto de Artes de Chicago. A mostra *Telling Images: Stories in Art*⁹¹, por exemplo, examinava os vários modos de se contar histórias em arte a partir de seis obras de diferentes culturas e períodos históricos. Eram elas: *São Jorge matando o dragão*, uma pintura renascentista espanhola de Bernardo Martorelli; *Rip Van Winkle*, pintura do séc. XIX, de John Quidor, inspirada em um conto de Washington Irving; *Train Station*, de 1936, do pintor americano Walter Ellison; uma escultura de *Vishnu* do séc. XV, feita na cidade de Tanjore, no sul da Índia; o *Royal Altar Tusk*, entalhe sobre presa de elefante, objeto ritualístico de origem nigeriana do séc. XIX e uma instalação com colagens de fotografias antigas e computação gráfica de Martina Lopez, artista mexicana.

O que ligava obras tão diversas era a riqueza das várias histórias que cercavam cada uma delas e as estratégias de interpretação criadas para explorá-las.

Já há mais de 30 anos, muitos museus e centros de cultura apresentam-se como importantes espaços educativos com experiências lúdicas, interativas e participativas. É o caso do *Exploratorium*, museu de ciências localizado no *Palace of Fine Arts* de São Francisco (1969), proposto por Frank Oppenheimer; do *Museu de História Natural de South Kensington* (1971) ou do *Centro de Arte Reina Sofia*, na Espanha. No Brasil, estas experiências são mais recentes e ligadas, geralmente, a grandes cidades, como por exemplo, o *Museu Espaço Ciência Viva* (1986), no Rio de Janeiro e o *Museu de Ciência e Tecnologia* da PUCRS (1988), em Porto Alegre, mas, igualmente com alto nível de qualidade e excelentes resultados. No entanto, o que nos levou a escolher o Instituto de Artes de Chicago como referência para a ação cultural *Nossos Retratos* foram alguns aspectos que o diferenciavam dos demais trabalhos nesta área por nós conhecidos. Em primeiro lugar, toda proposta pedagógica do Instituto de Artes de Chicago integra aspectos políticos, estéticos, sociais, éticos e culturais, não somente técnicos e científicos como é o caso dos

⁹¹Esta mostra foi apresentada no curso *O Museu Pedagógico* já referido.

museus de ciências, os quais, no Brasil, apresentam maior comprometimento com as práticas pedagógicas interativas.

Em segundo lugar, como a exemplo da exposição *Telling Images*, os recursos museográficos, apesar de elaborados com todo cuidado por uma equipe de designers gráficos, arquitetos e educadores, partiram de idéias muito simples, sugeridas e nascidas das necessidades de um grupo de doze crianças que faziam parte da curadoria da mostra. Constituíram-se de oportunidades para as crianças brincarem e se expressarem. Eram jogos, teatros de fantoches e apresentações de dança criados por elas mesmas, espaços para a produção de desenhos, textos escritos e narrativas orais, instrumentos acessíveis e envolventes que combinavam reflexão e ludicidade, contemplação e experimentação e que podiam com facilidade ser adaptados às nossas condições de recursos materiais. Foi também importante notar como a mostra *Telling Images* criou condições para que as crianças relacionassem os trabalhos expostos com suas histórias pessoais, oferecendo a elas oportunidades de expressarem suas vivências e compartilharem informações, imprimindo suas individualidades no coletivo. Dessa maneira, despertava-se nas crianças o vínculo e a vontade de retornar à exposição.

Além disso, as práticas museológicas do Instituto de Artes de Chicago, já extensamente sistematizadas e avaliadas, mostravam ser uma forma de envolver, efetivamente, pais, professores e o público em geral, além das crianças. A adaptação dessa metodologia mostrava-se como uma possibilidade de ampliarmos o número de pessoas envolvidas nas ações de educação da ONG, pois constituía-se em uma atividade “aberta”, sem os limites das turmas organizadas regularmente pelo projeto de educação ambiental. Dessa forma, poderíamos alcançar uma das maiores necessidades da educação ambiental no momento atual, que é a de ser uma prática estendida a toda sociedade, tanto na educação formal quanto informal, e incluindo pessoas de diversas idades e situações econômicas⁹².

Por último, o caráter participativo e envolvente da metodologia pedagógica do Instituto parecia trazer um enriquecimento para as práticas de educação

⁹²Já o Congresso de Moscou (1987) levantava a necessidade da educação ambiental “dirigir-se a todos os membros de uma comunidade, no que diz respeito às necessidades e interesses das diferentes faixas etárias e categorias sócio-ocupacionais, e se adaptar aos diversos contextos socio-

ambiental desenvolvidas pela ONG Curicaca e norteava nossos passos na direção de construirmos com a comunidade uma ação cultural de criação. Apesar de não contarmos com a mesma disponibilidade de recursos físicos e de pessoal, nem com o tempo necessário para uma melhor preparação na comunidade, abrangendo maior número de pessoas na organização da mostra, avaliamos, mesmo assim, ser importante levarmos adiante a idéia da ação cultural *Nossos Retratos*.

6.3. NOSSOS RETRATOS – FOTOGRAFIAS DE ÁLBUNS-DE-FAMÍLIA: A CONSTRUÇÃO DA AÇÃO CULTURAL



*A casa está agitada,
 Não é um dia qualquer.
 Desconfiei desde cedo;
 Alvorço no galinheiro,
 Papai amanheceu na lida,
 Mamãe madrugou na cozinha,
 Muita conversa e alegria.
 Lava a roupa, arruma a casa,
 Passa a roupa, engoma, alinha.
 Vai sobrar pra mim...
 Vovó grita lá no fundo:
 Corre guria!
 Enche a banheira de água fria.
 Lava aqui, lava ali,
 Limpa atrás da orelha,
 Veste o melhor vestido,
 Reúne toda a família.
 Chegam os tios
 Sentam as tias.
 É dia de fotografia!*

Alexandre Krob⁹³

econômicos e culturais, considerando as desigualdades regionais e nacionais". Cf. DIAS, op. cit. p. 84.

⁹³Este poema foi criado por um dos organizadores da Ação Cultural e fazia parte da programação visual da exposição de fotografias.

Um projeto de exposição como o *Telling Images* leva em média cerca de dez meses de trabalhos intensivos na escolha das obras, criação dos instrumentos interativos e maturação das diversas idéias que surgem no processo de planejamento, processo este que reúne um número significativo de pessoas. Já a ação cultural *Nossos Retratos* contou com apenas dois meses de preparação, pois estava ligada à inauguração do Centro Cultural com prazo estipulado pelo programa. Por isso, a representação e a participação da comunidade nesta etapa ficaram por conta principalmente do empréstimo das fotos que foram expostas. Éramos efetivamente, criando e organizando a mostra, três “curicacas” e uma cambaraense com o apoio indeterminado de várias outras pessoas, tanto da ONG quanto da comunidade. O primeiro passo para a organização da exposição foi contatar as pessoas donas das fotos que haviam nos despertado maior interesse e conversar sobre a idéia, envolvendo-as através da cedência das imagens. Com as fotografias reunidas foi possível reconhecer diferentes aspectos históricos, afetivos e estéticos nos registros das festas, da vida familiar, da organização social, da cultura material e das moradias. A partir da observação dos detalhes dessas imagens e da identificação de alguns padrões de significados, pudemos então organizá-las em função dos temas que sugeriam, escolhendo algumas que se destacavam das demais e deixando outras de lado. Ao aproximarmos as fotos buscando um sentido, descobrimos o quanto combinar uma imagem à outra sempre cria uma nova leitura, como nas seqüências de histórias em quadrinhos ou nos fotogramas de um filme. Descobrem-se associações e diferenças, alguns elementos se sobressaem pela singularidade ou pela repetição, detalhes podem ser associados e recortados do conjunto original e criam-se diferentes orientações nos sentidos da leitura em função da ordem e disposição das imagens.

As relações entre o que é explícito ou subentendido na linguagem visual foram particularmente exploradas por Barthes em *O óbvio e o obtuso*. Ele nos fala que certas imagens possuem sentidos enigmáticos, “obtusos”, que vão além do valor de denotação e da linguagem simbólica que expressam⁹⁴. Esses sentidos dependem

⁹⁴BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1982.

da forma e do contexto em que as vemos. Nessa mesma direção, outra idéia que ilumina o que percebemos encontra-se na pesquisa de Maria Sylvia Porto Alegre sobre as imagens dos povos indígenas brasileiros produzidas pelos pintores do séc. XIX. Neste trabalho, é interessante notar como a autora reflete a importância de um momento de descolamento das imagens do conjunto das informações que as envolvem para a percepção de novos sentidos não captados anteriormente. Ela mostra, assim, como a linguagem visual pode romper com as idéias deformantes dos textos que as acompanham⁹⁵.

De forma análoga, foi esse o movimento que tentamos empreender quando reordenamos as fotografias antigas. Foi preciso um afastamento de tudo aquilo que sabíamos e que nos fora contado, para que percebêssemos novos sentidos e que fosse possível propiciarmos possibilidades de leitura não excludentes. Com esta perspectiva em mente, sugerimos as perguntas que acompanhavam as fotografias, como pôde ser visto no capítulo III – *As fotografias da ação cultural de criação Nossos Retratos*.

Eram perguntas para instigar os visitantes a desdobrá-las nas suas questões, encontrando respostas próprias, sem fornecê-las. As legendas que acompanhavam as fotos continham, também, apenas algumas informações e muitas lacunas e pontos de interrogação, lançando para as pessoas da comunidade o desafio de preenchê-las. Pretendia-se, com isto, mostrar que a própria construção dos textos da exposição era um processo inacabado que iria se completar na voz das pessoas que participassem da Ação. Por isso, os outros textos produzidos pela organização consistiam de apenas as seguintes mensagens:

Uma imagem fotográfica cria uma história que nunca se pensou em contar. Ela é uma mentira dizendo a verdade, um sim e um não ao mesmo tempo, um é e um não é. Digamos que é um momento poético no qual o "faz-de-conta" cria nova vida. Na fração de segundo de uma fotografia, é possível dizer o que não foi dito. – Ernest Haas, em O Prazer de fotografar

Descobrir nas imagens o que há por dizer. Este é o ponto de partida deste resgate da cultura local. Que a proposta não se encerre nesta exposição. Que continue em um trabalho pedagógico, dirigido especialmente às

⁹⁵ PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. *Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual*. In: FELDMAN-BIANCO, Bella; LEITE, Míriam (Orgs.), op. cit., p.75-112.

crianças, como continuidade do projeto de educação ambiental desenvolvido pelo Projeto Curicaca. Acreditamos que o cotidiano é a história construída a cada momento. Percebê-la viva nos retratos da comunidade e nas relações que formam a história de cada um, é fundamental para que se respeite a rede viva da qual fazemos parte. – Equipe da ONG Projeto Curicaca.

Junto ao poema que serve de epígrafe dessa seção havia a sugestão: “pegue uma folha de papel e desenhe a pose de sua família para o fotógrafo”.

O folheto⁹⁶ distribuído durante o período da mostra continha outras sugestões de atividades pensadas especialmente para os professores(as) da comunidade:

- Resgate a memória das crianças através de suas fotos (recém-nascidas, dos primeiros aniversários, amiguinhos de escola, etc.) e de objetos pessoais de diferentes fases de suas vidas (certidões de nascimento, medalhinhas, brinquedos, roupinhas de bebê guardadas, etc.). Estes objetos e fotografias podem ser apresentados em aula, aos colegas, com as crianças contando a sua história.
- Pesquise a construção da árvore genealógica das famílias das crianças e descubra, com elas, a origem das primeiras famílias da cidade.
- Faça perguntas relacionando impressões sobre as famílias antigas e as de hoje: quantidade de pessoas, atividades que faziam juntas, modos de vestir, “poses”, etc.
- Incentive-as à pesquisa das fotos expostas – quem são as pessoas não identificadas? qual a história das fotos? etc. faça o mesmo com as fotos das famílias dos alunos.
- Participe com elas da construção do Livro da Exposição.
- Proponha às crianças que façam desenhos (auto-retratos) em frente ao espelho ou a partir de fotos de família.

Esta foi a maneira que encontramos de estender a Ação Cultural para a escola. Estávamos, dessa forma, contando com a contribuição e a atuação espontânea dos(as) professores(as) na produção dos sentidos da exposição, no envolvimento das crianças e na construção da auto-imagem individual e coletiva da comunidade.

⁹⁶ Ver Anexo A.

Para que adultos e crianças revelassem em conjunto as histórias das imagens, dizendo “o que não foi dito” e se reconhecessem como sujeitos dessa construção, registrando suas impressões, foi previsto um espaço na sala para a disposição de um livro com folhas em branco: o Livro da Exposição⁹⁷.

Geralmente os livros de assinaturas das exposições são apenas recursos usados para mensurar a frequência das visitas. Com campos bem definidos e linhas numeradas, eles solicitam dados de interesse das avaliações museológicas, como a origem e a profissão dos visitantes. A expectativa que tínhamos com este Livro, ao contrário, era de que ele servisse principalmente ao público participante da Ação, como meio de expressão e forma de troca de informações e sentimentos entre as pessoas. A ausência de pauta e as dimensões das páginas, 32 x 44 cm, bem superiores ao formato ofício convencional, convidavam à livre manifestação das mensagens, desenhos e outros registros produzidos durante o período da mostra.

A página em branco “circunscreve um lugar de produção para o sujeito”, diz Certeau. É um espaço próprio de domínio do sujeito sobre um objeto. Nela, se produz a “escritura”, prática que caracteriza a sociedade moderna, longe do mundo das vozes e da tradição⁹⁸. O Livro da Exposição, como um meio para que as pessoas produzissem seus próprios textos, foi, assim, uma forma de experimentar um tipo de poder que nas nossas sociedades é quase sempre exclusivo das ciências, da política e das comunicações.

A produção gráfica e a dinâmica visual da Ação Cultural, por sua vez, apoiou-se no desdobramento e na exploração das mesmas fotografias expostas. Como a maioria das fotos era de grupos e de reuniões de pessoas, para darmos destaque aos detalhes dos objetos e dos indivíduos, suas expressões faciais e corporais e seus gestos particulares, optamos por separar determinadas figuras do contexto original, ampliando-as em tamanho real através de cortes e recortes das fotografias. A tecnologia atual permite a leitura da fotografia como um sistema de informações que pode ser decomposto em seus elementos constituintes sem a perda da qualidade das imagens. Hoje, é possível recuperarmos fotos danificadas, obtendo-se até reproduções com melhores condições do que os originais.

⁹⁷ Ver Anexo C.

Manipulando as imagens, tivemos a oportunidade de colocar a nossa visão particular sobre elas, criando novas escalas, enquadramentos e contrastes, tendo, assim, a leitura de conteúdos que não poderiam ser percebidos num primeiro olhar. Assumimos a exposição, dessa forma, como um recorte intencional da realidade histórica dos cambaraenses. Como diz Leite, a fotografia é um recurso na tarefa de procurar entender a vida:

Desde a nomenclatura fotográfica utilizada - contraste, focalização, ampliação, primeiro plano, fundo, escala, exposição, fixagem – até as diferentes maneiras de lidar com recursos fotográficos na pesquisa destacam, mais que nas abstrações verbais, que se está trabalhando apenas uma fração do real, uma iluminação do detalhe com vistas à compreensão do todo de que ele faz parte.⁹⁹

Para ela, a fotografia é menos sentenciosa do que a linguagem verbal, pois, claramente expressa um significado sempre parcial, como reflexo fragmentado do todo. Ao mesmo tempo, a fotografia pode constituir-se num dos melhores recursos para a descrição de determinados aspectos das culturas. Poderíamos dizer que a fotografia é uma das formas para se chegar a percepção das “teias de significados” que compreendem as culturas. A foto produz descrições “densas”, revelando os gestos, os detalhes, as diferenças, ou seja, as “partículas de comportamento” que constituem códigos culturais¹⁰⁰. Através desses detalhes, ela pode até apresentar um caráter de síntese da realidade que é muito mais complexa, mas não perde o sentido da diferença e da particularidade.

Por isto, buscamos na Ação Cultural salientar os significados da cultura local, chamando a atenção para os detalhes das imagens fotográficas. Primeiramente, realizamos um grande painel com reproduções a traço de alguns dos objetos mais expressivos das fotografias. Eram chapéus, terços, gravatas, sapatos e outros adornos que isolados falavam mais sobre as pessoas e a época em que viveram do que inseridos no preto & branco das imagens. Propusemos, então,

⁹⁸ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano I: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 224-230.

⁹⁹ LEITE, op. cit., p. 47.

¹⁰⁰ GEERTZ, op. cit., p. 15-17.

inspirados nos jogos do museu pedagógico, uma brincadeira para que as crianças descobrissem a que fotos pertenciam tais objetos, como mostra o exemplo:



Quem entrasse nesse jogo, prestaria, naturalmente, maior atenção nas particularidades de cada imagem fotográfica, observando-as minuciosamente. Sabemos que os objetos sempre tornam visível uma maneira própria de relacionar-se com o mundo, de viver e de expressar-se. Esta brincadeira estimulava, assim, a curiosidade¹⁰¹ e a aproximação silenciosa a outra cultura, a do passado representado nas fotografias. Mostrava que o processo de observação, descoberta e interpretação pode ser muito mais rico do que a chegada a uma resposta certa. Neste contexto, vale a pena retomarmos as reflexões de Geertz sobre a análise cultural:

A análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjeturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjeturas e não a descoberta do Continente dos Significados e o mapeamento da sua paisagem corpórea.¹⁰²

¹⁰¹ É interessante lembrar a seguinte afirmação de Paulo Freire: “sem a curiosidade que nos torna seres em permanente disponibilidade à indagação, seres da pergunta – bem feita ou mal fundada, não importa – não haveria atividade gnosiológica, expressão concreta de nossa possibilidade de conhecer.”, FREIRE, Paulo. *A sombra dessa mangueira*. São Paulo: Olho d’água, 2001 p. 76.

¹⁰² GEERTZ, op. cit., p. 30-31.

Na interpretação de uma cultura não existem conclusões definitivas. A citação de Geertz acima me auxilia a compreender porque escolhemos uma determinada figura como destaque da programação visual da Ação. Foi a imagem de uma senhora que nos chamava a atenção e sobre a qual não conseguimos descobrir, qualquer informação até a abertura da mostra. Esta imagem foi recortada da cena familiar de uma das fotografias - a foto que ilustrou o exemplo anterior -, transformada em *banner* com a chamada da exposição e colocada na parede frontal do Centro Cultural. Ana Pompermayer, uma das “curicacas” organizadoras da mostra, explica a escolha dessa figura:

Era uma imagem bem significativa, bem forte... o que me parece, pensando agora, é que pelo fato de estarmos falando de história e de família... é que era a figura de uma vovozinha... na hora eu não tinha me dado conta disso... mas ela tá ali: pronta para contar histórias!

De fato, penso que a combinação de aspectos conscientes e inconscientes nos levaram a destacar esta imagem entre outras, colocando-a na fachada do prédio. Era uma imagem carregada de mistério, mas que, ao mesmo tempo, representava alguém muito próximo da comunidade. Através dela, as pessoas poderiam reconhecer seu passado, suas avós que contavam histórias e a cultura feminina. Seu olhar, suas mãos, as rugas de seu rosto e o vestido bordado falavam de coisas simples e comuns, mas ricas em significados. A figura dessa senhora repetia-se no folheto¹⁰³ da exposição, instigando as pessoas a identificá-la. No mesmo folheto, estimulamos o reconhecimento de quem havia produzido a maior parte das fotografias, o fotógrafo Orlando Esteves.

Com a mesma intenção, outras imagens de pessoas foram recortadas das fotos, ampliadas para o tamanho natural e penduradas no vão interno que atravessa os dois andares do Centro Cultural. Ao suspendê-las no espaço com fios de *nylon*, estas figuras lembraram-nos os exercícios de rapel nos cânions próximos ao município que vinham sendo praticados pelos condutores locais de ecoturismo. Surgiu assim a principal manifestação da comunidade no planejamento da Ação Cultural. Constituíam-se na idéia de uma performance teatral, na qual a atriz Silvana

de Oliveira, condutora local e uma das organizadoras da exposição, iria no dia da inauguração descer de rapel pelo vão do prédio, declamando a poesia *Cântico Negro* de Fernando Pessoa. A atriz relembra esta experiência e seu significado, dizendo:

Por onde eu vou, eu não vou por aí... Deus e o Diabo que me guiam, e mais ninguém. O poema falava disso. Ele não ia por onde todo mundo queria que ele fosse. A gente chegou a conclusão que tinha a ver com o rapel, que a pessoa que faz o rapel ela vai por outro lugar, vai onde ninguém vai e isso tinha tudo a ver com aquele momento.

Esta performance envolveu a participação e o apoio de outros cambaraenses que colaboraram para sua realização. Por ser a iniciativa de uma cambaraense ela significou para a ONG a transformação de fato da ação cultural em *ação cultural de criação*, pois foi o primeiro momento significativo em que vimos as pessoas da comunidade aproximarem-se umas das outras na criação de um objetivo mais concreto proporcionado pela Ação. O *Rapel* ocorreu imediatamente após a apresentação de um grupo de danças da cidade, *Os Herdeiros da Tradição*, mostrando as possibilidades de diálogo entre formas inovadoras e tradicionais de manifestação cultural. A performance foi uma forma de expressão própria da comunidade perfeitamente inserida no corpo do trabalho. No *Rapel* criaram-se instrumentos originais para a reflexão crítica sobre a Ação Cultural e a sociedade. Aspectos concretos do presente, como os novos desafios nas relações do ser humano com o ambiente e a cultura tradicional, e como a crítica às determinações políticas locais, foram contextualizados no cenário histórico, social e cultural, trazido pelo passado das imagens. Representou dessa forma a valorização da comunidade em seu processo de autotransformação, incluindo as dimensões reflexivas, criativas, afetivas e políticas. O simbolismo do Rapel mostrava ainda como o processo de conscientização pode ser provocativo, estimulante e desafiador.

Durante o período da mostra foram realizadas ainda algumas atividades sob a orientação da ONG. Logo após os primeiros dias de abertura foram realizadas atividades como a oficina de fotografia *Trabalhando com a luz* que, utilizando

¹⁰³Ver Anexo A.

técnicas básicas de captura e revelação de imagens com latinhas usadas, possibilitou uma apropriação pelas crianças da técnica fotográfica, desmistificando a fotografia como meio de expressão exclusivo de fotógrafos e iniciados no assunto¹⁰⁴.

Foram feitas também uma oficina de reciclagem de papel e outra de construção de bonecos a partir de materiais de sucata. Houve ainda a apresentação dos resultados dos trabalhos do Projeto Curicaca e um espetáculo de teatro: *Histórias da Carrocinha* com o grupo porto-alegrense *A Caixa de Elefante – Teatro de Bonecos*. Foi também lançado um concurso para dar nome ao Centro Cultural¹⁰⁵, envolvendo as pessoas da comunidade e impedindo, assim, que a prefeitura local tomasse esta decisão sozinha. Todas essas atividades foram lançadas e divulgadas através do *Convite da Inauguração do Centro Cultural*¹⁰⁶, distribuído de casa em casa. A iniciativa do concurso para dar um nome ao Centro Cultural foi abraçada pela comunidade que, no dia 6 de setembro de 2000, escolheu o nome do Doutor Santo Bornéo. Isso foi para nós mais um sinal de que a Ação Cultural continuava viva na cidade. Pois, como diz Teixeira Coelho:

A ação cultural, é, antes, uma aposta: dados certos pontos de partida e certos recursos, as pessoas envolvidas no processo chegarão a um fim não inteiramente especificado embora provavelmente situado entre certas balizas. Ou não... o processo ou os meios, neste caso, importam mais que os fins, e o agente cultural, bem como a política cultural por ele representada, deve aceitar correr este risco.¹⁰⁷

Numa experiência como esta não existem portanto resultados seguros, nem produtos acabados, mas uma seqüência de ações imprevisíveis e indeterminadas. Esta condição é parte de toda a ação cultural de criação que é “descoberta” e “reexame”, nos termos de Teixeira Coelho. Por isso mesmo, há a necessidade de, agora, descobrirmos o movimento próprio da Ação, explorando a fala de quem esteve ao lado da ONG neste processo: a comunidade de Cambará. Este é o ponto de partida do capítulo que segue.

¹⁰⁴ A oficina da fotografia *Trabalhando com a Luz* e seus resultados será detalhada no item *Apropriação: a recriação da ação cultural*.

¹⁰⁵ Esta atividade também será analisada no item *Apropriação*.

¹⁰⁶ Ver Anexo B.

¹⁰⁷ COELHO, op. cit., p. 33.

CAPÍTULO 7 – A AÇÃO CULTURAL DE CRIAÇÃO PARA A COMUNIDADE: AFETO, IDENTIFICAÇÃO E APROPRIAÇÃO

Dona Isa: *Olha aqui a Dona Rosária...*

Dona Elba: *Pois é, foi uma das primeiras professoras...*

Isa: *Olha meu pai aqui... de criação... olha só a Dona Eulália... aqui a Dona Élcia, a Dona Anita, ainda existem pessoas... a Dona Eulina... vivas, aqui dessas fotografias...*

Isso aqui deve ser a casa do tio Dilinho lá no... é a tia Alzira aí, não é? É, não é, Isa? Isso aqui não é a casa da Sildéia?

Elba: *Não, não! Isso aqui deve ser a casa da tia Alzira lá no... no Lobo!*

Isa: *Ai, que engraçado que eram os trajes... Que tão numa pinta essas mulher, não é?*

Elba: *É, é.*

Isa: *A mamãe deve estar ali, a mamãe está ali, ó! A tia Elvira, a mãe da Elmira...*

Elba: *A tia Belmira...*

Isa: *Olha a Dona Pequetita que linda!*

Elba: *Não! Aqui é a Dona Eulisa!*

Isa: *Não é a Dona Pequetita?*

Elba: *A Dona Eulisa, mãe do Mário...*

Isa: *Aaah... mas era muito bonita, mesmo!*

Elba: *É.*

Isa: *Mas, muito pintosa! E eu com as minhas histórias... o pai chegou aqui, sabe? Pra minha vizinha: “-Minha filha, tu não te assuste do jeito que ela vem” ...pediram pra ela ir no açougue ...quando ela desceu de lá de cima, de luva ...aqui, ela botou uma faixa vermelha, e aqui, era uma peruca meio loira... e pra trás, era umas outras coisas... a vizinha estalou os olhos! (risadas). Ó, se botou de luva pra ir no açougue!*

Elba: *A falecida Zélia ...a Cecília...*

Isa: *A madrinha Tiloca...*

Elba: *E a Olga. Não, não é a Olga! É a Dona...*

Isa: *Eu tô conhecendo ...mas eu...*

Elba: *A mãe da Carmem!*

Isa: *Ah, sei... a Dona Lucília. Olhe aqui este vestido da mamãe que bonito!*

Elba: *Anham... Era azul esse vestido da tia Belmira...*

Como foi para a comunidade de Cambará do Sul olhar as fotografias dos seus álbuns-de-família no contexto da Ação Cultural? A conversa das duas amigas na introdução deste capítulo responde em grande parte a esta pergunta.

Na fala das pessoas descobrimos que percorrer as imagens da exposição foi ter saudades, lembrar e reconhecer pessoas e lugares, contar histórias, refletir situações do passado e do presente, achar graça, orgulhar-se, entristecer-se, sentir cheiros, gostos, enxergar cores nas fotografias em preto-e-branco.

Este capítulo aborda os aspectos que deram sentido à exposição de fotografias através do olhar dos cambaraenses. Ganham visibilidade os usos e funções das fotografias – recuperados e adquiridos – na comunidade, bem como os processos de conscientização afetiva, intelectual e sensorial que foram por elas estimulados. Cruzando as categorias indicadas – afeto, identificação e apropriação – e considerando as relações específicas da imagem fotográfica, busco investigar, através das entrevistas, o que essa experiência deixou de aprendizado e transformação para os sujeitos e a coletividade.

7.1. A MEMÓRIA DAS IMAGENS: SAUDADES, AFETOS E AFETUAIS

7.1.1. A Consciência dos Afetos

Dona Elba: Olha, tu sabes que isso aqui... esse não existe mais, esse também não, esse também não... meu pai e a minha mãe também não, seu Afonso também não... iiihhh... este também não! Muita gente não existe mais... este também não, este também... muita gente não existe mais... são umas lembranças muito boas!

Dona Sildéa: Se revive o passado... até como a minha sobrinha escreve... como o minuano vão passando as imagens... o minuano vai soprando, vai tocando... as pessoas vão morrendo, vindo outros... e as imagens ficam na memória.

Fabiano (11 anos): Depois que a gente pega o papel da foto, tira... fica lembrando. Uma vez eu tirei foto do meu irmão.

Os três fragmentos acima mostram que imagem e memória muitas vezes se confundem. As imagens são o que resta, elas “ficam na memória” e a elas podemos retornar sempre que quisermos, enquanto o “minuano” sopra todas as outras coisas.

A memória desde muito tempo foi concebida como um “arquivo de imagens”, fragmentos mais ou menos fixos, intercalados por vazios e esquecimentos. Já na Antigüidade Grega, Platão tornou célebre a comparação da memória a um bloco de cera, um objeto mágico no qual as sensações, emoções e pensamentos ficariam marcados nas camadas mais profundas, deixando sempre uma superfície limpa para novas impressões.¹⁰⁸

Neste movimento de lembrança e esquecimento, as fotografias correspondem às imagens do arquivo da memória que podem retornar à consciência pela nossa vontade. Toda foto é sempre a imagem de um momento passado, mesmo que não seja distante temporalmente. É a captura de um momento vivido, uma lembrança que se torna palpável, enquadrada, uma lembrança-índice.

As fotos também servem, portanto, para se ficar “lembrando”, como disse o menino Fabiano. Como a memória é feita de imagens, fazem com que as pessoas voltem ao passado e estabeleçam uma conexão com essas imagens, mergulhando nelas, sentindo saudades. Particularmente as fotos antigas realizam a aventura impossível de parar o tempo, de fazer retornar aos nossos olhos pessoas, lugares e coisas que já não existem mais. É, porém, um doloroso relembrar, pois confirma a ausência daquilo que agora só podemos possuir como imagem.

A conversa das duas crianças, David (8 anos) e Gabriela (12 anos), reflete esta situação:

David: Lá em casa, a minha vó guarda um monte de foto do tempo dela, assim, em preto-e-branco. Às vezes, eu chego e ela tá olhando as fotos ...

Gabriela: Deve dar saudade...

David: Do tempo dela, de quando ela era criança.

Gabriela: Senti saudade do tempo do Projeto, agora não tem mais... todo mundo acho que queria que voltasse.

Percebemos aqui a associação feita entre a saudade sentida pelos mais velhos no ato de rever suas fotos antigas e a memória afetiva da vida das crianças. A lembrança do “tempo do Projeto” provocada, provavelmente, pela minha presença

¹⁰⁸ PLATÃO. *Teeteto: o sobre la ciência*. Barcelona: Antrophos, 1990, p. .217-235.

física e pelas perguntas da entrevista, se comparam às lembranças do tempo da vó e se assemelham no sentimento de perda.

A fábula da pintura, lembrada por Dubois, ilustra essa tensão imagem-presença que constitui o caráter afetivo da fotografia. Ele conta que na cena da despedida de um casal de apaixonados, a moça tem a idéia de copiar com carvão a sombra de seu amado projetada na parede do quarto pela luz de uma vela. A origem da pintura estaria, assim, ancorada no desejo de fixar para a memória uma ausência insolúvel. Como considera Dubois, o rastro dessa “dimensão desejante” da fábula da pintura se encontra em “tudo o que se refere aos usos sentimentais da fotografia (fotos de amor, fotos de morte, álbuns-de-família etc.)”¹⁰⁹

Mais uma vez, fica claro aqui o caráter de imagem-índice da sombra projetada, como elo de ligação física com o referente. A própria sombra, como vimos, é um signo indicial, mas nasce pela primeira vez na idéia da fixação da imagem na parede, um sentido que é também simbólico, pois significa a representação permanente de uma ausência.

É este sentimento paradoxal de proximidade e afastamento que torna tão peculiar a função afetiva das fotografias. As fotos contêm vestígios de uma propriedade mágica conferida às imagens e lugares sagrados os quais se supõe possuírem uma alma que os anima. Especialmente os retratos mantêm o valor de intocável, de encantamento e de separação, concomitante ao sentimento de posse e aproximação.

Sontag diz que esta característica das fotografias determina um uso “talismânico” presente nos dias de hoje em diversas situações, como no pôster de uma artista famosa na cabeceira da cama de um adolescente, no retrato de propaganda fixado na lapela do eleitor ou nos retratos 3x4 dos filhos, no painel do carro de um taxista¹¹⁰. Acrescento a sua lista os retratos das pessoas que morreram ou partiram para lugares distantes nos álbuns e porta-retratos das famílias, e as fotos que acompanham agendas e carteiras, lembrando patuás ou os antigos escapulários.

¹⁰⁹ DUBOIS, op. cit., p. 117-122.

¹¹⁰ SONTAG, *Sobre la fotografia*, op. cit., p. 26.

Outro aspecto importante, percebido nas entrevistas que iniciam esta seção, é que as fotografias, por fixarem subitamente o tempo na imagem de um momento passado, produzem a percepção da passagem ininterrupta do tempo, do envelhecimento das pessoas e da fragilidade da vida. Carregam um mistério, um sentido enigmático na imagem congelada das pessoas e dos lugares queridos.

As imagens fotográficas “pela força do silêncio e da imobilidade” ligam-se “simbolicamente” à morte, como afirma Mauro Pinheiro Koury¹¹¹. Por serem fixas, substituem, muitas vezes, as lembranças que se alteram com o tempo.

Não é por acaso que no séc. XIX eram tão comuns as fotografias de mortos integrando álbuns-de-família, e ainda o são, especialmente as de crianças que morrem nas cidades pobres do interior do Brasil. É uma forma de perpetuar o “sopro”, a imagem de um ente querido, muitas vezes, a única imagem possível.

É interessante notar como este aspecto da imagem fotográfica corresponde à noção de “aura” de Benjamin, ou seja, “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”.¹¹² Sabemos que ele considera a fotografia como o meio que inaugura a época da perda da aura, pois sua propriedade técnica de reprodução de um grande número de provas a partir do original faz parte da própria condição do recurso fotográfico. No entanto, o próprio Benjamin já dizia que entre as fotografias existia uma categoria especial que representava a resistência do “valor de culto” das imagens, substituído pelo “valor de exibição” com a era da reprodução técnica. Vejamos, nas suas palavras:

Com a fotografia, o valor de exibição começa a empurrar o valor de culto – em todos os sentidos – para segundo plano. Este último, todavia, não cede sem resistência – sua trincheira final é o rosto humano. Não se trata, de forma alguma, de um acaso se o retrato desempenhou papel central nos primeiros tempos da fotografia. Dentro do culto da recordação dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto da imagem encontra o seu último refúgio. Na expressão fugitiva de um rosto de homem, as fotos antigas, por última vez, substituem a aura. É o que

¹¹¹ KOURY, Mauro. Caixões infantis expostos: o problema dos sentimentos na leitura de uma fotografia, IN: FELDMAN-BIANCO, Bella; LEITE, Míriam (Orgs.) *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. São Paulo: Papirus, 1998, p. 67.

¹¹² LOPARIÉ, Zeljko; FIORI, Otilia (Sel.). *Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno e Jurgen Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.15.

lhes confere essa beleza melancólica, incomparável com qualquer outra.¹¹³

Temos, mais uma vez, o rosto humano conferindo à imagem fotográfica um sentido especial. Podemos também concluir que a distância psíquica que Benjamin define como qualidade principal de uma imagem para ser cultuada, ou seja, a qualidade de ser “inatingível”, “longínqua”, apesar de próxima, encontrada, segundo ele, somente nos retratos antigos, corresponde ao conceito “talismânico” de Sontag, que apontamos há pouco, porém, por ela ressignificado nas imagens reproduzíveis de uma cultura pós-moderna. O que muda é a noção de aura e as obras em que ela é reconhecida. Cabe notar que todas as cópias fotográficas provêm sempre de um mesmo original, pois o negativo obtido é sempre único, prova de um momento que não poderá se repetir. Por isso, rever fotos antigas, significa muitas vezes um reencontro. Como se vê na fala de Dona Dilma:

Os donos das fotos foram lá e ficaram, né? Realizado. Tem uma filha minha... chegou lá, ela olhou e... “- Onde é que tá o Têda?” É o Antenor, o nome dele, esse daqui. (mostrando a fotografia). Aí nós subimo a escada e ela assim: “- Onde é que tá o Têda?”. Aí ela ficou realizada...

Pode-se dizer que as fotos do passado adquirem uma aura pela própria passagem do tempo que as valoriza. Quanto mais antigas, mais interessantes e misteriosas se tornam, carregando os vestígios do tempo e das sucessivas mãos pelas quais passaram. Esta idéia corresponde ao comentário de Aracy Amaral:

*Não vemos estes retratos que agora aprecio curiosa como uma intrusa em meios familiares, ou em círculos de amizade a que não pertenci nem no espaço nem no tempo, tais como saíram das mãos do fotógrafo para seus clientes, mas, através de outra coloração, o negro-branco transformado em sépia, como uma névoa a registrar o tempo que se interpõe entre a impressão fotográfica e este momento em que o colecionador amoroso classifica as peças reunidas pacientemente.*¹¹⁴

¹¹³ Ibidem, p. 19.

¹¹⁴ AMARAL, Aracy. Aspectos da comunicação visual numa coleção de retratos. In MOURA, op. cit., p. 119.

A autora, ao perceber o valor estético provocado pelas marcas do tempo, reconhece o valor de aura das fotos que observa e justifica sua ligação com as imagens que, como ela diz, não pertenceram a seu tempo e seu espaço. Pode nascer aqui a idéia de que fotos-de-família como as expostas no Centro Cultural só poderiam falar profundamente às pessoas da própria comunidade, com as quais estabeleceram relações particulares e evocaram situações mais íntimas e afetivas. As pessoas de fora só seriam tocadas por suas qualidades técnicas e plásticas. O fato é, no entanto, e o Livro da Exposição comprova isso, que tanto as pessoas de fora da cidade quanto os cambaraenses envolveram-se com as imagens da exposição. As seguintes declarações, transcritas do Livro, mostram essa identificação:

*Estivemos aqui, olhando estas fotos que, **embora não sejam nossos conhecidos e nem façam parte de nossa história, porque somos de São Paulo**, achamos muito interessante e muito importante. Parabéns! Silvana e Néilson, 27.05.99*

*É muito bom, confortante saber desta preocupação com o resgate da memória. Levarei fotos desta cidade, que também farão parte de um outro álbum. Sinto-me feliz por isso. **Esta cidade fará parte de minha história, e eu parte de sua história.** [...] Abraços. Luciana Calissi – São Paulo – 07 de janeiro de 1999.*

Os lugares lindos se tornam maravilhosos quando sentimos o coração e a alma dos que nele habitam – Bonny 6/3/99

Temos a impressão de surgir entre as pessoas a valorização de um passado, de uma história e de situações que se assemelham às suas. A exibição de fotografias íntimas dos álbuns de retratos, assim como foi para nós, “curicacas”, parece produzir nos visitantes da exposição uma sensação de confiança, por lhes ter sido permitido o acesso a valores do interior da comunidade, tocar “o coração e a alma” dos cambaraenses e conhecer suas histórias pessoais. Escrever sobre os sentimentos provocados nesse contato foi também como compartilhar intimidades.

No Livro da Exposição, os rabiscos, piadas, pensamentos, recados, poesias, brincadeiras, desenhos e diálogos expressos, lembram as portas de banheiros públicos, onde as pessoas se encontram por um momento em um espaço absolutamente íntimo de um local coletivo, um espaço, ao mesmo tempo, público e privado. Do total das 568 declarações, 51% assumiram estas formas mais

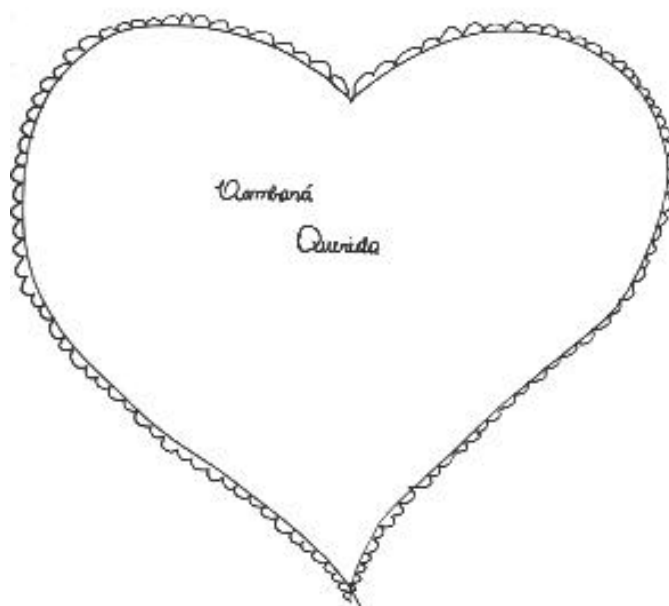
livres, muito diferentes do que se vê geralmente nos livros de assinaturas das exposições. É curioso notar que entre os desenhos, 20% eram de desenhos de corações, como um sinal singelo do olhar-afeto. Significativamente, 13% de todas as manifestações foram declarações de amor explícitas, dirigidas a pessoas em particular, ou poesias e pensamentos sobre o carinho, o amor e a amizade, como nos exemplos abaixo:

Se você queres me matar, não precisa de um punhal negue-me o seu amor que a morte será fatal – Samira

*Quando uma brisa
leve tocar o seu rosto
lembre-se é a minha
saudade que beija em
silêncio. Leticia 23/12/98
(borda de corações)*

*Se eu fosse uma
Rosa te daria
Um botão
Mas como sou
Uma estudante
Te dou meu coração*

Também foi considerável o número de declarações de amor, apreço e admiração à cidade de Cambará e seus habitantes, correspondendo a 10% do total:



Amo Cambará

*Parabéns por este
lindo trabalho
CAMBARÁ DO SUL!
Vocês merecem
Beijos
Com carinho
Fernanda C. Novello
Caxias do Sul.*

Foram constatadas ainda algumas (2,5%) manifestações de hostilidade e desafeto. Todas estas expressões parecem segredos impossíveis de serem mantidos que encontraram no Livro um local para se libertarem. Essa necessidade de expressão é análoga a uma cena do belíssimo filme *Amor à flor da pele*, que narra uma história de amor proibido na China na década de sessenta. O personagem, para suportar o segredo de um amor proibido, segue uma antiga tradição chinesa e busca as ruínas no alto de uma montanha para confidenciar o nome de sua amada no buraco de uma árvore. Assim como o Livro da Exposição, esta cena fala da necessidade humana de contar. Num sentido inverso da cena da árvore, o Livro torna públicos todos os momentos íntimos que as pessoas ali tiveram. A primeira página do Livro chega a ter um caráter simbólico, pois inaugura as expressões das pessoas que viram a exposição com o signo de um coração e uma singela declaração de amor. É interessante notar que o nome da pessoa amada foi rasurado, num gesto de arrependimento:



Cabe destacar também que 36% dos registros no Livro demonstraram a consciência de sentimentos e emoções como alegria, satisfação, orgulho e esperança, como nos exemplos abaixo:

Organizadores:

Fico feliz, como filho desta terra, em poder presenciar algo tão interessante como esta exposição de fotos “nossos retratos” e, mais feliz ainda, por constatar que existe um local para recordarmos nossas raízes culturais.

Não moro mais nesta comunidade, mas quero desejar a todos que, conjuntamente, mantenha-se a cultura antiga do local e o progresso, tão esperado.

Vamos aproveitar as belezas naturais que possuímos e que Deus nos privilegiou.

Mauro B. Magnus – 02/01/99

Parabéns pelo trabalho que nos emocionou muito, encontramos nossas raízes aqui.

Fátima Santos Silva – Sapucaia do Sul

Os desejos de preservação da cultura e dos recursos naturais da região, como necessidades interligadas são também significativos (8%) , assim como os agradecimentos e cumprimentos (16%) e as felicitações (4%):

Cambará do Sul é uma terra abençoada por Deus. Sua beleza é indescritível.

É um privilégio podermos estar aqui, ver tanta beleza, conhecer a história do nosso Rio Grande e compartilhar de um clima acolhedor.

*Aos moradores da região, solicitamos que continuem **preservando suas raízes e o ambiente natural.***

Família Passuello

Porto Alegre – dez/ 98

Muito obrigado

Aqui deixo as minhas recordações

Do meu tempo de aula

Aqui nesta parte em cima

foi os primeiros dias de aula

em 1940

Nós entrava-mos pelo um corredor

ao lado casa do Sr Afonso Teixeira

e subiamos as escadas para estudarmos - Adílio Correia da Silva

*Caros Colegas, encontrar pessoas dispostas a organizar e fazer sentido a nossas histórias é incrível. **Obrigado por me dar esta oportunidade de ver a história através de fotos.***

Fernando 02.01.99

*Desejo a todos de Cambará do Sul e um **Feliz Natal e um Próspero Ano Novo!** De Simone Silva*

De modo geral, o Livro da Exposição revela a necessidade de as pessoas se expressarem afetivamente criando, reforçando ou rompendo vínculos amorosos e sociais. A motivação para a expressão do afeto pode ser atribuída às lembranças suscitadas pelas fotografias ou, como vimos, à existência do Livro com as folhas em branco para que ocorresse. Reflete, de qualquer maneira, a consciência de sentimentos e sensações provocadas pela Ação Cultural e a necessidade de comunicação entre as pessoas. Assim como as fotos existem sempre para que alguém possa vê-las, toda declaração de amor exprime um desejo de contato e aproximação com o outro. Como diz Barthes, todo discurso de amor tem uma pessoa a quem se dirige, pois: “Ninguém tem vontade de falar de amor, se não for para alguém.”¹¹⁵

O caráter dialógico dessa Ação fica mais claro quando percebemos que 17% das declarações, entre os recados, poesias, parabéns, felicitações e agradecimentos, dirigiram-se nominal e expressamente a alguém, como nos exemplos abaixo:

Para o Sentro Cultural, um abraço.

Dedicado à Zé Carlos e família.

Regina e família:

O carinho

O carinho é necessário para todos.

Todos têm carinho de sobra, têm pra si e para outras pessoas que lhe querem bem.

Amigos se reúnem para dar e receber carinho.

Edelina Aguiar – Cambará do Sul

Feliz Natal para os Carucacas!

Os argumentos das meninas, Jhéssica (13 anos) e Marielle (13 anos), quando perguntei o que as levava a manifestarem-se neste livro, tocam em um ponto fundamental:

Jhéssica: *Sei lá, a gente via o livro todo escrito e **dava vontade de escrever.***

Marielle: *É que todo mundo olhava, entende? Então era tipo, **a gente tava fazendo uma mensagem pra todo mundo,** entende? Todo mundo abria, todo mundo ia passar por essa folha, então vamo botá. E a gente colocava.*

Jhéssica: *É... a gente também olhava o que as pessoas escreviam. Porque era uma mensagem das pessoas, não era?*

Marielle: *É, era como se a gente tivesse **falando com todo mundo,** mostrando pra todo mundo o que a gente tava querendo dizer, não é?*

O diálogo acima mostra o que motivou à participação: a vontade nasce do próprio fazer. Ao deixarem suas marcas no Livro, as pessoas eram incluídas no processo da exposição, seriam também “olhadas” por outras pessoas. Deixavam um “registro para a posterioridade!” como escreve Simone, assumindo sua parte na história da Ação Cultural. Voltarei à análise dos significados do Livro da Exposição no decorrer da pesquisa, cabe apenas notar agora que ele, sem dúvida, apresentou um caráter de produção coletiva, de expressão de sentimentos e emoções, e de demonstração de afetos. Foi, enfim, um exercício de diálogo com o tempo e com os “outros” de dentro e de fora da comunidade.

7.1.2. O Afetual

O *afetual*, segundo a definição de Teixeira Coelho¹¹⁶ é entendido como um fenômeno psicológico que estabelece uma ligação estética entre o indivíduo e a obra através da intuição, do *insight* e de reações corporais, acima da dimensão intelectual ou cognitiva. Para ele, o afetual apresenta-se na atualidade como uma alternativa para o processo cultural pós-moderno, combinando cultura e lazer. Os “penetráveis” de Hélio Oiticica e as esculturas articuladas e manipuláveis de Lygia Clark são

¹¹⁵ BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 65.

¹¹⁶ COELHO, op. cit., p. 40-41.

exemplos bem conhecidos de práticas baseadas no afetual, como lembra o autor. Na Ação Cultural, o afetual correspondeu às atividades interativas que propusemos para as crianças nos jogos de descoberta dos detalhes das fotos, nas brincadeiras corporais sugeridas, como posar imaginariamente para fotografias representando os antepassados ou na construção do auto-retrato frente a um espelho. Estas vivências tinham o objetivo de estimular a dimensão lúdica e a consciência corporal, superando a clássica dicotomia entre corpo e mente. Como diz Santin, o corpo não pode ser tomado como o lugar da consciência, mas como unidade sensível corpo-consciência:

O corpo vive, pensa, sonha, trabalha e brinca. Ele não é o simples objeto, circunscrito nos limites inteligíveis, impostos pelo modelo epistemológico do enfrentamento entre o sujeito e o objeto. A inteligência se constrói com a corporeidade, talvez, mais radicalmente dito, a corporeidade se faz inteligente.¹¹⁷

Os exercícios afetuais da Ação possibilitavam, ainda, a revelação de inibições, estereótipos, resistências e relações de poder não reconhecidas¹¹⁸, sendo importantes também no processo de identificação.

A consciência afetual dos adultos na Ação Cultural, por sua vez, foi a memória dos cheiros, gostos, sons, estados de espírito, festas e fazeres do dia-a-dia. Misturou-se à emoção numa narrativa intercalada por risos, silêncios, tristezas e longas interjeições:

Dona Elba: Olha aqui tá meu pai e minha mãe e eu fiquei atrás deles ali... eu acho. Isso era aniversário... desse senhor aqui: seu Afonso Castilhos! Foi um festão! Foi um festão mesmo! iiiihh...

Dona Carmela: Essa aqui é a vó, o vô, essa aqui a mãe e aqui a tia Benita! Morava naquela casa e até faleceu, até aquela fotografia com o vestido assim... é ela! Faleceu ano passado a tia Benita. É ela, é a tia Benita essa aqui! Agora dia 30 faz um ano, eram só as duas irmãs... tia Benita...

¹¹⁷ SANTIN, Silvano. *Educação física: da alegria do lúdico à opressão do rendimento*. Porto Alegre: EST Edições, 2001, p. 113.

¹¹⁸ Ver BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 e BOAL, *O arco íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

É a memória invisível que Daniel Lins qualifica como “uma presença que nos habita através das lembranças e recordações como uma tatuagem no corpo”.¹¹⁹

As histórias contadas nesse processo parecem tomar de repente a consciência de quem narra sua lembrança. A lembrança de Dona Eneida Macedo sobre a lida do campo no Itaimbezinho, provocada por uma fotografia da exposição, é mais um exemplo desse caso:

*Eu fui várias vezes... ajudar, a fazer as lida. O almoço. Tinha uma mangueira e uma casa que o Sidnei fez lá. O que tem um açougue. Depois a gente fazia fogo no chão e fazia na panela de ferro. Eles almoçavam e iam lidá com o gado. A gente pra fazer alguma coisa lá tinha que levá lenha pra fazer o fogo, por que não dava de pegá nada de lá, o pessoal do Ibama não autorizava. Eu tinha 13, 14 ano por aí. Era só eu de mulher. Era 16 homens pra lidá com aquele gadalhedo. (risos) **E eu dava conta de tudo!** Agora faz muito tempo que eu não vou lá. Trabalhava o dia inteiro. Ia bem cedo, pra pegá o gado pra vaciná. **Fazia carreteiro, feijão, feijão com charque ...***

Essas narrativas declaram maneiras particulares de sentir e de agir, práticas cotidianas íntimas e silenciosas que, ao se tornarem públicas, fortalecem a subjetividade coletiva e os vínculos que unem pela semelhança amigos, parentes e afetos. Vemos que a memória dinamiza o presente através de brechas, de espaços para uma percepção mais sensível. Olhar para o passado é reviver experiências, fazendo renascer sensações e emoções.

As reflexões de Henri Bergson me auxiliam a compreender as articulações entre percepção e memória. Ele fala que lembrança e percepção não se produzem isoladamente, sendo sempre uma troca entre estes dois atos: “Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada”.¹²⁰

¹¹⁹ LINS, Daniel. Memória, esquecimento e perdão (per-dom). In: LEMOS, Maria; MORAES, Nilson (Orgs.) *Memória e construção de identidades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 9.

¹²⁰ BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 22.

A percepção presente está, portanto, carregada de imagens da memória associadas a imagens exteriores. Para ele a “imagem-percepção” e a “imagem-lembrança” se auto-alimentam, criando um estado de tensão mútua, como num “circuito elétrico”, num movimento contínuo entre o passado e o presente. Só retornam à consciência as lembranças que se conectam, organizam e fazem sentido no presente. Penetrando no visível, nos apropriamos das “imagens-memória” e o que era fixo, lembrança, saudade se transforma em criação.¹²¹

Ainda analisando o afetual, é pertinente considerarmos os termos espaciais da linguagem visual. As direções, eixos, simetrias, planos e ângulos de enquadramento sugerem solenidade ou descontração, calma ou movimento, transformação ou estabilidade. Correspondem a determinados estados de espírito, tensões e ritmos vividos pelo corpo no espaço. Perceber corresponde a estarmos contidos num espaço físico e ao mesmo tempo contermos as dimensões espaciais dentro de nós. Estas relações intrínsecas à imagem também fizeram parte da escolha das fotos da exposição.

As teorias da percepção, extensamente exploradas desde o séc. XIX por artistas e teóricos e pela teoria da *gestalt* reafirmaram que a percepção visual não é um processo passivo, pois o olhar não se reduz às impressões do olho, órgão sensível da visão: é uma exploração ativa, onde todo o ser envolve-se na exploração do espaço. Como diz Rudolf Arnheim:

[...] ao olhar para um objeto nós procuramos alcançá-lo. Com um dedo invisível movemo-nos através do espaço que nos circunda, transportamo-nos para lugares distantes onde as coisas se encontram, tocamos, agarramos, esquadrihamos suas superfícies, traçamos seus contornos, exploramos suas texturas. O ato de perceber formas é uma ocupação eminentemente ativa.¹²²

A valorização do afeto e do afetual em políticas culturais contrapõe-se à antiga crença que separa o mundo da razão e o da sensibilidade, e à tradição de que a consciência faz parte exclusiva do mundo das idéias. É, sem dúvida, muito

¹²¹ Ibidem, p. 59-86.

¹²² ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 2000, p. 36.

difícil mensurarmos os efeitos alcançados (direta ou indiretamente, a curto ou a longo prazo) nessa dimensão da Ação Cultural. Mesmo assim, é possível e pertinente afirmar que o olhar-afeto é necessário para que se processem a lembrança do passado, a imaginação, o reconhecimento e a interação social. O afeto perpassa a identificação e a apropriação, fazendo-se imprescindível na Ação Cultural como um todo, por isso estará presente ainda nas análises que faremos a seguir.

7.2. IDENTIFICAÇÃO: DA VISIBILIDADE À CONSTRUÇÃO

- Dona Jaci: Ah... eu já não sei mais! Eu acho que conheço essa mulher aqui, acho que conheço esse homem... mas eu também não lembro mais. Eu acho que esses eu conheci... ele era irmão do Jusce que era casado com a minha irmã. Juscelino Castilhos. Esse acho que era o avô do Irineu... como era o nome dele?... Joca, não sei se não era Joca Castilhos... não lembro mais, também faz muitos anos... aqui o Eraclides, aqui o Heitor Teixeira, aqui o Abelino Teixeira, aqui o Carlinhos, irmão do Tinoca...
- Silvana: Ah... eu sabia que tinha o tio Carlinhos, esse não era o tio Bila, vó?
- Dona Jaci: *Nãã!*
- Silvana: Então era só o tio Carlinhos e o vovô.
- Dona Jaci: E aqui o vovô. O tio Obaldo foi músico, aprendeu música com eles, tinha uma banda de música e esse aqui era o chefe e esses eram músicos também e esta era a Olda e esta era a Olga Brentano, tia do seu Ênio e esta eu desconfio que era a Laíde, mulher do Heitor e aquela é Olga, irmã do Teobaldo, e esta é Diva, irmã do Teobaldo, e esta é a mãe do marido da Ceura...
- Silvana: O Mário? O marido da Ceura é Mário...
- Dona Jaci: Não, não! É outra Ceura. E esta era a mãe do Cleozinho... mas é tudo tão diferente, não é? A Olga, a Diva, a Zélia e esta aqui parece que eu conheço também, parece que é a Diná. Agora esta que eu não me lembro quem é, esta mais chique aqui. Essa é a mãe da Gladis.
- Silvana: Ah, era a mãe da Gladis... da Olda?
- Dona Jaci: Da Olda, é.
- Silvana: Não sabia...

7.2.1. A Visibilidade das Imagens

As fotografias da exposição serão abordadas nessa seção a partir de dois sentidos essenciais de leitura já indicados nesse trabalho¹²³. Os sentidos denotados que estabelecem um vínculo mais direto de significação, e que corresponderão aqui à *visibilidade das imagens*, e os sentidos conotados, associados e implícitos, que ultrapassam o vínculo direto e imediato com as imagens, e que corresponderão à *construção das imagens*.

7.2.1.1.O Reconhecimento dos Indivíduos e da Sociedade

As fotos da Ação Cultural falam de existências concretas, são inconfundíveis. Os jovens que tiveram oportunidade de conversar com seus avós e parentes mais antigos conheceram pessoas e descobriram laços de parentesco. Como contam Giovanna (14 anos) e Dona Carmela:

Giovanna: *Ah, por causa que... esse aqui, esse eu não conheci, sabe? Aí, a vó explicou, né? que era um tio do meu pai... seria então...*

- Tio avô.

Giovanna: *Aí, eu achei muito legal, sabe? Assim... conhecer, assim, pessoas que eu não conhecia... por foto...*

Dona Carmela: *Por que às vezes até lá tu nem... Ah, mas eu nem conhecia! Mas ali tu vê uma foto, tu vê uma coisa, tu vê um pouco da história das pessoas, elas ficam, né? **Mesmo depois de morrerem elas ficam ali.** Pra quantas gerações podem as pessoas ficar conhecendo! Quem fez bem e até quem não fez nada, que faz parte da história. Tem gente que fez alguma coisa, tem gente que até nem fez, mas passou por aqui, passando por aqui, deixou sempre alguma coisa...*

Na observação das fotografias expostas foi comum o comentário entre as pessoas de que todos eram muito parecidos. Dona Elba explica: “Tudo mais ou

¹²³ BARTHES em *O óbvio e o obtuso* citado no capítulo VI – As fotografias da ação cultural de criação *Nossos Retratos*.

menos era parente naquele tempo, não é? Agora é que tem muita gente que veio de outros lugares, mas naquele tempo era tudo muito parente.”

Por isso, e pelo fato de as fotografias serem geralmente de grandes grupos, foi possível, com um número limitado de fotografias, representar muitas das famílias de Cambará. De qualquer forma, mesmo as pessoas não reconhecendo membros de suas famílias, havia sempre algum vínculo entre quem constitui a comunidade hoje e as fotos do passado.

Já havíamos dito que o rosto é a marca da identidade de uma pessoa. Descobre-se agora nas entrevistas que pelo rosto foi possível reconhecer as diferentes famílias no interior da comunidade. Comenta Dona Neiva: “Pela a fisionomia a gente sabe quem é. Olha esses aqui! Eu sei que são Lima os dois, posso não saber o nome, mas sei que são Lima!”

O rosto torna visíveis as marcas de distinção que unem e separam as pessoas umas das outras. Ao mesmo tempo em que marca a “identidade-eu”, constitui a “identidade-nós” na relação com os outros. É interessante aqui retomarmos as reflexões de Elias sobre a consciência da identidade pessoal na convivência coletiva:

[...] os membros de todas as sociedades conhecidas presumem-se primordialmente reconhecíveis por todos os conhecidos de seu grupo, como pessoas particulares e únicas, através de seus rostos – suplementados pela referência a seus nomes. Isso mostra, de maneira inequívoca, como a consciência de nossa reconhecibilidade como distintos de outras pessoas está ligada indissociavelmente à consciência que temos de sermos reconhecíveis por outras pessoas. Somente por conviverem com outras é que as pessoas podem perceber-se como indivíduos diferentes dos demais.¹²⁴

Como indica Elias, o individual está sempre amarrado à existência social, pois é no contato com os outros que se processa a identificação e a alteridade. A consciência de si e a consciência do mundo são processos correlacionados, como sempre afirmou Paulo Freire¹²⁵. Na Ação Cultural em Cambará, foram criadas estratégias que conduziam simultaneamente ao reconhecimento da personalidade

¹²⁴ ELIAS, op. cit., p. 160-161.

¹²⁵ FREIRE, *Conscientização teoria e prática de libertação*, op. cit., p. 26-27.

de cada um e a identificação da existência comum. É necessário em uma ação cultural de criação que haja tensão criativa entre essas duas dimensões, de forma a que olhar para situações de vida particularizadas não signifique um reforço do individualismo, nem que a representação coletiva negue a importância da particularidade. Para isso contribui a fotografia, pois a foto é sempre a exposição do “eu” como imagem e, ao mesmo tempo, um espaço de socialização, já que ela existe para ser vista, de certa forma, tornada pública. Nessa relação, cada indivíduo fotografado representa sua realidade social que, simultaneamente, determinou sua existência. Edgar Morin esclarece esta questão, quando diz que “cultura e sociedade estão em relação geradora mútua; nessa relação não podemos esquecer as interações entre indivíduos, eles próprios portadores/transmissores de cultura, que regeneram a sociedade, a qual regenera a cultura”.¹²⁶

Vemos, dessa forma, que o que estabelece o vínculo entre as pessoas não são só os laços de sangue, mas todos os objetos, espaços, instrumentos, gestos e expressões que dão sentido à vida comum. A forma como as pessoas se expressam no mundo determina o “estilo” de sua cultura. Talvez por isso tenha sido tão comum entre aqueles que não tinham fotos de seus parentes exibidas na Ação Cultural, a identificação de semelhanças com as fotografias que tinham em casa:

Jhébica: *Tem um livro **lá em casa, que tem uma mulher assim**, não sei se é essa aqui, mas é parecida. É um livro que tem meu bisavô e a minha bisavó, eu olhei agora e achei parecida com essa foto aqui.*

Melina: *Era como se todo mundo fosse assim... **cada um era como se fosse parecido com meu vô**... meu vô não usa calça normal, ele usa bombacha, lenço e chapéu. Sempre, sempre, sempre...*

Andiel: *Na hora quando eu vi aquelas fotos lá... eu, baah! Tem várias fotos antigas, tem um amigo meu que tem várias fotos [...] **eu também tenho foto do meu vô**, quando era mais piação... tem muita gente que tem muita foto.*

É como se o sujeito que observa a imagem a incorporasse nas suas coleções pessoais de fotografias e nas suas próprias imagens mentais. Na posição de Míriam Leite: “Quando olhamos uma fotografia, não é ela que vemos, mas sim

¹²⁶ MORIN, Edgar. *O método*. Porto Alegre: Sulina, 1998, p. 23.

outras que se desencadeiam na memória, despertadas por aquela que se tem diante dos olhos.”¹²⁷

Quando olhamos uma imagem, sempre fazemos a relação entre ela e o nosso modo próprio de ver. Nesse mesmo sentido, John Berger diz: “Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos”.¹²⁸ Berger explica que a imagem que nos toca é aquela que corresponde a nossa visão de mundo captada sensivelmente pelo artista. Complementando essa idéia, é interessante seu argumento de que existe também um importante sentido de “reciprocidade da visão” no contato com toda imagem. Ou seja, logo que tomamos a consciência da visão de alguma coisa, nos damos conta de que a partir dela também podemos ser vistos. Sabe-se que as pessoas não ousavam olhar fixamente para as primeiras imagens humanas produzidas nos daguerreótipos, temendo que pudessem delas ser vistas, tão reais e surpreendentes lhes pareciam.¹²⁹ Ainda hoje, as imagens de pessoas são aquelas que parecem mais claramente devolver o nosso olhar.

Na trilogia autor-imagem-espectador, Bachelard já havia falado explicitamente na relação autor-público, diferenciando no processo de apreensão de uma obra poética o que ele denominou “repercussão” e “ressonância”. A ressonância estaria no nível das lembranças que se tem ao ver determinada imagem, enquanto que a repercussão seria um nível mais profundo de identificação do espectador pela imagem:

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se aqui de uma impressão bastante conhecida de todo leitor apaixonado por poemas: o poema nos toma por inteiro.¹³⁰

Mais adiante, ele ainda explica:

¹²⁷ LEITE, op. cit., p. 145.

¹²⁸ BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 11-12.

¹²⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 95.

¹³⁰ BACHELARD, op. cit., p. 7.

É depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície. E isso é verdade numa simples experiência de leitura. Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado.¹³¹

Essas idéias podem ser transpostas com facilidade da literatura para as artes visuais. Observa-se pelas declarações da comunidade que as fotos reafirmaram o sentimento que as pessoas tinham de si e de seu grupo social. Através de detalhes que fizeram parte de seu cotidiano, as fotos narraram uma mesma história contada por várias vozes. Talvez, por isso, as crianças tenham afirmado que foram várias vezes olhar a exposição, como comenta Marielle:

*Todo dia parecia diferente [...] Assim... **sempre tinha alguém novo nas fotos**, entende? Apesar de que a gente sempre ia... a gente prestava atenção nos detalhes cada vez que a gente ia, entende? É como o Livro ...tu vê uma vez tu entende... tu vê outra, tu entende mais... e aí vai entendendo melhor...vai ficando melhor... mais interessante!*

Diante das fotos, provavelmente, as pessoas se perguntaram a respeito do valor que tinham objetos, pessoas e outros elementos em relação às suas vidas.

O primeiro passo significativo do olhar-identificação aqui pontuado, portanto, é que através das fotos como objetos da vida coletiva, as pessoas deram visibilidade a suas formas de viver, pensar e sentir. Os valores estéticos de uma cultura existem acima de tudo para serem vistos, ouvidos, tocados, materializando uma forma de sentir o mundo. Mais uma vez, o pensamento de Geertz ilumina esta questão:

Nada muito mensurável aconteceria à sociedade ioruba se os escultores deixassem de se interessar pela delicadeza da linha, ou, ousado afirmar, pela própria escultura, certamente, não entraria em colapso. Apenas algumas coisas sentidas não poderiam mais ser ditas e, talvez, depois de algum

¹³¹ Ibidem, loc. cit.

tempo, deixassem até de ser sentidas – e, com isso, a vida ficaria um pouco mais cinzenta.¹³²

O olhar-identificação pode ser qualificado, assim, em primeira instância, como um olhar de curiosidade e respeito, pois respeitar, como diz Alfredo Bosi, “é olhar para trás (ou olhar de novo) tomando as devidas distâncias”.¹³³ É também olhar para os outros, aprendendo a se olhar.

7.2.1.2.O Reconhecimento de Si

Durante as entrevistas na comunidade, sempre que eu apresentava as reproduções das fotos antigas, ocorriam situações interessantes de reconhecimento de pessoas. No entanto, nada se compara aos sentimentos provocados no reencontro com a própria imagem:

*Seu Irineu: Não sei se esse aqui não é eu?... sabe que eu não me lembro de ter visto essa foto?... esse é meu amigo, esse foi meu tio... meu primo... Eu tava aqui, só que eu não me recordo... que festa seria esta aqui? [...] Pois assim até não sei te dizer... esse aqui é meu tio... **mas esse aqui é eu!***

*Dona Elba: Isso aqui é lá em Bom Jesus, lá no Matemático. **Eu tava ali, só que não tô aparecendo!** Eu tava! Meu pai e minha mãe, tão ali... olha aqui tá meu pai e minha mãe e eu fiquei atrás deles ali...*

Vemos aqui que as fotos significaram também um momento importante de olhar para si. Em alguns casos, pessoas vieram “especialmente” de outras cidades para se verem e a seus parentes. Como comenta Dona Sirlei: “Veio uma tia de Canela, especialmente! Tinha a foto dela, a tia Dila! Era a menininha ... não sei se tu lembra... uma alemoazinha muito engraçadinha!... aquela que foi ampliada...”.

Na atualidade, muito se tem falado sobre as identidades cambiantes, multifacetadas e até contraditórias de um mesmo indivíduo. Sendo assim, poderíamos pensar no encontro com a própria imagem quando criança como uma

¹³² GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999, p. 150.

¹³³ BOSI, Alfredo, op. cit., p. 78.

forma de reconstrução da história pessoal. É como se fosse uma identidade mais “pura” e “estável”, ainda não pressionada pelas exigências de adaptação e de polivalência da atualidade. Mesmo que o encontro de uma identidade primordial ou “mestra”, usando os termos de Hall¹³⁴, seja uma fantasia, a foto da infância sempre mostra a criança que de alguma maneira faz parte da personalidade do adulto. Por ser muitas vezes a parte mais sufocada, reencontrar a face-criança da personalidade é um passo importante no autoconhecimento. Este tipo de fotografia tem sempre um sentido de revelação, de confronto com imagem mental da criança que fomos um dia. Barthes também nos fala do seu sentimento ao reconhecer a imagem ideal de sua mãe em uma fotografia dela, criança: “Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe”¹³⁵. Parece que a foto, dessa forma, restabelece um sentimento de segurança muitas vezes perdido nas flutuações da lembrança.

É também interessante notar que as crianças da comunidade, como não podiam se encontrar nas fotos antigas, descobriram-se em outros instrumentos da Ação Cultural, como o sistema multimídia¹³⁶. É a respeito deste sistema que refere-se Fabiano(11 anos), quando ele afirma:

Fabiano: **Teve eu lá!** *Aquela vez lá no Itaimbezinho, no riozinho. Eu abaixado assim... aparecia eu. Me lembro do tombo que eu caí dentro d'água. Eu não sabia amarrar os calçado ainda, aí eu tava atravessando, daí eu coloquei o pé na pedra e resbalei, caí no chão. E só deu o estouro!*

Outros, como a Gabriela, destacaram a presença de seus parentes mais próximos: “eu tinha uma tia minha lá no computador do Centro Cultural. Ela aparecia!”

Uma das idéias-chave da pedagogia freiriana é que os seres humanos têm a si próprios como objetos de sua consciência. A capacidade de separarem-se do mundo que os cercam, faz com que homens e mulheres possam assumir as suas vidas, decidindo seus caminhos. Esta necessidade das crianças de enfatizar que

¹³⁴ HALL, op. cit., p. 23.

¹³⁵ BARTHES, *A câmara clara*, op. cit., p. 102.

¹³⁶ O sistema multimídia, chamado pelas crianças de “o computador”, continha um conjunto de informações e imagens da região sobre seus aspectos físicos, econômicos e socioculturais resultantes das pesquisas da ONG.

podiam ser vistas na Ação Cultural presente nesses relatos demonstra um desejo de identificação pessoal. Olhar para si pode representar acreditar nas próprias capacidades, porém, exige a reconstrução da auto-imagem, pois, como diz Freire: “com a vontade enfraquecida, a resistência frágil, a identidade posta em dúvida, a auto-estima esfarrapada não se pode lutar.”¹³⁷ Sendo assim, o auto-reconhecimento na Ação Cultural pode ser entendido como uma possibilidade de fortalecimento da auto-estima, o que é essencial na capacidade de decidir sobre os próprios direitos e necessidades.

Podemos pensar também que o reconhecimento de valores e de capacidades dispersos no interior do grupo social, fortalece a auto-imagem do grupo como um todo. É o orgulho que sentimos ao vermos um esportista, artista ou cientista destacando-se socialmente e é o que veremos a seguir, relatando as histórias daqueles que se destacaram através da Ação Cultural.

7.2.1.3. O Reconhecimento de Valores na Comunidade

Pelo menos quatro personalidades da comunidade referidas adiante foram motivo de comentários entre as pessoas, suscitando reflexões quanto a quem pode ou deve ser destacado dentro de um grupo. Nas entrevistas, os nomes de Orlando Esteves, Dona Rosária e Doutor Santo Bornéo eram citados por diferentes razões, representando um valor profissional, exemplificando uma situação latente na comunidade ou como exemplo de luta e de vida. O nome de Dona Antônia foi citado por que a Ação lhe deu uma visibilidade especial, diferente do que seria de se esperar. As histórias dessas pessoas cruzaram o público e o privado, falando de participações reais na coletividade. Nelas se encontram sinais de respeito e admiração, bem como, preconceitos e ideologias.

Fazer este recorte me permitiu analisar de forma mais concreta alguns aspectos importantes do olhar-identificação. A evocação de indivíduos atinge não só nosso pensamento, mas a imaginação e as emoções, envolvendo todas as suas

¹³⁷ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 47.

contradições. Na reconstrução do passado, visto dessa forma, não estamos frente a idéias ou conceitos, mas a pessoas reais.¹³⁸

Orlando Esteves

Samira: *Quem foi Orlando Esteves? Foi um fotógrafo?*

– *Foi um fotógrafo. Como é que tu sabes?*

Samira: *Sabendo.*

Como se vê, Orlando Esteves foi um nome redescoberto na coletividade. O modo como a menina diz saber quem ele foi me remete à pergunta do folheto distribuído na Ação: Advogado? Professor? Padeiro? Tropeiro? Fotógrafo? Comerciante? Agricultor? Suponho que para chegar à resposta certa a menina tenha dividido sua dúvida com os mais velhos. Seu Irineu, fotógrafo há 23 anos na cidade, foi quem mais falou sobre o antigo colega: “Mas eu sei que a primeira fotografia que eu tirei foi com o filho dele. Que não tinha fotografia minha, eu devia estar com uns sete anos quando foi feita a primeira fotografia. E foi o Aldo que era filho do Orlando que era fotógrafo também.”

Ele comenta que o reconhecimento de Orlando Esteves foi a identificação de um artista da comunidade, “um meio de valorizar o serviço do fotógrafo”, ofício passado de pai para filho, e, ainda, uma oportunidade de aprender mais sobre a fotografia, pois: “Aprender não ocupa lugar... gosto muito de ouvir as pessoas... e na exposição muitas pessoas conversaram sobre as fotos e sobre o meu trabalho, mesmo sendo fotos de outro, tava valorizando o meu trabalho.”

¹³⁸ Em *Olhar e memória*, Gonçalves Filho, interpretando a pesquisa *Memória e Sociedade – lembranças de velhos* de Ecléa Bosi, escreve: “A evocação de uma experiência muito concreta, quando não demasiadamente desfigurada pelo nosso desejo de categorias nítidas de explicação, recolhe tudo o que ativamente sofremos, em todo seu vigor nascente, em toda sua ambivalência: recolhe o bonito mas também o feio, o íntegro mas também o incoerente, o comum mas também o incomum, o adequado e o inconformado, o resultado e o fracasso, a empresa e o desespero, o amor e o medo, a luta e a preguiça: a vida e também a morte. Destaca, então, menos os pensamentos, os programas, as definições, e mais a exuberância e o drama de existências que chamamos pelos nomes: Alice, Brites, Amadeu, Lavínia, Ariosto, Risoleta, Antônio”. GONÇALVES FILHO, José Moura. e In: NOVAES, Adauto et al. (Org.) , op.cit., p.98

Vejo que a descoberta de um artista-fotógrafo tocou especialmente Seu Irineu. Pergunto se ele teria vontade de também fazer uma exposição das suas fotos:

Seu Irineu: *Eu até pretendo assim, no momento em que Cambará vai aumentando... até conseguir um lugar assim pra gente expor o trabalho da gente. Um hotel, um restaurante... eu fiz nessa nossa última festa do mel, na XIV, eu fiz uma exposição ali de fotografias...*

- *Ali, no Centro Cultural?*

Seu Irineu: *Não, foi lá no CTG...*

- *E o senhor não pensa em fazer no Centro Cultural?*

Seu Irineu: *Se tiver oportunidade eu gostaria de fazer... falei pra eles pra fazer, ninguém me ofereceu pra fazer...*

Ele, então, expressa o conflito e o desgosto por ver o espaço do Centro Cultural ocupado por fotógrafos que vêm de fora da cidade:

Então quando nós temo gente aqui no lugar que faz as coisas, não tem valor, agora por que foi feito de um de fora, ela teve que trazer pra aqui, gastar um dinheirão, pra mostrar aquilo que é nosso aqui! Enquanto que eu tenho fotografia boa aqui, eu nunca fui convidado nem pra pôr de graça ali, agora traz um de fora, nós temo que pagar!

Em vários outros depoimentos constato a presença de parentes e amigos dos entrevistados que possuíam talentos ainda não reconhecidos, alguns que haviam se mudado para outras cidades e outros que viviam seu lado artístico no anonimato da cidade, trabalhando nos finais de semana. Em todas essas pessoas parecia nascer o desejo de ver seus trabalhos e de seus conhecidos expostos no Centro Cultural. Ficava, porém, sempre a expectativa de que a Prefeitura tomasse a iniciativa de convidá-los. Prova de que ainda é preciso uma longa caminhada para romper com o “aparente” conformismo na cidade e a busca do direito legítimo de ocupar seus espaços culturais. Voltarei a esse assunto no item *Apropriação: a recriação da Ação Cultural*; vejo, no momento, que esta trajetória apenas foi iniciada, passando necessariamente pelo fortalecimento da auto-estima, e é nesse sentido que está a importância de se recordar o fotógrafo Orlando Esteves.

Dona Rosária

Outro personagem que chamou atenção nas fotografias, levantando questões latentes na comunidade, foi Dona Rosária, antiga professora da cidade. Sobre ela, fala Dona Jaci no diálogo com Silvana:

Dona Jaci: *Conheci... Era professora de dois irmão natural que eu tinha, o Amilton e o Velito... o Velito morreu...*

Silvana: *E como é que ela era, vó?*

Dona Jaci: *Braba que era um fera! De braba! Uma energia fora dos limites! Uma coisa...*

Silvana: *E como eles deixaram ela como negra ser professora?*

Dona Jaci: *Mas era uma professora muito boa! Mas daquelas boa, mesmo! Professora inteligente, ela era mãe da... não adianta eu dizer pra vocês... **Mas respeitavam ela, a Rosária... por que ela era uma negra muito preparada!** E a educação valia, mesmo! Tu pode ver os alunos dela aí, tudo filho de gente rica! **Quase tudo branquinho...** Mas ela era uma professora boa, mesmo!*

A foto na qual aparece Dona Rosária com seu grupo de alunos (Foto nº 8), sempre provocava a questão do racismo nas conversas com as pessoas. Surgiam histórias antigas de preconceito no trabalho, nas ruas, no clube, onde não era permitida a entrada de negros. Também situações atuais de preconceito foram contadas pelas crianças:

Samara: *Uma vez na catequese, não era amiga minha, mas me contaram que tinha uma guria, ela era branca, né? E essa moreninha que estuda com a gente hoje, ela tava na catequese e diz que ela foi sentar na cadeira... e ela levantou, sabe? E daí, disse pro meu colega: “ Eu não vou sentar aí porque a fulana tava sentada aí!” “ Ah, por quê? Só porque ela é negra? Ela não é diferente de ti, né?” Outra também foi que ela pegou a moreninha no amigo secreto e não quis por nada no mundo pegar, só porque ela era negra...*

Samira: *Se fosse comigo eu não ia admitir!*

Danúbia: *Ali na minha sala de aula, eu tenho uma colega e tem uma moreninha, daí ela disse assim: “ Tu assina aqui na minha agenda?”...aí foi lá: “ Mas credo, que eu vou assinar agenda de negro!”*

Samira: *Tem um guri na nossa sala, que diz assim: “ Sai daí neguinho do diabo. Sai daí caximbé!”*

Dona Rosária, séria entre seus alunos na moldura do retrato, ainda ensinava, fazia com que adultos e crianças revissem suas relações com os negros no passado e no presente da comunidade.

Doutor Santo Bornéo

Um personagem que não pode faltar aqui é Doutor Santo Bornéo. Parece haver um consenso entre as pessoas de que foi uma justa homenagem a escolha de seu nome para o Centro Cultural, através do concurso público. Entre muitas pessoas que falaram positivamente de Doutor Santo, trago as seguintes declarações:

*Seu Irineu: Foi boa a escolha do nome. Doutor Santo. Uma pessoa que deu a vida por Cambará. Não tinha hora que chamasse ele que ele não atendia. **Se tinha dinheiro, ele atendia, se não tinha, atendia também!** Sempre foi assim.*

*Dona Rejane: Ele não cobrava, inclusive quando chegava um cliente que não tinha dinheiro pra comprar o medicamento, ele ainda dava o dinheiro pra pessoa comprar o medicamento. Foi uma história muito bonita, ele viveu bastante, ele viveu 84 anos. Pra nós foi um pai maravilhoso, um marido maravilhoso pra minha mãe, **um exemplo de vida!***

Dona Isa: Ele foi o primeiro médico que chegou aqui. Então naquele tempo não tinha carro, ele andava a cavalo. Então na história dele, que tu vai ler, muitas vezes se molhou, como passava as noites todas aí pra fora, muitas vezes atendendo as senhoras pra ganhar nenê, não é? Então ele foi um homem pobre, não adquiriu riqueza. No trabalho dele, se tu tinha ele atendia, se não, também. Chegava a tirar dinheiro do bolso pra pagar remédio. Foi um homem boníssimo!

Vemos que a escolha de seu nome para o Centro Cultural teve um efeito simbólico, foi uma maneira de dar sentido ao espaço da Casa, definindo um “território” da comunidade. Seu nome trará sempre à consciência da cidade um vínculo afetivo real, alguém com o qual as pessoas se identificavam, ao contrário de muitas ruas, praças e lugares que recebem nomes de personalidades políticas que nunca fizeram parte da vida das pessoas. Dar nome a um espaço, assim como dar nome a uma criança é uma forma de torná-lo legítimo, definitivamente público¹³⁹.

¹³⁹ Retomarei esse assunto na descrição do concurso que deu o nome ao Centro Cultural.

Dona Antônia Moreira dos Santos

*“Um dia passou um aqui: 'Onde é o Centro Cultural?’
Eu digo: 'Logo que o senhor enxergar uma velha pendurada na janela,
é lá!’” (risadas)*

Dona Olívia

A imagem de Antônia Moreira dos Santos, por sua vez, causou polêmica na cidade. A princípio, a maioria das pessoas pensava que a fotografia do *banner* exposta na fachada do Centro Cultural era de Dona Úrsula, assim como manifesta Fernanda: “Eu pensei que era a Dona Úrsula, porque aparecia a foto dela assim bem grande...”

Dona Úrsula¹⁴⁰ foi quem cedeu as terras para que se formasse o povoado, dando origem a cidade de Cambará. Era uma personalidade de importância política e histórica para a cidade. Já Dona Antônia sempre viveu no anonimato das pessoas comuns da região. Contou-me um dos entrevistados que ela era “meio índia” e que fora “caçada” no mato, sendo encontrada embaixo de uma amoreira. Como não sabiam seu nome de origem, ficou Antônia Amoreira e depois, somente Moreira. Fato real ou fantasia, essa história nos fala das muitas histórias de humilhação, perseguições e opressão do povo indígena da região.

Poucas pessoas na comunidade conheceram ou revelaram seu nome, sua história, seus laços de parentesco. Para Seu Irineu, neto de Dona Antônia, encontrar a imagem de sua avó, ampliada na fachada do Centro Cultural, foi tão inacreditável que ele próprio não a reconheceu:

*Aquela foto que vocês colocaram lá em cima... essa aqui... **essa aqui é minha vó.** Minha vó!... achei muito importante! É que eu tinha pegado um quadro dela, pra fazer uma reprodução pra uma sobrinha que queria fazer um trabalho dos velhos, não é? E daí eu vi ela lá e achei parecida, achei que reconhecia... aí eu perguntei, foi na inauguração ainda: “Mas, quem é aquela senhora que tá lá?” aí uns disseram que não sabiam e outros me disseram assim: “É a vó do Luiz Biriba...” eu disse: “Se é a vó do Luiz Biriba, é a minha vó!”*

¹⁴⁰ Ver capítulo I – Contexto da ação cultural.

Vemos que Dona Antônia despertou aspectos esquecidos da cultura local. Assim como ela, outras avós e bisavós tinham histórias de vida que não podiam ser contadas. Como fala Silvana:

*Eu descobri agora com a tia Iraci que a nossa vó nenê era teatina¹⁴¹... e por que **não falavam... por que era feio!** Eles nem casados eram... então, imagina o choque de cultura, pra mãe casar com o pai, os Voges que eram da sociedade, fundadores do clube, vai casar com o filho de uma teatina, uma teatina que chegou com uma mula e dois balaios de roupa... **com a mistura, não é ? Os mestiços** [...] a vó já tinha uns trinta e cinco anos e a família abandonou ela... então ela pegou o cavalo dela, um balaio de roupa e veio, do Paraná pra cá, veio vindo, subiu aqui os peral a cavalo e chegou do lado de cá, pro lado de Jaquirana e o vô, já tinha também seus trinta e tantos, era solteiro... por que ele era solteiro? Por que ele era apaixonado por uma negra... e não podia casar com a negra, então ele se juntou com essa teatiana, tiveram seis filhos...*

O preconceito, a vergonha, o medo, mas também a coragem, a resistência e a determinação estão subentendidos nessas falas. Essas lembranças possuem uma força libertadora. Recordar de modo crítico significa, como diria Paulo Freire, confrontar a “cultura do silêncio”¹⁴²:

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar¹⁴³.

Não poder “dizer sua palavra” é não apropriar-se da realidade. Num contexto social em que já não acreditamos nas narrativas dominantes de uma única verdade, as narrativas pessoais assumem maior significado, reinterpretando a história nas relações entre o indivíduo e os outros. Combater a “cultura do silêncio” é, portanto, a maneira mais justa de promover a criticidade, a identificação e a apropriação. Só através da visibilidade de suas ações ou da “pronúncia do mundo”, nos termos de

¹⁴¹Teatina, segundo Silvana, significa uma andarilha, sem destino.

¹⁴² FREIRE, *Ação cultural para liberdade*, op. cit., p. 49.

¹⁴³ Idem, *Pedagogia do oprimido*, op.cit.,p. 78.

Freire¹⁴⁴, as pessoas poderão entrar na “intimidade” das suas realidades, quebrando com os mitos que apenas reforçam sentimentos introjetados de inferioridade e lançando para si um projeto de mudança.

7.2.2. A Construção das Imagens

Volto-me, neste momento, para o lado “oculto” das fotografias, ou seja, não os sentidos explícitos nas imagens, mas para tudo o que foi apreendido, refletido, construído e simbolizado a partir delas. A abordagem das imagens sob essa perspectiva, a da construção, complementando a visibilidade, me parece útil para examinarmos o olhar-identificação.

Através dos comentários feitos na exposição percebemos correntemente entre as pessoas uma atitude de fascinação e estranhamento causada pela observação de uma postura que refletia elegância, orgulho, superioridade, refinamento: “Mas ele aqui tá numa pose...”; “Que tão numa pinta essas mulher, não é?”; “A pose da mamãe!”; “Parecem pessoas mais ricas. A cidade acho que não, mas as pessoas acho que eram”.

São aspectos que parecem corresponder a uma realidade distante. Esse afastamento se confirma na comparação dos antepassados com os atores das novelas atuais: “o chapéu ... a flor na roupa, como tinha, nas foto lá... a gente vê nas novela...” e culmina quando ultrapassa as roupas e os gestos e atinge a pele das pessoas, revestindo-as de uma certa imaterialidade: “é aquela foto, sentada na cadeira, aquela menina, o bebê... dá impressão que é de louça!” ou ainda: “tu vê... a pele das pessoas bem diferente... mais branquinha...”

Podemos constatar nestas observações, mais uma vez, o reencontro da noção de aura apresentada por Benjamin. Por mais íntimas e conhecidas que fossem as fotos e as pessoas por elas representadas, parecem transmitir algo de raro e precioso. De fato, existiu no passado um período de apogeu da comunidade¹⁴⁵ com a valorização da pecuária e a exploração madeireira, o que poderia justificar essa distância das imagens. Porém, ao que tudo indica, existem

¹⁴⁴ Idem, *Ação cultural para a liberdade*, op.cit.,p. 60.

¹⁴⁵ Ver capítulo I – Contexto da ação cultural.

outros fatores em questão. Ainda seguindo as pistas dos comentários sobre as fotografias, percebemos a idealização de uma maneira própria de viver no passado. Especialmente nas lembranças das festas, encontros e ações comuns, predominam as expressões de uma superioridade que não se limitava ao tamanho e a importância política e econômica da cidade: “Cambará era uma cidade pequena, mas era uma cidade de estilo!” [...] “O povo era uma coisa mais forte, não é? Eles queriam fazer e conseguiam!”

O que parece emanar das imagens é um “sopro” de força, união, fartura, estilo, pureza, harmonia. São fotografias, portanto, em que o poder simbólico de representação de um ideal de vida sobrepõe-se ao poder indicial de afirmação de uma existência real. Ao mesmo tempo em que a imagem fotográfica é estreitamente ligada à situação original, é também uma situação que não pode repetir-se, intocável e separada da realidade, como foi visto na fábula da pintura de Dubois.¹⁴⁶ É uma expressão simbólica do real.

É interessante notar que existem pelo menos duas abordagens a serem consideradas sobre este aspecto que agora se apresenta, o da foto como um signo simbólico.

Não é novidade dizer que a foto está sempre impregnada de uma intenção, tanto da parte do fotógrafo quanto do sujeito a ser fotografado. Por mais espontânea que possa parecer, a fotografia é sempre a elaboração conjunta de uma cena para ser registrada, atravessada pelos códigos culturais que predominam no momento. Já vimos que, nas fotos expostas, as pessoas pareciam mostrar a melhor imagem de si mesmas. Para isso, se utilizavam não só de suas melhores poses e expressões, como também se cercavam das roupas, dos objetos e dos ambientes que as representassem da forma mais adequada. Como diz Ecléa Bosi:

Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. Mais que da ordem e da beleza, falam à nossa alma em sua doce língua natal. [...] Quanto mais voltados ao uso cotidiano, mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde arestas e se abrandam.

Eles nos falam das “aventuras afetivas” de quem os possui.¹⁴⁷ Voltando para as fotos, é comum a família aparecer posicionada em frente a sua propriedade, exibindo instrumentos musicais e outros objetos (Fotos nº 4, 10 e 12). Há ainda uma hierarquia que domina a composição, o marido geralmente no centro e sempre sentado, a esposa ao seu lado, as crianças normalmente em pé (Fotos nº 5 e 6). Empregados e filhos dos empregados muitas vezes também fazem parte da cena, desde que mantida uma distância respeitável do grupo principal (Foto nº 4).¹⁴⁸

Carlos Lemos ao comentar esse tipo de “ambientação ilusória” lembra que a simbologia dos objetos desde a pintura medieval até hoje sempre serviu para identificar e atribuir qualidades aos retratados. Ele aponta como exemplo as esculturas da arte sacra barroca na qual esses objetos passaram a incorporar a imagem dos santos, servindo como marcas de distinção:

Assim, na produção popular, especialmente na imaginária paulista, São Bento quase sempre é representado com uma cobra enroscada em seu corpo esbelto. Santa Cecília, por sua vez, carrega uma harpa, símbolo da música. Santa Luzia, dois olhos pousados lado a lado no centro de um bandeja. Santa Bárbara permanece sempre ao lado na torre de seu castelo. Sant’Ana, a mestra, com um livro ao colo, ensina a menina Maria a ler. São Pedro segura firme as chaves do céu. São Paulo empunha a sua espada de guerreiro. E assim por diante.¹⁴⁹

Essas figuras e outras tão familiares no sincretismo religioso brasileiro explicitam a construção da identidade através de elementos simbólicos, tal e qual pode ocorrer na fotografia de personalidades ou de pessoas comuns.

O segundo aspecto importante a ser considerado na relação fotografia e representação, tomando agora o ângulo do observador, é que o passado é geralmente idealizado na distância de quem o vê. O tempo produz o evento extraordinário de transformar os erros, sofrimentos e mágoas em boas lembranças do passado. O valor emocional das imagens, intensificado com a pressão da

¹⁴⁶ Ver também BARTHES, op. cit., p. 13.

¹⁴⁷ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 441.

¹⁴⁸ Leite comenta que no séc. XIX compõe as fotografias todos os bens como criados, animais de estimação e os primeiros veículos. LEITE, op. cit., p. 137

¹⁴⁹ LEMOS, op. cit., p. 51.

ausência e da distância temporal, retira-lhes qualquer traço negativo, reduzindo a realidade a sua representação mais perfeita, ajustada aos modelos aspirados. Segundo Koury, a fotografia: “volta a consolar pela nostalgia, pois permite ao observador recompor sua relação imaginária – e refazer sua própria vida”.¹⁵⁰ O depoimento de Dona Elba é categórico neste sentido:

*Acho que as pessoas eram muito mais amigas, a gente se visitava muito mais, parece que as pessoas eram mais sinceras, não existia tanta ambição, hoje as pessoas são muito ambiciosas, elas vivem mais pro lado do dinheiro, que pro lado da amizade, eu acho. De primeiro, parece que as pessoas se ajudavam mais uns aos outros, não sei, **parece assim que as pessoas tinham mais amor uns aos outros...** mais confiança.*

Ou, como comenta Dona Neiva:

A mãe conta que... eles saíam pra passear... ficavam uma semana passeando... que os parentes eram longe, tinham que ir a cavalo [...] e não achavam difícil fazer isso! Hoje em dia nem se visitam mais... parece que se queriam mais bem. E eles gostavam de tirar fotografias, assim, de reunir todo mundo.

O processo de revelação da realidade através da análise crítica do passado é sempre um processo de sofrimento, por isso implicando em um momento de resistência tal qual ocorre no processo de análise psicoterapêutica. Assim, Freire explica, na sua experiência com os participantes dos Círculos de Cultura, porque as pessoas tendem, a princípio, a reconstruir o passado como um campo exclusivo de positividade, negando-se a enxergar as razões mais profundas da sua alienação: “Em vez da ‘arqueologia’ do sofrimento, prefere-se, assim ‘soterrar’ ainda mais o sofrimento¹⁵¹.” Vejamos, então, alguns momentos em que se deu essa “arqueologia”.

¹⁵⁰ KOURY, Mauro. Relações imaginárias: a fotografia e o real. In: ACHUTTI, op. cit., p. 73.

¹⁵¹ FREIRE, *Ação cultural para a liberdade*, op. cit., p. 60.

A Investigação das Imagens

Como fazem os adultos, valorizando o passado, os mais jovens referem-se às fotografias como o registro de um momento melhor, mesmo que não tenha sido por eles vivido. Surge, no entanto, como na reflexão de Fernanda (13 anos) e Melina (13 anos) a dúvida em relação às facilidades da vida moderna:

Fernanda: *Nas fotos eu prestei bem atenção, eu gostei bastante das fotos. Eu pensava como é que seria viver naquele tempo, né?*

Melina: *Anhan...*

Fernanda: *As pessoas tudo com roupas diferentes, com costumes diferentes... **tudo assim sem carro, nem tv, nem som...***

Melina: *Sem a tecnologia que tem hoje...*

Fernanda: *É, bem diferente...*

Melina: *Era tudo em fazenda e quando se reuniam era tudo a gauchada, né? Tudo... devia ser legal!*

Fernanda: *Eu acho até que **era um povo mais unido do que tem hoje...** eu acho que era mais unido.*

- *o que te faz achar que eles eram mais unidos ?*

Fernanda: *Acho que pela família.*

Melina: *É, sempre tiravam foto da família. Sempre a família inteira. O pai sentado com as pernas cruzadas, a mãe e os filhos assim, né?*

Fernanda: *Isso mesmo... Anhan... sempre, na maioria das vezes, quando tiravam foto não era só de uma pessoa... era a família inteira.*

Melina: *É... era a **família inteira**.*

Pode-se avaliar aqui uma negociação entre o passado e o presente, pois a outra face do passado, com suas dificuldades e privações está consciente na fala das meninas. Observa-se também a transformação das identificações sociais ao longo do tempo. A família nuclear, composta por pai, mãe e filhos, unidade básica da estrutura social, assumiu nos últimos anos outras conformações: pais separados, mães solteiras, filhos que moram com o pai, casais sem filhos, casais homossexuais. A “família inteira” destacada na fala das meninas simboliza a união no seu sentido mais tradicional. Percebe-se que o sagrado, o belo, a harmonia e a união, assim como outros valores, não são inerentes às coisas, mas encontrados como resultado de uma maneira especial de olhar. Em outras entrevistas as crianças também se posicionaram de forma ambivalente em relação ao passado, ora reconhecendo que nem tudo era melhor antigamente, ora identificando as perdas na situação atual. Como comentam Marielle (13 anos) e Jhébica (13 anos) elas aprenderam com a exposição “a história de Cambará” e “como era quando a gente não existia aqui...”

Outras crianças também haviam falado sobre as práticas dos mais velhos que “preservavam mais a natureza que hoje em dia” e que curavam as pessoas com o conhecimento que tinham sobre os chás e ervas. Afirma, surpreendentemente, Marielle que antes “não tinha preconceito como é aqui agora”, pois tanto os meninos quanto as meninas faziam trabalho de bordado no colégio das freiras. Mas, em outro momento, ela mesma põe em dúvida que tenha havido alguma mudança nas relações de gênero da comunidade:

*Acho assim, **os homens, eles eram treinados para ter filho, trabalhar pra sustentar a família e... viver na rua...** conversar com os amigos né? As mulheres não, as mulheres eram criadas para ficar em casa, cuidando dos filhos, arrumando a casa, e hoje em dia... **acho que não existe muito isso...***

Mostrando as fotos dos grupos de homens e mulheres (Fotos nº 13 e 14), as meninas afirmaram saber que as mulheres eram muito mais unidas no passado que na atualidade, porque “as pessoas falam que eram”, já os homens...

*Jhébica: Não... e os homens tão em pé, assim... tudo separado... e as mulheres, não!... Olha aqui, elas se encostavam... **os homens não se tocavam...** olha essa aqui!*
Marielle: É, eles não se tocam. Olha aqui...
- E hoje, será que isso é diferente?
Marielle: Só se for os bicha! (risadas)

Percebe-se as contradições latentes nesses comentários. Com certeza, a dúvida das meninas quanto à evolução dos papéis masculino e feminino pode ser justificada pela comparação com situações atuais que normatizam as identidades de gênero na comunidade, como a presença constante de homens desempregados que freqüentam os bares da cidade, jogando e conversando, vivendo “na rua”, o que não é admissível para suas mulheres. A referência ao homossexualismo, por sua vez, mostra claramente que através dos gestos, das posturas e expressões, permitidas ou não, regras de convivência são mantidas e relações de poder definidas na sociedade. As experiências de gênero e de sexualidade são expressas no corpo, se constituem pelo corpo, na forma de ser e na capacidade de expressar ternura e intimidade definindo o que é “normal” ou “desviante”. É pelo corpo que se descobre

a identidade dos sujeitos, como argumenta Guacira Lopes Louro¹⁵². A foto, na medida em que congela o gesto, possibilita análises minuciosas desses saberes do corpo que, mais do que expressões pessoais, transmitem as determinações culturais e a ideologia dominante. Ela ensina como as pessoas se vestem, se posicionam e interagem nos grupos. Em muitas situações das entrevistas, as pessoas chamaram a atenção para “as senhoras que tiravam foto com os terços na mão”, “o cabelão preso”, as meninas de “sainha, golinha, botinha, camisetinha passadinha” e a “seriedade das crianças”, tecendo comentários a partir desses detalhes. São marcas do corpo que funcionam como signos e que nos falam dos sujeitos das imagens, inseridos na construção estética e cultural que os envolve.

A união das pessoas no passado, foi outro aspecto também recorrente nas entrevistas. Sobre este tema vale a pena destacar os depoimentos de Kauê (11 anos) e Fabiano (11 anos):

Fabiano: Agora é tudo diferente. Essas reunião aí... as famílias, os amigos se reuniam... hoje, não faz mais isso.

Kauê: Ah, mas como tu descobre, olhando assim?

Fabiano: A minha família se reúne uma vez por ano, tem até festa.

*Kauê: **No Curicaca não era família de parente... era só a gente que se encontrava...***

Fabiano: Até hoje, são tudo amigo, os que tão aí... eu , a Nadiane, no grupo do terço, o Kauê era, a Nadiane tá no curso de computação, a Samira e a Samara, a gente se encontra na igreja ali, nos ensaio da catequese... ali na Dona Cleusa, a gente vai ali, canta, reza... a Vanessa... a amizade assim... Eu e o Kauê... já a Dinara... é dengosa!

Podemos ver que, em meio à conversa, a reflexão vai se construindo e as crianças vão descobrindo que as possibilidades de união e de organização dependem também delas, e podem estar presentes nas suas relações concretas do cotidiano. Percebo pela fala das pessoas que o passado definitivamente não é delineado só pelas positivities. Nesses processos de recordar surgem relações ambíguas em que a memória define quando e por que o passado é melhor que o presente ou o presente melhor que o passado. Como diz Liemar (13 anos):

¹⁵² LOURO, Guacira. “Corpo, escola e identidade”. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 25, n. 2,

Liemar: *É, que aquele tempo era só sofrido. Naquele tempo eles sofriam mais, não é? era difícil uma luz, a gente ia buscar água assim longe de casa... **agora tá tudo mais fácil.***

- E tu percebes isso pelas fotografias?

Liemar: *Ééé... e pelas histórias.*

Voltando outra vez para as fotos, vemos ainda que a riqueza e a fartura, tão consagradas como qualidades do passado, em alguns casos não passam de ilusões que se desmontam numa observação mais atenta. Na foto nº 18, por exemplo, podemos notar que os bens que participam da cena, conferindo orgulho à família representada, correspondem a uma simples plantação de couve. Comparando ainda esta foto com outra anterior (Foto nº 17), vemos que o rico vestido bordado da senhora sentada à esquerda passou a ser usado pela filha (ou seria nora?) quando a senhora não estava mais entre os familiares, sinal de que as pessoas não eram tão abastadas e sim, que seus objetos possuíam grande valor simbólico, cultural e afetivo. São, sem dúvida, objetos dignos de interesse e registro, elementos concretos que estruturam a vida cotidiana, referências de identificação. Como se vê, a exaltação do passado parece ser apenas a primeira impressão. Mergulhando nas imagens, as pessoas, e especialmente os mais jovens, vão percebendo mais claramente a complexidade das relações sociais, tomando consciência de suas perdas e ganhos e analisando mais profundamente as formas de dominação por raça, etnia, classe e sexo em relação ao presente. De qualquer forma, havendo ou não a construção de um passado ideal, a fotografia é sempre a sua revitalização, porque entre a foto e a leitura que dela é feita existe uma articulação dinâmica com as experiências, afetos, desafetos, anseios, imagens conscientes e inconscientes de quem a observa. Revelam-se novas curiosidades, impressões e sentimentos. É uma maneira particular de ver o passado que vem à superfície, fazendo uma ponte entre o que é público e privado, o que é real e imaginário.

Retomando mais uma vez o ponto de vista de quem foi fotografado, busco novamente as considerações de Barthes. Ele fala sobre a acusação de “inautenticidade” ou de “impostura” provocada pelo ato de posar para a fotografia.¹⁵³ Entretanto, na angústia de revelar a imagem mais fiel de si mesmo, Barthes sublinha

p.59-75, jul./dez. 2000.

¹⁵³ BARTHES, *A câmara clara*, op. cit., p. 27.

o surgimento da consciência da identidade, uma identidade que não é fixa e imóvel como a foto, mas ao contrário, múltipla e fragmentada, podendo por isso revelar-se surpreendente. Seu texto é provocativo neste aspecto:

Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu “eu” (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou “eu” que não coincido jamais com minha imagem, pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apoia nela), e sou “eu” que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah, se ao menos a fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique!¹⁵⁴

É possível, com base nessas análises, concluirmos que as identidades individuais e coletivas são sempre múltiplas e “ativamente produzidas”, como diz Tomás Tadeu da Silva. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto das relações culturais e sociais.¹⁵⁵

Na Ação Cultural em questão, não cabe discutirmos quão “autênticas” ou “naturais” são as fotografias, mas identificarmos as idéias e os valores que foram reapropriados, assumidos, assim como os que foram criticados pelos indivíduos. O importante nesse processo é a análise e o questionamento das coisas que foram vistas, imaginadas e deduzidas pelas imagens. A produção da identificação só pode ser entendida na atualidade como um processo contínuo, variável e inacabado, não como uma forma de reificação. Para Stuart Hall, “a identidade plenamente unificada, completa, segura e corrente é uma fantasia.”¹⁵⁶

É importante aprendermos a ler essas identificações imaginadas e construídas na intenção de mostrar a melhor imagem de si e na interpretação idealizada do passado. Através delas projetam-se não só as contradições, mas os desejos mais íntimos entre as pessoas. Retomando as palavras de Daniel Lins: “a

¹⁵⁴ Ibidem, p. 24.

¹⁵⁵ SILVA, Tomás Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: DA SILVA, Tomás (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 76.

¹⁵⁶ HALL, op.cit., p. 9.

memória é o resultado do trabalho de reapropriação e de negociação que toda pessoa faz em relação ao passado fundador de sua identidade, ou de sua ilusão identitária”.¹⁵⁷ Mesmo partindo-se de uma “ilusão identitária” um trabalho de “arqueologia” da memória, como diria Paulo Freire, permite a apropriação do passado e a reestruturação da identificação como processo permanente de vida.

Um dos objetivos centrais dessa Ação foi criar oportunidades para que as crianças, jovens e adultos desenvolvessem suas capacidade de observação, crítica e reflexão. Reconhecendo o que foi produzido de cima para baixo, as opressões e preconceitos cristalizados e incorporados, muitas vezes de forma inconsciente. Contestando, afirmando ou questionando as identidades construídas no coletivo, criando, assim, novas possibilidades de ser e estar no mundo e referências mais adequadas a um projeto de transformação comum.

A narrativa das crianças abaixo exemplifica o processo de reflexão crítica e afetiva do passado. Não de um passado distante, mas de um passado imediato que lhes tem significado e identifica parte de sua história. Como resposta à pergunta: “o que vocês aprenderam com a exposição?” – uma das crianças, o David (9 anos), respondeu: “Que o mais importante é relembrar o passado...” Surpresa com a resposta, perguntei por que motivo lembrar o passado era “o mais importante?” A menina Gabriela (12 anos), ao nosso lado, completou:

*Como agora, a gente tá relembrando das coisas que a gente fez. A gente tá se lembrando agora da oficina que a gente fez, quando a gente foi pro Itaimbezinho, pra Fortaleza. Quando a gente foi pra Fortaleza, a gente ficou brabo com o Xande porque ele não queria levar nós na Pedra do Segredo, porque era muito tarde... todo mundo começou a zuá da cara dele, daí depois **vocês disseram pra nós que era quando ele parasse de novo que era pra pedir desculpa pra ele, que não dava mais tempo da gente ir lá. A gente pediu.** Que se tivesse dado tempo, ele tinha levado a gente, é que não deu, né? A gente foi de manhã, ficou bastante lá, a gente passeou bastante no Parque.*

- Ah, então quando a gente lembra do passado, a gente aprende pra fazer no futuro? É assim?

David: *É!*

Gabriela: *É!*

David: ***Nas fotografia, a gente aprende tudo que eles aprenderam também!***

¹⁵⁷ LINS, op. cit., p. 9.

7.2.3. A Identificação Através do Livro da Exposição

*Eu vim aqui
trazer meu avô Ivo Carvalho
da Silva (nenê ruivo)
Minha família está em
uma destas fotos.
O Vitorino tá ali também.
Eu sou filha do
Ivonei, sobrinha
da Salete e da
Arlete, prima
do Jander (que lindo!)
(puxei a ele!) e da
Camila.
A Camila e a
Cintia estão aqui
comigo. Estamos sozinhas!!!*

Complementando a abordagem vista até aqui, apresento a seguir algumas considerações quanto as expressões de identificação do Livro da Exposição. Deve-se levar em conta que o Livro em si, além de ser um instrumento de análise da Ação Cultural, foi uma representação da comunidade. Como foi declarado, o Livro da Exposição foi um espaço para “deixar recordações” e “fazer sentido a nossas histórias”. Sobre ele escreveu Seu Gesmar, pessoa que na cidade de Cambará se dedica ao registro de fatos e acontecimentos locais:

*Registro da presença
Visitar localidades, visitar entidades, participar de eventos.
Quem vai e quem fica.
Troca de informações. Preciosidades.
Troca de emoções. Saudades.
Um livro com assinaturas, datas, idéias expressas no momento.
Este livro é um documento. Histórico, muito importante, porque sociológico.*

Assim como as fotos, a performance, a festa de inauguração e os comentários sobre a Ação, o Livro foi uma forma concreta de dar sentido à Ação Cultural. Para Sandra Jovchelovitch, as representações sociais são “[...] um espaço potencial de fabricação comum, onde cada sujeito vai além de sua própria individualidade para entrar em domínio diferente, ainda que fundamentalmente relacionado: o domínio da vida em comum, o espaço público”¹⁵⁸.

O argumento central de Jovchelovitch é que a esfera pública, o local de encontro entre as pessoas, é o “terreno” sobre o qual as *representações sociais* podem ser manifestadas e cultivadas, é “o lugar em que uma comunidade pode desenvolver e sustentar os *saberes*¹⁵⁹ sobre si própria.”¹⁶⁰ Ela afirma, ainda, que é no confronto com o outro que as pessoas podem melhor refletir sobre suas identidades: “Pois quem sou eu se não o Eu que os Outros apresentam a mim?”¹⁶¹ Pergunta, Jovchelovitch. A reflexão crítica na Ação Cultural foi inscrita em um espaço público, a exposição, ora rompendo, ora fortalecendo vínculos afetivos e sociais. Olhar para fotos de pessoas é sempre olhar para um “outro” que também nos olha, apontando nossa condição.

A partir dessas reflexões, é interessante observar que o Livro nos mostra como se identificaram tanto as pessoas “de dentro”, quanto as “de fora” da comunidade. Fica claro que, em muitos casos, a afirmação da identidade parece corresponder a uma demarcação de territórios:

Nasci em Cambará, mas graças que não me criei aqui. Venho à cidade visitar minha avó e meu avô. Se não fosse isto demoraria a vir. Só se fosse a turismo. Nasci no dia 5 de fevereiro de 1977. Nesta cidade. Me criei em Porto Alegre.

Beijos do pessoal de Estância Velha !

Família Stein veio visitar sua terra de origem! É bom saber que meus filhos e talvez netos poderão visitar este local e saber que aqui se passou uma parte da história de seus parentes.

¹⁵⁸ JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs) *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 81.

¹⁵⁹ grifo da autora.

¹⁶⁰ JOVCHELOVITCH, op.cit., p.71.

¹⁶¹ Ibidem, p.70.

*Simone , Rosana, Fátima, Angela, Júlio. **Somos de Igrejinha!***

Vimos do RJ ver os belos canions de Cambará do Sul

Melissa – Florianópolis – SC

*Adoniran Martim – **Novo Hamburgo***

*Parabéns por ter uma cidade tão bonita. **Sou de Praia Grande.** Tenho 13 anos. Ass.: Noly*

*Morei nesta cidade por 14/15 anos, hoje, depois de vinte anos retorno junto com meus amigos Mário e Adelaide, meu marido José Carlos e meu filho, para mostrar a terra linda e maravilhosa que fez a minha história. É muito bom e gratificante ver que aqui é ainda muito bom.
Sílvia Regina Aguiar 03/04/99*

Há também aqueles que se aproximam dos cambaraenses enfatizando a idéia de pertencimento a uma mesma identidade gaúcha ou brasileira.

*Sou gaúcha thê! **Amo minha terra e tenho muito orgulho!**
3/4 Paty*

*Gostaria de registrar minha satisfação por estar em uma terra tão bela, com um povo cordial e hospitaleiro, que me lembra minha Minas Gerais e também me faz sentir **orgulho de ser brasileiro.**
Fernando Eduardo Sette Campos Gomes 13/03/1999*

Aqui vai um abraço tchê do gaúcho da fronteira.

***Rio Grande do Sul**
Meu pago.
Conhecer para amá-lo.*

No total dos registros, 49% das declarações do Livro fazem referências diretas ao local de nascimento ou de origem. Destas, 18% são de cambaraenses e 31% de pessoas de fora da comunidade. Essas referências são colocadas geralmente logo após o nome, correspondendo a uma visão essencialista, a uma identidade fixa e imutável, como se fizesse parte da natureza das pessoas. É curioso notar, também, a presença de indicações bem convencionais da identidade pessoal, como o endereço completo, telefone, a assinatura seguida do nome escrito por extenso e até o número do RG:

Juarez Luiz Bortoli
 CI – 501458042-558RS
 (054) 229 4669 – (fone)
 Obrigado

Assim como a referência ao local de origem, esses sinais indicam um sentimento de posição no mundo que se sobrepõe a outras diferenças, embora não passe de uma inscrição simbólica¹⁶².

As identidades são sempre construídas e definidas a partir de um sistema de relações de poder. Como as culturas são geralmente marcadas por uma história de lutas, confrontos e opressões, as políticas nacionalistas criam estereótipos, nos quais é importante a referência à nação e onde o povo é, como diz Canclini, “resgatado, mas não conhecido”¹⁶³. Questionar os estereótipos e valorizar a multiplicidade nas possibilidades de identificação é, portanto, uma forma de romper com estas estruturas de dominação.

Como vimos, a ação cultural em Cambará possibilitou a visibilidade das diferenças no interior da identidade dos cambaraenses, colocando em pauta identidades à margem da história. Do mesmo modo, o Livro da Exposição mostra a diversidade das pessoas que passaram pela Ação. Podemos ver registradas novas formas de reconhecimento, mais fluidas e dinâmicas, que rompem com as idéias de nação, ou de ideologia, oferecendo relações transversais, como um time de futebol, um grupo de dança, ou uma entidade ecológica. Do total das inscrições, 21% correspondem a estas formas:

*Meu nome é Keyth, sou do **grupo de danças Herdeiros da Tradição** e aprovei o trabalho dos Curicacas! Espero que Cambará do Sul desenvolva cada vez mais.*

*Nós somos rolantenses com orgulho e **gremistas**.*

Good kiss !! Renato Broder (Hebraica Adventure).

¹⁶² Hall analisa esta questão utilizando o exemplo da “inglesidade” no qual um sistema de representação criou a idéia de “unicidade” e de “herança cultural” acima da pluralidade existente. HALL, op. cit., p. 47-49.

¹⁶³ CANCLINI, op. cit., p. 210.

O Grupo Folclórico Alemão Lederthall da Sociedade de Canto Lyra de Estância Velha no dia 03/04/1999. Com muito orgulho.

Mateus – grupo de capoeira Coquinho Bahiano

Eu sou Corinthiana! Helena

ASSECAN – Associação Ecológica de Canela esteve aqui. Um bonito trabalho

Muitas dessas identificações mostram relações instáveis e superficiais que podem se dissipar com facilidade. Maffesoli chama as múltiplas agregações da atualidade de “tribalismo pós-moderno”, no qual cada grupo se sustenta na afetividade, na convivência, no “gosto pelo presente e pelo prazer partilhado”¹⁶⁴, acima de qualquer ideologia mestra. Ele argumenta que, por mais heterogêneas que sejam essas associações no interior da sociedade, provocando vários tipos de conflitos (explícitos ou não), prevalece um senso de “equilíbrio”, pois essas tribos:

[...] são obrigadas a 'ajustar-se', bem ou mal, entre si. As imagens circulam, opõem-se umas às outras, são apregoadas mitologias concorrentes, são bricoladas ideologias compósitas pelos grupos que as adotam, mas tudo isso é obrigado a estar em co-presença e, portanto, a suportar-se.¹⁶⁵

Renasce dessa forma a importância das imagens, como elemento que dá suporte à estrutura social, permitindo o reconhecimento de si e dos outros. Acrescenta, Maffesoli:

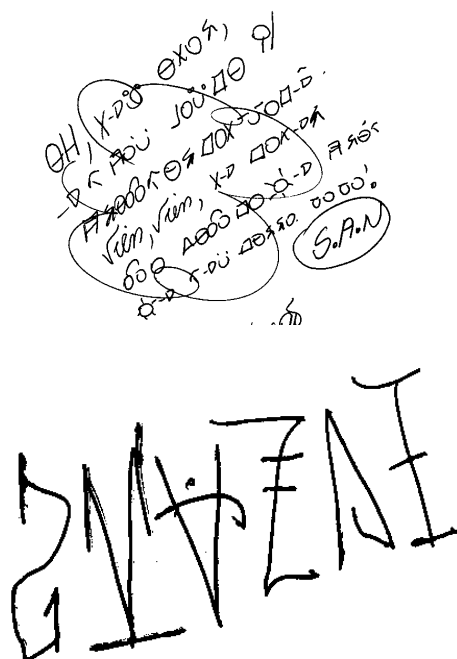
[...] antes de que uma sociedade reorganize sua vida material, antes que ela elabore uma ideologia da utilidade, em suma, antes que ela tenha um projeto político-econômico ou constitua seu poder, precisa de uma potência imaterial, do simbólico, do inútil, todas coisas que podem ser reunidas sob o termo “imaginário social”.¹⁶⁶

¹⁶⁴ MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995, p. 85.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 55.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 113.

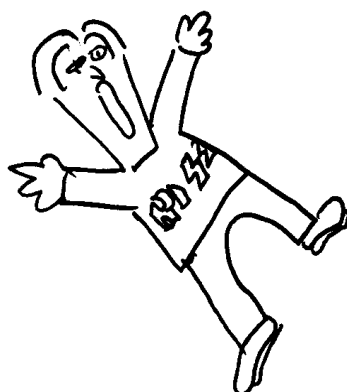
No Livro da Exposição também ocorreu a presença de imagens simbólicas, como a linguagem cifrada dos grafites e outros códigos da mídia ou das ruas:



Outras inscrições referiram-se, ainda, a mitos e personalidades públicas, como mostram os exemplos:

*Para o meu grande amor: **Carla Peres**. Ass. Eu lindo.*

***Joana Prado**. Estivi aqui. Beijos. Amo vocês. (desenho da Feiticeira)*



Percebe-se enfim, que essas novas identificações desafiam as categorias fixas de identidade. Em alguns casos, pode-se pensar que formas de identificação mais abertas permitem às pessoas assumirem as responsabilidades de suas

escolhas. É o que parece quando vemos surgir reflexões sobre o futuro, o presente e o passado, a natureza e a cultura como responsabilidades comuns, independente de as pessoas serem “de dentro” ou “de fora” da comunidade :

*Esta casa é maravilhosa! É a exposição mostra a importância de se cultivar a história de **nosso povo** para que se sintam fortes para lutar, com respeito e dignidade pelo seu futuro. Regina Lacerda – 14.5.1999.*

*Vamos preservar o que está sobrando desta natureza maravilhosa para que **nosso sucessores não vejam apenas fotos**. A exposição está muito bonita. Margarete 17/01/99 Poa/RS*

*17/01/1999 – hoje, 42 anos depois da chegada de meu avô e meu pai a essa casa, vejo a história preservada. – É bom saber que **meus filhos e talvez netos** poderão visitar este local e saber que aqui se passou uma parte da história de seus parentes. – Charles Elon da Silva Pinto.*

*Parabéns pelo trabalho de preservação desta natureza maravilhosa e o resgate da cultura, da história desta terra, deste povo!!! Isto é vida, isto é **nos conhecermos mais** e respeitar tudo que foi, que é e que será. Miriam Dalke. Sobradinho – RS – 27-01-99*

I wish we could keep nature, the consciousness of the people and the culture for the future generations to come. This town is very beautiful. I hope it could improve in many ways. Thanks for this cultural room. Yours truly. Marcelo Mioreli. February 1999

Mesmo demonstrando maior ou menor consciência das suas identidades, é importante ressaltar que há um valor em as pessoas as terem expresso. As questões atuais voltam-se, como diz Hall, não mais para “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas “como nós temos sido representados” , “quem nós podemos nos tornar” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”.¹⁶⁷ Na Ação Cultural, criaram-se instrumentos para que tanto “os de dentro” quanto “os de fora” reavaliassem as imagens que tinham uns dos outros, construindo identificações mais abertas e complexas como pôde ser visto no Livro da Exposição. Ele foi um instrumento importante no sentido em que era o espaço para que as pessoas se posicionassem na Ação, conscientizando-se das suas referências identitárias, descobrindo formas de se auto-representar e

¹⁶⁷ HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: DA SILVA, op. cit., p. 109.

exercitando o diálogo. Como um objeto único, o Livro foi também uma espécie de manifesto coletivo, construído com a voz de cada participante.

Essa vivência, se bem aproveitada, pode ser introjetada por quem a viveu como um aprendizado para outras situações de posicionamento político ou de construção coletiva na sociedade. Em uma ação cultural de criação é preciso que se fortaleça esse potencial. Isso significa não só oferecer oportunidades de expressão e construção coletiva, mas também estimular a participação de agentes multiplicadores desse processo que criem por si mesmos outros meios de expressão na ação cultural.

A Ação Cultural poderia ter assumido o compromisso de ampliar a dimensão da vivência do Livro para outras esferas concretas da comunidade e ter dinamizado a continuidade do processo de construção coletiva. Nesse sentido, foi pequena e pouco ambiciosa.

7.3. APROPRIAÇÃO: A RECRIAÇÃO DA AÇÃO CULTURAL

- Mas de quem é aquela Casa?

- É nossa! Pra gente olhar.

Gabriela (12 anos)

Tornar próprio. Em síntese, este é o sentido do olhar-apropriação que compreendeu os momentos nos quais a comunidade tornou a Ação legitimamente sua. Inclui todas as iniciativas que possuíram uma inventividade própria a partir da Ação Cultural, como formas de mobilização e organização do coletivo. É também o sentimento gerado quando se compreende que a foto, no momento em que se torna pública, não pertence só ao fotógrafo, mas também a quem é fotografado e a quem se dispõe a admirá-la.

Para Ana Luíza Smolka a “apropriação está relacionada a diferentes modos de participação nas práticas sociais, diferentes possibilidades de produção de sentido”.¹⁶⁸ Correspondendo a uma categoria “essencialmente relacional”, a autora diz que a apropriação não é só uma questão de propriedade ou poder individual, mas refere-se principalmente ao desenvolvimento de capacidades e às possibilidades de pertencer e participar na sociedade.

Uma das manifestações mais concretas de apropriação, *O Rapel*, performance proposta pelos cambaraenses na Ação Cultural, já foi descrita no capítulo V – *As práticas pedagógicas interativas da exposição*. No Rapel, reuniram-se todos os elementos necessários para a criação própria de uma ação cultural: o reconhecimento de um tema de interesse comum; a reflexão crítica e sensível desse tema; a organização e a participação para a construção conjunta da Ação; a inventividade, a experimentação e a criação estética; e a exposição do resultado para ser ampliado e reapropriado pelo coletivo. O Rapel, como toda performance, foi um momento de reflexão e de emoção. Uma performance pode incluir diversas formas simultâneas de expressão, como a linguagem falada, danças, contos e imagens. É uma “orquestração de meios simbólicos comunicativos” que não se reduz às formas teatrais ou plásticas, mas a todo rito, cerimônia e festa popular, como define Éster Jean Langdon. O ato performático chama a atenção através da produção de um “estranhamento do cotidiano”, onde se quebram as regras que normalmente regem as relações sociais. É uma atividade universal na qual as sociedades, através de mecanismos estéticos e poéticos, sinalizam experiências, rupturas e comemorações. Na performance, ainda segundo Langdon, dinamizam-se

¹⁶⁸ SMOLKA, Ana Luíza. O (im)próprio e o (im)pertinente na apropriação das práticas sociais. *Cadernos CEDES*, Campinas, v. 20, n. 50, apr. 2000, p. 6.

elementos de surpresa, ocorrem negociações entre os participantes e são expressos valores poéticos e/ou retóricos.¹⁶⁹ Assim, a autora dá como exemplo de um momento performático inserido no cotidiano, o ato de contar uma piada. Cria-se um foco de atenção que rompe com a ordem “normal”, do dia-a-dia. A performance *O Rapel*, dentro da Ação Cultural, criou também um foco de atração, divertimento, reflexão e movimento na comunidade, uma vez que foi por ela totalmente proposta e encenada.

No olhar-identificação, outros sinais de apropriação, da mesma forma que o Rapel, já foram referidos. Vimos como o simples ato de olhar significou um *tomar para si*, quando David afirmou que pelas fotografias aprendera “tudo que eles aprenderam também”¹⁷⁰ ou quando as meninas Marielle e Jhéssica disseram que percebiam coisas diferentes nas fotos a cada vez que iam vê-las, pois suas associações eram sempre novas.¹⁷¹

Entre outras formas de apropriação que poderíamos identificar na Ação, vou me deter neste capítulo no relato daquelas que considero mais significativas para a comunidade e que, até o momento, ainda não foram comentadas – a revitalização da casa que é hoje o Centro Cultural, a festa de inauguração, o concurso para dar nome ao Centro Cultural, a oficina de fotografia para as crianças, as histórias contadas em torno da Ação e os usos da Casa após sua inauguração. Por fim, mostrarei também a não-apropriação expressa através de algumas expectativas e frustrações da comunidade.

7.3.1. A Revitalização da Casa

A proposta da Ação Cultural compreendeu a recuperação pela ONG Projeto Curicaca de uma antiga casa construída em 1935 que havia sido clube, hotel e prefeitura. A velha casa, patrimônio da prefeitura local, a princípio seria destruída e construído um Centro de Informações Turísticas. A concepção do Projeto de Desenvolvimento Sustentável, no entanto, já previa que seus valores estéticos e

¹⁶⁹ LANGDON, Ester. “A fixação da narrativa: de mito para a poética de literatura oral”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 24-27, dez. 1999.

¹⁷⁰ Ver cap. VI na seção *A investigação das imagens*.

¹⁷¹ Ver cap. VI na seção *O reconhecimento dos indivíduos e da sociedade*.

históricos deveriam ser preservados. Isso foi reforçado pelos estudos sócio culturais da ONG, revelando a potencialidade de outras perspectivas de uso. Surgiu daí a idéia de ampliar suas funções e transformá-la em um espaço para o uso e a expressão da cultura local.

A Casa, que esteve por muitos anos abandonada, ocupava uma área nobre da cidade, próxima à praça central. As pessoas ainda lembravam dos bailes, dos jogos e das comemorações do tempo em que era clube, um antigo ponto de encontro para negócios e relações sociais:

Dona Elba: ***Eu fui rainha do clube ali. Fui, fui rainha do clube!***

Dona Sildéia: *E ali era o clube, não é?... Era um clube e a gente ia, eu era ainda muito criança... acho que tinha uns quatorze anos, até quando foi construído o outro clube, que mudou pra lá, não é? Mas eu lembro, a gente ia jogar ping-pong ali em baixo... eu era guria de uns treze, quatorze anos, já era grandona, (risadas) , então ia, alguma matinê dançante... lembro de um baile de gala que houve ali... das rainhas...*

O Centro Cultural foi por nós planejado com infra-estrutura específica para mostras e exposições. Compreendia, no piso térreo, um espaço para recepção onde localizava-se um programa interativo multimídia, uma sala para a biblioteca municipal, uma sala de vídeo e algumas salas para cursos e oficinas. No andar superior, havia um espaço para exposições, um palco para apresentações e um *solarium* como área de convivência.

A intervenção na Casa consistiu numa *revitalização*, na qual se propôs uma reciclagem de usos, reintegrando um espaço social e cultural da comunidade e respeitando técnicas e materiais empregados originalmente. Uma revitalização, diferente de uma restauração, permite, de forma criteriosa, adaptações aos novos usos e funções do prédio. Deve ser, porém, a transformação do espaço físico preservando-se seus valores afetivos e simbólicos. Para Certeau é fundamental que se preservem os locais da cidade que são “povoados por lembranças”, nos quais as pessoas podem evocar suas ausências.¹⁷² A lembrança de Dona Jaci é um exemplo bem claro do que se refere o autor:

¹⁷² CERTEAU, *A invenção do cotidiano I*, op. cit., p. 188-89.

E da Casa eu me lembro do tempo que a gente ia nos bailes, ali... e do hotel ali também, não é? E lá do lado, onde é o Tio Véio, era a casa da minha vó, uma casa comprida de madeira, bem comprida, toda envidraçada... A minha vó, mãe do meu pai... e ali onde hoje é o Brentano tinha um barracão de festa, onde a gente fazia festa, e pra adiante tinha uma raia de corrida de cavalo.

Em outro artigo Certeau diz, ainda, que as cidades de hoje sofrem porque perderam esses lugares habitados por lembranças, lendas e superstições, assim como perderam suas árvores, bosques e contos onde viviam essas lendas. Para ele, essas histórias locais permitem a circulação, são “meios de sair e de entrar” que dão vida aos lugares, fazendo com que eles “se animem”, uma vez que todo espaço só é vivo quando se circula nele:

Habitar é narrativizar. Fomentar ou restaurar esta narratividade é portanto também uma tarefa da restauração. É preciso despertar as histórias que dormem nas ruas, que jazem de vez em quando num simples nome, dobradas neste dedal como as sedas da feiticeira.¹⁷³

A casa que é hoje o Centro Cultural pode ser incluída no que Certeau chama de “objetos lendários” que, como “atores”, organizam o imaginário da cidade, fazendo as pessoas falarem e revivendo memórias que vitalizam nosso cotidiano.¹⁷⁴ Em torno dela, muitas histórias foram contadas, como a da noiva com o véu de cachoeira que fora abandonada no dia do casamento e que nas noites claras é vista vagando entre a Casa, a praça e a igreja.¹⁷⁵ Outro aspecto que chama a atenção é o significado do Centro Cultural para a cidade como espaço mediador entre a vida pública e privada. É interessante notar como as pessoas continuavam referindo-se ao prédio do Centro Cultural como “a Casa”, um termo feminino, correspondendo a um domínio íntimo. O filósofo Paul Taylor explica a importância desse *ethos* feminino na nossa maneira de estar no mundo:

¹⁷³ CERTEAU, Michel; GIRARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano II: morar, cozinhar*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996, p. 201.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 192.

¹⁷⁵ Esta história foi contada por algumas crianças durante as entrevistas. Ver – *Histórias de assombrações ligadas à casa – Anexo D*.

Estar em casa, em minha casa expressa-se em meta-símbolos: é um instinto, um sentimento que identifica esse éthos como feminino, como uma morada interior em que este tempo-momento é vivido de dentro para fora, na intimidade e segurança da casa, no útero que gera a humanidade. É a vida privada que define o contexto da vida pública, o espaço (espacement) entre palavras que dá significado ao texto, a tempo entre as notas é que dá significado à música, o vazio sem o qual nenhuma criação pode ser pensada.¹⁷⁶

De certa forma, como toda casa, o Centro Cultural em Cambará representava uma imagem de proteção e aconchego de uma totalidade. É este recolhimento que lhe permite estar aberta para o mundo exterior. Da mesma forma, diz Bachelard, nos “enraizamos” no dia-a-dia através das casas que habitamos porque: “[...] a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”.¹⁷⁷

Muitas lembranças em torno da velha casa de Cambará chamam atenção por este caráter de intimidade que possuem:

Suzana: Ah... nunca mais tinha entrado naquela Casa... e lá em cima era o lugar das nossas brincadeiras, as folias que eu fazia com a Suzete... com esse meu tio, com um outro rapaz, a gente brincava quando pequena, uns quatro, cinco anos... e por acaso eu fui bater lá em cima! Depois de anos... quase quarenta anos depois...

Dona Eneida Teixeira: Quando eu era criança ali era salão de baile, então eu tinha aquela lembrança, eu bem pequena ainda... da gente entrando, subindo aquelas escadas, tinham umas escadas laterais que subiam na frente, com aqueles vitrais coloridos que, pra mim, aquilo era uma fantasia, não é?

Dona Sirlei: A gente só sente aquela saudade... aquela lembrança boa... que a gente viveu bem lá, gostava tanto dali... tudo tão arrumadinho, eu que cuidava... boas lembranças! E fiquei muito feliz de ver ela restaurada, tudo tão bonito, não é?

A convivência, a maneira como as pessoas circulavam e se relacionavam com os espaços da Casa, os locais de sociabilização, de refúgio e de cuidado,

¹⁷⁶ TAYLOR, Paul. A ética universal e a noção de valor. In: BASARAB, Nicolescu et al. *Educação e transdisciplinaridade*. Brasília: UNESCO, 2000, p. 66-67.

expressam sentimentos privados. A memória, firmemente localizada, como diria mais uma vez Bachelard, aproxima-nos do inconsciente dando margem aos mais férteis devaneios:

[...] quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios. Um psicanalista deveria, pois, atentar para essa simples localização das lembranças.¹⁷⁸

Os espaços materiais constituem-se em referências para a memória pessoal e coletiva. As casas que morávamos e circulávamos na infância continuam para sempre a fazer parte das nossas lembranças. Por isso, o calor da cozinha, os longos corredores, uma escadaria com vitrô colorido adquirem significados tão pessoais, quando a eles podemos retornar depois de adultos. Provavelmente, essa potencialidade da casa de Cambará de tocar a subjetividade íntima das pessoas fez com que sua revitalização tivesse a maior importância no coletivo:

Fernanda: *Acho que quando o Projeto Curicaca veio pra cá, que resolveu restaurar o Centro Cultural, acho que ninguém quase pensava, ninguém quase dava bola.*

Melina: *Ééé... era só uma casa que enfejava.*

Fernanda: *Isso! Assim... baah! por que que essa casa tá aqui? Não sei por que que não tiram essa casa daqui?... acho que o pessoal pensava como uma casa qualquer... e agora, é uma casa que já valoriza, agora é um Centro Cultural. **Agora fala sobre a vida de Cambará, essa casa. Pra história.***

Melina: *É, até a Casa é a história.*

Dona Sirlei: *Ah, eu nunca imaginei que Cambará ia conseguir restaurar uma casa assim, ficou tão bem, não é? A gente tem aquela lembrança... eu achei que ia terminar com a Casa, caindo como acontece com as outras, sem pintura... e quando vi ela ali restaurada, tão linda!... foi um... Bah!... **uma alegria pra gente!***

Dona Eneida Teixeira: *Eu gostei muito do trabalho de vocês, não fosse isso aquele prédio ia terminar sendo desmanchado, aproveitado pra outras coisas e **assim a gente tem... uma memória!***

¹⁷⁷ BACHELARD, op. cit., p. 24.

Como se vê, nos relatos acima, o afeto e a apropriação se reforçam mutuamente no processo de revitalização. No relato a seguir, está presente outra particularidade da revitalização da Casa que cabe aqui ressaltar. Vemos que mesmo aspectos que a princípio causaram estranhamento entre as pessoas da cidade, como a nova pintura externa, parecem ter sido, logo após, bem aceitos pela população:

*Dona Sildéia: De começo a gente achou um pouco estranho aquele amarelão! (risadas) O pessoal não gostou muito... não é a minha cor! Ficou assim, no início um pouco chocante, até eu achei um pouco chocante aquela cor... não era comum, não é? **Depois a gente acostumou e gostou da cor!** Ela ficou... bem mais claro, deu... dá uma vida o amarelo!*

A cor escolhida na revitalização da Casa recuperava as cores usadas nas casas na época de sua construção, sempre tons vibrantes de influência da arquitetura italiana. Uma vez que a Casa recebeu outras cores ao longo desses anos¹⁷⁹, seguindo novas influências, o amarelo intenso pareceu estranho às pessoas. Na revitalização da Casa, outros aspectos foram discutidos se deveriam voltar, ou não, à condição original. Em alguns casos, optou-se pela incorporação das modificações já ocorridas, como a manutenção do prédio anexo, no qual foi instalado o entreposto de venda de produtos artesanais e a permanência do piso superior que serviu de espaço para as exposições¹⁸⁰.

Como no exemplo da Casa, uma revitalização compreende sempre estratégias de manutenção e estratégias de criação. Nesse sentido, são pertinentes as reflexões de Marluci Menezes no seu estudo sobre os bairros portugueses.¹⁸¹ A autora analisa as articulações entre manutenção e transformação, quando um espaço autocentrado abre-se para o mundo exterior. Nesse processo, desenvolve-se uma outra lógica de representação, uso e apropriação, na qual a identidade é permanentemente reformulada entre as referências do passado e do presente.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 28.

¹⁷⁹ Na restauração do madeirame podia-se observar algumas camadas de tinta como branco, azul, creme, rosa.

¹⁸⁰ A forma original da casa pode ser observada no *Convite da Exposição – Anexo B*.

Como ela diz: “o entendimento da idéia de projecto como uma capacidade humana que reflete o desejo de produção/criação de alternativas, permite paralelamente considera-lo como um desejo de apropriação dos tempos vindouros”¹⁸².

Ou seja, a perspectiva de um projeto nega a idéia de perda, liquidação ou morte pela sociedade, substituindo-a pela confiança no futuro. Mais adiante, ela completa:

A idéia de projecto permite tratar o tempo vivido a partir da *imagem de um passado continuado no presente*¹⁸³, bem como permite uma aproximação com as representações relativas às novas formas de habitar, usar e apropriar o espaço da cidade.¹⁸⁴

De certa forma, esta dinâmica processou-se na revitalização da Casa, aberta agora também para outro público - os visitantes e turistas - colocando assim a população frente a uma nova situação de redefinição de significados e valores. A língua, os modos de agir, as formas de habitar e conviver e todas as ações que envolvem o ser humano estão permanentemente em mudança, especialmente hoje, quando são raras as culturas que podem privar-se do contato e da circulação de bens, pessoas e idéias. A questão não se prende, portanto, a conservarmos as tradições de forma inalterada, mas a acompanharmos suas transformações levando em conta se queremos as novas referências nas quais elas passam a se apoiar. O importante é que a transformação permita os espaços da memória, das festas, das histórias, da convivência, para que se renove o sentido da participação, para que as escolhas possam ser feitas e os lugares sejam de fato das pessoas que nele vivem. Percebe-se, talvez por isso, que as mudanças decorrentes da revitalização da Casa eram logo acolhidas pela comunidade. Uma restauração, voltando a Certeau¹⁸⁵, não pode priorizar os imóveis em detrimento de seus habitantes. Para ele, esta é uma lógica que trata as partes urbanas de uma cidade da mesma forma que um “sistema

¹⁸¹ MENEZES, Marluci. Do espaço ao lugar. Do lugar às remodelações sócio-espaciais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 6, n.13, p. 155-173, jun. 2000, p.169-170.

¹⁸² Ibidem, p.169-170.

¹⁸³ O grifo é da autora.

¹⁸⁴ Ibidem, p.170.

¹⁸⁵ CERTEAU, Michel de; GIRARD, Luci; MAYOL, Pierre, *A invenção do cotidiano II*, op. cit., p. 195-98.

de hospital”, que cuida através de especialistas as partes do corpo humano, sem ver o indivíduo como um todo. Em muitas situações assegura Certeau que a recuperação dos objetos corresponde a uma “desapropriação dos sujeitos”:

Mas isto é desperdiçar o verdadeiro capital de uma nação ou de uma cidade. Pois seu patrimônio não é feito dos objetos que ela criou, mas das capacidades criadoras e do estilo inventivo que articula, à maneira de uma língua falada, a prática sutil múltipla de um vasto conjunto de coisas manipuladas e personalizadas, reempregadas e “poetizadas”. Finalmente, o patrimônio são todas essas “artes de fazer”.¹⁸⁶

Os exemplos de impactos sócio culturais provocados por restaurações distribuem-se por todo o mundo. Certeau cita os casos do bairro do Marais, a Rua Mouffetard e o bairro dos Halles, na França. Enquadra-se também nesta lista o caso do Pelourinho na Bahia, do qual a população foi retirada para que houvesse de forma maquiada uma restauração física e “social” do local.

A partir dessas reflexões, podemos dizer que o olhar-apropriação na Ação Cultural começa simbolicamente com a reinauguração da Casa. A Casa foi um elemento importante de mobilização e poetização da Ação e também o espaço material que permitiu que ela fosse celebrada socialmente. A festa de reinauguração, por sua vez, teve um poder de rito, produzido através do prazer, da inter-relação e da participação da comunidade. Foi neste momento que a Casa tornou-se novamente pública, quando as pessoas voltaram a usá-la e a apropriá-la como um espaço comum, externalizado, não mais um lugar exclusivo das suas lembranças.

7.3.2. A Festa

*A festa foi ótima, tava todo mundo alegre, divertido... serviram umas
bebidinhas lá, a gente tomou...*

Dona Sildéia

¹⁸⁶ Ibidem, p. 199.

A inauguração do Centro Cultural estava marcada para as 17 horas do dia 8 de dezembro de 1998. Na semana anterior, havíamos – “curicacas” e cambaraenses – nos dedicado exclusivamente para a organização da Ação Cultural, montando a exposição, ensaiando a performance e preparando a iluminação. Até as últimas horas que antecederam a abertura da Casa estávamos envolvidos com a preparação dos últimos detalhes.

A festa era, para nós “curicacas”, uma estratégia da Ação, pois significava um momento importante de apropriação do espaço cultural pela comunidade cambaraense. Dentro dela, a performance era o ponto culminante. Algumas pessoas vieram de Porto Alegre para a festa em um ônibus fretado e desde cedo percebia-se uma movimentação diferente na cidade. A preparação dos quitutes da festa coube à comunidade.

Por volta das 16 horas já se viam pessoas reunidas na praça em frente à Casa. Depois de um discurso de abertura, todos foram convidados para as apresentações de danças do grupo “Herdeiros da Tradição” no piso superior. A performance era ainda uma surpresa que só os familiares mais íntimos de Silvana sabiam que iria acontecer. Como conta Suzana, sua irmã: “então começaram a entrar e entrar, e a gente pra conseguir chegar lá em cima, tivemos que pedir... a vó dizia: - É minha neta!, espere, quero ver minha neta!”

No paradigma da modernidade, seguindo o pensamento cartesiano, a ludicidade, a diversão e o contentamento passaram a ser considerados como obstáculos à reflexão, à disciplina e ao conhecimento, sendo proibidos, ignorados ou confinados a momentos e locais determinados. Esta característica, predominando nas escolas, sindicatos e partidos, enrijeceu as relações educacionais e políticas perdendo-se, assim, muitas das potencialidades críticas, transgressivas e sensíveis presentes na dimensão humana do prazer.

Boaventura Santos discute o potencial emancipatório nas festas e nas brincadeiras que reside na auto-reflexão e no antidogmatismo do riso e da invenção. Ele lembra, por exemplo, como a festa barroca e o carnaval nas antigas colônias foram, a princípio, ricamente revolucionários, momentos únicos de sociabilidade e de

crítica, nos quais o povo parodiava os representantes do poder.¹⁸⁷ Na convergência deste pensamento, Jorge Larrosa defende o riso não como uma dimensão exterior, oposta ou protegida da seriedade, mas como o outro lado da moeda, vital, dialógico e necessário a fim de se evitar a rigidez do pensamento. Comparando o riso a um chapéu de guizos, ele diz:

O chapéu de guizos é o que põe a nu que toda roupagem é máscara, que todo rosto é máscara, e impede que as máscaras, crentes de si mesmas, se solidifiquem e se ressequem. E essa é sua contribuição para a aprendizagem: não a destruição das máscaras, mas o reconhecimento de seu caráter de máscaras e o impedimento que se grudem completamente. O chapéu de guizos da agilidade permite que a consciência continue fazendo piruetas. E, então, o baile de máscaras converte-se em uma alegre dança.¹⁸⁸

Os momentos de festa, divertimento, contentamento e de auto-ironia permitem um distanciamento da realidade, afrouxam as amarras da consciência e desfazem a convencionalidade, a disciplina e as certezas do cotidiano. Há em comum no posicionamento desses dois autores a necessidade de uma nova concepção da subjetividade, do posicionamento e da interferência no mundo que ponha em cheque a atitude austera, fechada e dogmática da política e da educação e que seja mais aberta, irreverente, mas não menos inquietante e subversiva. Eles, assim como Calvino¹⁸⁹, sugerem de certa forma o exercício da leveza como uma qualidade necessária para o próximo milênio. A prática da ludicidade, da estética e do prazer, contudo, não deve ser encarada como um instrumento de conscientização, uma mera tática para a aprendizagem e a indução de novos comportamentos, mas como uma das faces do conhecimento e do desenvolvimento humano. A revalorização dessas dimensões faz parte da transição paradigmática que estamos vivendo, são uma forma de “emancipação da subjetividade”, nos termos de Boaventura. Com este propósito, a festa de inauguração da Casa

¹⁸⁷ SANTOS, Boaventura de Souza. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, v.1, 2001, p. 363-366.

¹⁸⁸ LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Porto Alegre: Contrabando, 1998, p. 225-226.

¹⁸⁹ CALVINO, op.cit., p. 13-42.

cumpriu, em primeira instância, a função de privilegiar o prazer e a surpresa na Ação Cultural.

Além disso, uma festa é sempre um momento em que se fortalece um grupo social, pois é um motivo de reunião. Como tal, não é só um acontecimento presente, mas compreende todas as horas de preparação, expectativa e os momentos posteriores a ela. Na seqüência de declarações abaixo as pessoas enfatizam suas presenças e mostram como foram na festa:

Fabiano: *A mãe foi comigo olhar as foto, e os três irmão.*

Kauê: *Eu fui. Com todo mundo.*

Fabiano: *Eu voltei umas quantas vezes.*

Dona Eneida Teixeira: ***Eu fui com amigas daqui, com a Zeli da pousada, depois com a Terezinha e achei muito bonita aquela declamação da Silvana, é... muito bonito aquilo.***

Seu Irineu: *Eu tava ali! Eu achei bonito, bem importante!*

Samara: *Eu não fui, porque eu lembro que a gente tinha ensaio do coral para ir cantar na igreja, aí como era bem no horário da inauguração, a gente teve que ir para a igreja.*

Samira: *Eu dei uma escapadinha antes de ir para igreja. Eu fui sozinha! Daí eu fui, né? Não tinha ninguém para ir comigo, daí eu digo: ‘**Já que eu participei do Projeto, pelo menos eu tenho que ir, pelo menos para olhar, né?**’*

A partir dessas declarações, pode-se perceber que o fato de estar presente e de ir junto com outras pessoas para a festa foi uma oportunidade importante de fortalecerem-se os vínculos afetivos, de prazer e de participação. Vale a pena lembrar que durante todo o Projeto de Desenvolvimento Sustentável, houve um movimento de formação e organização de diferentes forças participativas na comunidade, como a Associação dos Artesãos, a ACAPI (Associação Cambaraense de Apicultores) e a ACONTUR (Associação de Condutores de Ecoturismo). Como já foi visto, a apropriação associa-se à capacidade de participar.¹⁹⁰ Através de experiências culturais, políticas e sociais, afirma-se a condição de refletir e decidir sobre a vida comum. Nas práticas participativas, cruzam-se interesses diversos,

¹⁹⁰ Ver cap. II – *A consciência do olhar.*

fortalecendo-se, através das ações, das lutas e dos conflitos, o sentido de coletividade. Lembrando a reflexão de Maristela Fantin:

O processo de participação popular é um processo de construção, disputa e reconstrução da capacidade, do saber, da dignidade e da cidadania dos grupos marginalizados. A experiência de participação é entendida como aproximação com outros valores, culturas, conhecimentos e práticas. Resulta em trocas que potencializam a *apropriação*¹⁹¹ de novas práticas, com maior coerência entre o projeto da cidadania e o seu fazer cotidiano.¹⁹²

Mesmo que as formas de participação não tenham um conteúdo político ou de organização da sociedade civil de forma explícita, como na participação da festa, permanecem os aspectos levantados pela autora, pois aqui também refletiu-se a diversidade de indivíduos e grupos que circularam no espaço da Ação Cultural e houve a reconstrução de um saber, potencializando-se a apropriação do novo. Verifica-se também, no caso da festa, o caráter mais simbólico da participação, no sentido de marcar uma presença. Por isso, foi tão comum no Livro da Exposição, a expressão: “Eu estive aqui”, como se fosse a conquista de um lugar na Ação.

Participar, pertencer, encantar-se e apropriar-se parecem aqui corresponder a um mesmo sentido. São modos de estar na Casa que não se limitaram, porém, ao dia da festa de inauguração. Como diz também Maffesoli:

[...] os pequenos momentos festivos, as deambulações diárias, os lazeres etc. não podem mais ser considerados como elementos sem importância ou frívolos da vida social. Enquanto exprimem as emoções coletivas, eles constituem uma verdadeira ‘centralidade subterrânea’, um irreprímível querer viver que convém analisar.¹⁹³

¹⁹¹ O grifo é meu.

¹⁹² FANTIN, op. cit., p. 28.

¹⁹³ MAFFESOLI, *No fundo das aparências*, op. cit., p. 27.

7.3.3. Depois da Festa

Depois da inauguração do Centro Cultural, foi no dia-a-dia da comunidade, que pudemos verificar com maior clareza em que medida se deu o *apropriar-se* da Ação. Nas formas de contemplação, circulação, lazer e uso dos espaços da Casa e dos instrumentos da Ação, incorporadas na rotina das crianças, vemos que vai se consolidando a importância do local, como expressam as seguintes declarações:

Marielle: *A gente ia muitas vezes, tinha vezes que a gente ia todos os dias lá...*

Jhêssica: *Muitas vezes, lembra Marielle?*

Marielle: *A gente ficava olhando...*

Jhêssica: *Quando eu ia lá, eu gostava de subir lá em cima, sempre, sempre... de subir lá em cima, é que lá em cima...*

Marielle: *Lá na varanda tem aquele ar... **é bom... ficar olhando pro vento...***

Liemar: *É, eu também, eu ia pra lá às vezes, passava na praça... e chegava lá... olhava as fotos, daí eu assinava... depois... dava uma mexida no computador e... saía. Eu só dava uma olhada, só assim...*

Morgana: *Quando eu ia, depois eu ficava lá. Depois eu fui um dia com a Natália no Natal. Ia bastante. Eu olhava no computador, às vezes assinava o Livro... ficava olhando... as fotos que não foram feitas na latinha, não foram, né?*

Dona Elba: *Eu fui mais duas vezes com as amigas, daqui mesmo... e com a filha que não é daqui... nós fomos lá pra olhar, pra ver, não é?*

O solarium passou a ser um espaço das crianças no qual elas podiam estar juntas. O Livro da Exposição era como um livro-ponto, onde se registravam diariamente as presenças. O “olhar”, por sua vez, era ao mesmo tempo um olhar ativo, de conhecimento e de prazer. Diz Marilena Chauí que a imaterialidade da visão a torna, entre todos os sentidos, o mais adequado ao espírito porque ver é uma maneira de “ter à distância.”¹⁹⁴ A visão é o único sentido que permite uma outra forma de apropriação, de alcançar as coisas, sair e voltar a si, sem a mediação da matéria. A citação da autora é importante para reafirmar a idéia de que a apropriação não é uma relação de posse e de domínio, mas de interação e comunhão, responsabilidade e preocupação que se constrói no dia-a-dia através do

direito de conviver, olhar e permanecer. Formas como as pessoas pensam e usam o que é público são formas sutis de apropriação, mas que infiltram-se por todos os lados. Outras ações aparentemente simples como levar pessoas para ver a Casa e tecer comentários sobre as fotografias são também sinais importantes desse processo:

Dona Elba: *Vai lá ver, lembra aquilo, não é? Depois a gente comenta, não é? Quando a gente vai, a gente comenta... **Sempre a gente comenta alguma coisa com alguém.***

Dona Sildéia: *[...] depois no outro dia a gente falou: ‘- Então vamos ver o Centro Cultural’ e foi com eles ali (turistas do Rio de Janeiro), daí que eles subiram lá em cima, eles tavam interessados em ver o lugar... e a gente mostrou, então eles quiseram deixar alguma coisa escrita ali... **Mais de uma pessoa foi levada ali.***

Dona Olívia: *A gente gostou de ver, não é? Muita gente a gente ficou conhecendo... e depois, a gente sempre aprende, não é? A gente sempre aprende, por simples que seja, a gente sempre alguma coisa coleta.*

Da mesma forma, o cuidado com a Casa e com os objetos da Ação comprovam que a comunidade passou a se preocupar com a manutenção desses bens, assumindo-os como seus. Como podemos ver no diálogo das crianças:

Samara: *O que eu lembro que aconteceu foi que a Patrícia derrubou um daqueles quadros. Lembra que tinha... era um ferro que tinha um vidro, não é? E ali parava a fotografia. Ela derrubou um daqueles.*

Samira: *É... era uma guria que participou do Projeto, ela era meio gorda assim... ela tava com um casaco que tinha bolso, aí então o casaco tava fechado, ela enfiou as mãos nos bolsos, e foi indo, foi indo, aí tinha um degrau, ela bateu e foi cair por cima!... sorte que eu consegui segurar!... ela não tirou as mão do bolso assim... até pra levantar ela não tirou as mão do bolso!*

Samara: *la quebrar e ia estragar a foto!*

Samira: *A sorte dela é que **eu consegui segurar...** Eu só vi quando coloquei a mão no rosto: **‘Minha Nossa Senhora, vai derrubar e o prejuízo!’***

-Tu pensaste no prejuízo...

Samira: *A primeira coisa que me passou na cabeça foi o prejuízo. É uma coisa que... como é que eu vou dizer? **É pra todo mundo ver, assim... se***

¹⁹⁴ CHAÚÍ, op. cit., p. 40.

um familiar conhece, ali pode explicar um monte coisa daquela pessoa.

*Andiel: Eu acho que **todo mundo tem que respeitar lá a Casa**, eu não gosto que pichem as paredes de spray, eu, quando vejo... falo: 'Ó, não faz isso, né cara! Não é tu que vai tirar do bolso pra gastar, pra arrumar depois!' Sempre penso assim... eu sempre sou do contrário, eu sempre digo assim, né? Sempre achei bonito aquilo ali, ainda mais depois que reformaram. Acho que quem criou ali, não cria mais.*

Fica claro nos relatos acima que o entendimento do Centro Cultural como um espaço público já estava presente desde a sua abertura. A escolha de seu nome através do concurso foi mais um passo importante nesta demarcação, fortalecendo o caráter autoconstrutivo da Ação Cultural. Mas este é assunto da próxima seção.

7.3.4. O Concurso para a Escolha do Nome do Centro Cultural

Eu tava no dia que botaram o quadro, o nome dele, eu tava... É que a gente foi na escola. Eles começaram a falar, aí colocaram a placa, colocaram o nome do Doutor Santo Bornéo que ela tinha preparado, depois os familiares deles falaram um pouco, e deu, terminou.

Morgana (11 anos)

Durante a inauguração do Centro Cultural foi lançado pelo Projeto Curicaca um concurso para dar-lhe um nome. Este processo consolidou a idéia do espaço como um local público. Sobre a experiência do concurso falam as irmãs Carmela e Rejane, filhas do Doutor Santo Bornéo:

Dona Carmela: Vocês acho que deixaram o começo aí, lançaram o projeto pra escolha do nome e acho que quando vocês foram embora, o pessoal da prefeitura aí, do Centro Cultural mesmo, a secretária da educação e da cultura que terminou... daí eles divulgaram, fizeram uma porção de inscrições e parece que seis ou sete nomes foram indicados e três indicações eram do mesmo nome, que era o nome do pai, não é? E depois mandaram fazer uma placa, até eu levei os alunos aqui da escola, e nós fomos lá. Foi uma homenagem bonita... valeu a pena!

Dona Rejane: E apareceram diversas propostas com outros nomes, mas teve o julgamento e o nome do nosso pai foi... que acharam que estava melhor justificado o porquê do nome dele. E foi o que venceu. Ah...foi emocionante! Tava muito bonita, uma homenagem muito bonita a ele... e sem hipocrisia, muito justa!

O espaço público é o local de encontro, de tomada de decisões coletivas e de reconhecimento como vizinho, parente, amigo ou turista. A abordagem de Hannah Arendt sobre as esferas pública e privada é esclarecedora para a análise que estamos empreendendo. Para ela, a esfera pública é o que nos une e, ao mesmo tempo, o que nos separa, “evitando que colidamos uns com os outros”. Arendt indica dois fenômenos essenciais que caracterizam o termo *público*. Em primeiro lugar, o que é amplamente conhecido e divulgado, podendo ser visto e escutado por todos e, em um segundo lugar, significa o “próprio mundo”, ou seja, tudo que é comum e que se diferencia do privado. Ela afirma, ainda, que a esfera pública só é possível na existência de uma preocupação com o que transcende o tempo presente:

[...] o mundo comum é aquilo que adentramos ao nascer e que deixamos para trás quando morremos. Transcende a duração de nossa vida tanto no passado quanto no futuro: preexistia à nossa chegada e sobreviverá à nossa breve permanência. É isto que temos em comum não só com aqueles que vivem conosco, mas também com aqueles que aqui estiveram e aqueles que virão depois de nós. Mas esse mundo comum só pode sobreviver ao advento e à partida das gerações na medida em que tem uma presença pública.¹⁹⁵

Parece-me haver aí uma relação entre a noção de esfera pública de Arendt e uma das preocupações dos trabalhos ambientais da ONG na região, o reconhecimento dos direitos das gerações futuras. Os problemas ambientais são no fundo resultado de conflitos entre interesses públicos e privados, pois a luta ambiental, em suma, defende o caráter coletivo e o acesso indiferenciado aos recursos e bens de um mundo comum. Para que esses valores possam ser defendidos por todos é preciso, no entanto, que sejam reconhecidos, tenham uma “presença pública”, usando os termos de Arendt. Foi o que ocorreu quando o Centro

Cultural recebeu o nome do Doutor Santo Bornéo por meio de um processo participativo. Confirmava-se, assim, o caráter de um bem comum. Na prática, o caráter público pode ser percebido nas manifestações das crianças. Mesmo que elas continuassem se referindo ao Centro Cultural como “a Casa”, todas sabiam que o centro levava o nome de Doutor Santo Bornéo e contavam com detalhes o momento de sua nomeação:

Fabiano: Nesse dia eu tava, eles falaram um monte de coisa, falou os familiares do Doutor Santo, falou uma aluna ali, aí colocou a placa...

Kauê: Chamaram o colégio, todas as salas...

Fabiano: E a gente foi lá. A Dona Teca falou...

Kauê: E puxaram uma cordinha, lá. Só botaram a loninha em cima da placa. Era umas três horas, três e meia...

O nome de Doutor Santo ficou marcado na história de Cambará. Como já foi visto, esse reconhecimento na comunidade foi especialmente gratificante para os seus familiares¹⁹⁶:

Rejane: Olha Patrícia, pela escolha do nome ali, nos calou muito fundo pelo reconhecimento, sabe? Porque foi uma pessoa da família que lançou o nome do nosso pai, mas foi julgado por uma comissão, e a gente acha que reconheceram o que ele fez, já que votaram pelo nome dele... e isso aí cala muito.

Nas palavras de Dona Rejane fica claro, no entanto, que o mais importante foi o caráter político que envolveu esta escolha. O processo ganhou importância na medida em que gerou a mobilização de grupos e pessoas que defendiam a indicação de Doutor Santo. Há no fundo dessa mobilização uma história privada e o trabalho determinado de Dona Isa, afilhada do Doutor Santo. Em outra situação ela havia declarado sua insatisfação por não ter nenhuma foto de seu pai na exposição: “Por que o papai foi dos que mais lutou por Cambará, e as casas de madeira mais antigas, tudo da serraria dele, e não tinha uma fotografia dos Pereira!...”

¹⁹⁵ ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 65.

¹⁹⁶ Ver cap. VI na seção *O reconhecimento de valores na comunidade*.

O processo de seleção de imagens talvez não tenha sido amplo o suficiente para permitir a participação de um número maior de pessoas e a representação de seus parentes mais próximos nas fotografias. Isso exigiria um período mais longo e uma organização mais complexa para esta etapa, com a realização de várias reuniões e a definição de comissões de decisão, o que avaliamos não ser possível dentro dos prazos estabelecidos. É claro que sempre haverá pessoas que se sentirão excluídas na sua representação em um trabalho como esse, que possui limites. Porém, o que quero ressaltar é a importância de estarmos atentos para essa oportunidade de exercício participativo, que demanda, além da vontade, as condições de tempo e planejamento para ser construída. De qualquer forma, suponho que o fato de Dona Isa ressentir-se com a ausência de seu pai entre as fotos da exposição, talvez, a tenha encorajado a empenhar-se na definição do nome de seu padrinho para o Centro Cultural. Era uma forma de ver representada sua família na Ação Cultural. No seguinte relato, Dona Isa orgulha-se de ter somado esforços para atingir seus objetivos:

*Eu tinha um amor pela minha madrinha e o meu padrinho, no caso é essa aqui ó (mostrando a fotografia), aí eu tinha um amor, eu me sentia como filha deles, que eles me criaram como filha, aí quando ele veio a falecer, fizeram aquele pedido... e eu cá comigo: ' Eu acho que não tem pessoa mais merecida que o Doutor Santo Bornéo'. Foi um concurso, parece que tinha oito elementos na comissão, aí a gente entregou, tinha o dia certo, a gente entregou batidinho o trabalho, e quando eu vi, chamaram que tinha sido este trabalho o melhor! **Eu que fiz a campanha.***

Esta ação concreta mostrava assim a possibilidade de expressar uma vontade e de conquistá-la coletivamente. A experiência do concurso pode ser considerada, assim, como uma referência para a conquista de outras formas de participação, fortalecendo a organização e a autonomia da comunidade. Por seu caráter original apresento a seguir uma das três indicações do nome de Doutor Santo que concorreu no concurso:

Mais ainda DR. SANTO no seu trabalho foi

	D	U	C	A	D
Culto ← H	O	U	N	E	S
Human	O	T	R	A	B
	R	E	S	P	O
	S	O			
Bondo	S	O			
Dedic	A	D	O		
Atua	N	T	E		
Jus	T	O			
COLAB	O	R	A	D	O
ES	F	O	R	Ç	A
Amigo	O				
L	I	D	E	R	
Pont	U	A	L		
si	M	P	L	E	S
	H	U	M	I	L
Desp	O	N	I	V	E
Oti	M	I	S	T	A
ex	E	M	P	L	O
co	M	P	R	E	N

7.3.5. A Oficina de Fotografia *Trabalhando com a Luz*

A apropriação, também entendida como o desenvolvimento de capacidades e a criação de instrumentos e meios de ação foi proporcionada na oficina de fotografia *Trabalhando com a Luz* realizada durante a Ação Cultural. Apresento agora um relato desta oficina, através da voz dos “curicacas” e das crianças envolvidas no trabalho. Neste relato, apresento longas citações e diálogos completos por entender que estes, muitas vezes, dispensam outros comentários.

Era nosso objetivo movimentar os espaços da Casa trazendo as pessoas para dentro deles, assim, a oficina realizou-se no primeiro final de semana, logo após a inauguração. Este trabalho propunha uma nova experiência com a imagem utilizando latas usadas e cartolina preta no lugar de câmaras fotográficas. Formou-

se, então, um grupo de cerca de quinze crianças entre 7 e 12 anos, num clima de grande excitação pela inovação da proposta e pela “inauguração” da sala de oficinas. A proposta do Cláudio, na contramão de tamanha euforia, era de partirmos para a confecção das caixas de luz. A confecção das caixas é um trabalho de recorte e colagem que exige concentração e paciência das crianças. A caixa de luz consiste em duas caixas de cartolina preta inseridas uma na outra. Na primeira, um pouco maior, faz-se um furinho no meio da face oposta à que se vai olhar; na outra, que se encaixa perfeitamente dentro desta, este lado é coberto com papel vegetal. Ao movimentar-se as duas caixas, olhando através delas, surge uma imagem invertida.

Como Cláudio comenta, essa experiência teve origem para ele em uma oficina para fotógrafos desenvolvida pelo paraense Miguel Xicaoca, na Casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre:

*O interessante é que ele tinha uma proposta assim, ele desarmava muito as pessoas que iam chegando para fazer a oficina, ele simplesmente colocou o material na mesa e disse assim : ‘ E aí, o que nós vamos fazer?’ tu chegavas lá... ‘Bom, agora o cara vai ter um método pra gente desenvolver e aprender alguma coisa, e ele chegava e perguntava pra gente: ‘ Tá aqui o material que eu selecionei, mas eu não sei se a gente vai usar esse material aqui , o que a gente vai fazer?’ E pouco a pouco ele ia colocando questões naturalmente, pra gente, **desarmando a gente na forma de ver o mundo...** Por que é muito complicado pra quem vai aprender a fotografar, pegar um equipamento, uma tecnologia, descobrir todos aqueles conceitos ali...*

*[...] aí eu comecei a perseguir o que eu tinha aprendido com o Miguel, e eu persigo isso até hoje, busco uma maneira de fazer isso hoje no meu trabalho, **que é mostrar para as pessoas como o mundo pode ser simples, aprender as coisas de uma forma simples e diferente, ver as coisas que acontecem na tua frente e tu não vêes.** Então é isso que eu aprendi com ele é isso que eu tento fazer.*

*[...] Eu acho que eles (as crianças) foram super desafiadores em fazer aquela oficina e eles me desafiaram desde o primeiro momento de forma natural. Apareceu um sujeito lá com uns papéis, umas cartolinas, mandando eles fazerem um monte de coisas, e eles começaram a me desafiar e a me questionar abertamente. Por que eles também não sabiam o que estavam fazendo e essa era proposta, eles queriam saber e eu disse que eles iam saber depois que fizessem: **‘Vamos fazer, vocês vão descobrir as coisas’.***

Recriando o aprendizado com Miguel Xicaoca, a oficina buscava desmistificar a fotografia através da autodescoberta das crianças. Na construção das câmaras escuras, no ato de fotografar e revelar, na improvisação de um laboratório para o trabalho, em toda a experiência de fazer elas foram apropriando-se do processo fotográfico. Ligava-se o passado das fotos antigas expostas no piso superior da Casa e a expectativa futura do que faríamos em conjunto: para que serviriam aquelas caixas? afinal, se era uma oficina de fotografia, quando iríamos fotografar? A confecção das caixas nos puxava para o presente, na concentração da dobradura, na voz do Cláudio exigindo-nos qualidade, cuidado, atenção. A forma detalhada e entusiasmada como as crianças relatam o que aprenderam na oficina, depois de passado mais de um ano, comprova como pode ser rico o aprendizado pela própria experiência:

Kauê: *Eu fiz a lata. Tinha uma coisa que abria, aí tampava...*

Fabiano: *Contava oito elefante...*

Kauê: *Contava oito elefante, daí a gente ia correndo pra uma sala que tinha luz vermelha, aí botava dentro de um coisa e aparecia a foto. A gente não tinha lâmpada vermelha, aí a gente colocou um papel assim...*

Fabiano: *A lata era pra tirar foto, era uma máquina!*

Kauê: *'Vem aqui, vem aqui ensinar!' O Cláudio colocava pra gente, aí a gente colocava lá dentro, com a luz apagada. Se tinha muita luz, estragava a foto. A gente ficava nervoso pra ver a primeira foto! Pra ver se tinha saído!*

Fabiano: **Se saía... Nossa Senhora!**

Kauê: **Saía pulando... A minha deu certo! A minha deu certo!** não podia pegar na mão, né? Era com uma coisinha assim... pinça... tinha que deixar secar... pingando as coisa... os produto químico. Eu pensei que fosse pra fazer fotografia com máquina de verdade. A gente pensou, sabe? Queria até repetir de novo.

Gabriela: *Me lembro que a gente fez as caixinhas e aí ele ensinou nós a colocar esse papel dentro da lata pra poder colocar aquele outro papel lá que tinha que colocar pra poder tirar a foto.*

David: *É, daí tem que ter uma luz vermelha pra revelar.*

Gabriela: *Anham. A gente olhou todas as fotos da gente revelada. Aí ia tirando e a gente entrava ... pra não estragar a foto tinha que tirar na luz vermelha, aí a gente entrava e ia de novo.*

Gabriela: **Eu tenho minha latinha guardada.**

David: *Eu também. Eu tenho o binóculo também.*

Gabriela: *Eu botei embaixo da cama pra ninguém pegar. E depois eu furei e fiz um cofre na tampa. Até apareceu na televisão, não sei onde que era que tinha uns homem tirando foto com essa latinha, aí eu disse pra mãe: 'A gente tirava no Projeto!' [...]*

David: *Pra tirar foto tinha que contar 15 graxaim ou 15 elefantezinhos.*

Gabriela: *Eu ficava nervosa!*

- E como era essa máquina que vocês fizeram?

David: *Era parecido com um binóculo. Só que daí a gente abria um pouquinho... olhava e aí **apareciam as casas tudo virada de perna pra cima.***

- Mas como era isso?

David: *Porque sim! E não adiantava nada nem a gente virá, ficava do mesmo jeito!*

Desde o momento em que as crianças vêem o mundo “de perna pra cima”, a oficina é surpresa, descoberta e emoção. Esses sentimentos ligam as crianças no processo de aprender, remetendo-as a novas questões. Como diz, ainda, Cláudio:

*[...] e aí quando eles se deparam com aquela luz entrando... com aquelas imagens em movimento e coloridas e de cabeça para baixo, a cabeça deles começa a funcionar, de maneira a questionar tudo aquilo, e a se perguntar: como é que faz? por que é assim? por que não? Uma coisa que eles mesmos fizeram, **uma mágica que eles mesmos fizeram, uma brincadeira.** Aquela imagem vai gerar uma série de questionamentos para eles, não digo diretos assim, científicos, mas coisas que eles vão levar, vão ficar e vão descobrindo e não dentro só da fotografia. A fotografia é só uma forma de colocar aquilo ali, não é? A criança começa a ver o mundo através da imagem e quando ela vê, ela pode ter uma imagem dentro de uma caixa! **Tudo isso vai fazer pensar**, questões filosóficas que a fotografia também se propõe.*

Questões práticas e filosóficas vão surgindo no decorrer do trabalho de acordo com o tempo e as necessidades particulares de cada criança. A imagem fotográfica inverte uma lógica de construção da imagem, pois o olhar fotográfico seleciona e subtrai coisas do mundo concreto para reconstruí-lo de forma poética. Um exercício de desenho proposto na oficina, como explica Cláudio, ensina essa nova forma de olhar:

*[...] tu pegas um papel e pede para a criança construir o mundo dela, que é uma imagem do ambiente dela, então ela começa a construir uma imagem da rua dela... e dentro de um retângulo que é o retângulo da câmara fotográfica, e ela construindo essa imagem ela está de uma certa maneira fotografando, e aí, eu começo a falar coisas da fotografia, aproveito aquele visor e começo a falar coisas da imagem, da construção da imagem e de como se compõe uma fotografia. **Diferente do desenho que tu vais acrescentando coisas**, ali, tu tens um quadrado vazio que tu vais colocar um chão, uma árvore, uma casa, uma pessoa, um cachorro, um sol... **na fotografia, tu tiras, tu tens tudo pronto, tu te aproximas, tu tiras aquela lata de lixo que está ali, tu tiras aquela pessoa, tu vais***

selecionando dentro daquele quadro, faz eles pensarem como enquadrar...

Sobre essa experiência do olhar também fala Lacyta, monitora da oficina:

Pra mim eles revolucionaram a vida deles, foi bacana de ver, a gente não conseguia dar tempo de trocar todos os papéis das latas... pra eles foi muita excitação, porque 'uma lata fazer foto!' eles não acreditavam, no começo, até ver... 'ah, não pode, uma lata, como é que funciona isso?' Por que as pessoas dizem assim: 'que máquina maravilhosa tirou uma foto maravilhosa!' e não é assim, a fotografia é essencialmente o olhar. [...] e o que aquelas crianças, naquele dia, fizeram foi exercitar o olhar, elas tinham o mesmo equipamento e cada uma olhou diferente, cada tempo foi diferente, cada foto foi diferente, elas tiveram nas mãos delas a possibilidade de exercitar o olhar.

[...] Para mim, eles conseguem ver o mundo agora diferente, com certeza, eles tiveram uma possibilidade a mais de conhecer e se formar e isso faz com que eles consigam, ao meu ver, tomar decisões, ter um embasamento diferente. Quando a gente fala em oportunidade no mundo, pra mim isso é dar oportunidade. Eu vejo que as crianças em Cambará tiveram essa oportunidade.

Vemos também na fala das crianças o significado dessa oportunidade:

*Danúbia: E não saía a foto assim como sai, né? Quando foram falar na minha sala, que ia ter esse cursinho. Eu digo: 'Ah, e eu vou aprender a tirar foto sem máquina, né?' Daí, pedi para mãe e ela disse: 'Vai, vai...' Primeiro dia que eu cheguei lá, aí ele (Cláudio) conversou com a gente, explicou como é que ia ser, né? Ai, eu cheguei e perguntei assim para ele: 'Mas não é com máquina fotográfica?' E ele disse que não! Que era assim com cartolina, com lata. Aí, depois daquilo eu fiquei, né? E disse para mãe: '**Pois aí vai ter mais criatividade!**'*

Samira: Pois tu vê, é tanta coisa assim que tu olha assim... 'Bah... é difícil, não vou fazer' depois chega lá é bem prático, tu... é simples, é bem mais fácil!

- Ah, então vocês aprenderam isso tudo, que fotografar podia ser mais fácil do que vocês imaginavam...

Samira: É, tu não gasta quase nada!

Samara: Em compensação, se tu quer uma máquina fotográfica, tem que comprar o filme, tem que comprar ela, só dá prejuízo! Tem que revelar a foto...e aí, sai dinheiro...

A oficina de fotos com latas coloca nas mãos das crianças a capacidade de construção dos seus instrumentos de produção. Todo processo de oficina fundamenta-se em acreditar nas próprias capacidades, num mundo de "pernas pra

cima”, na lata que vira máquina fotográfica, na superação dos limites. O fortalecimento da confiança é aqui o elemento mais importante no processo de apropriação. Na seqüência do diálogo com as meninas elas mostram o quanto se sentem feridas por não terem, no seu cotidiano, suas potencialidades justamente reconhecidas.

Samira: *E outra, **é que eles acham que a gente não tem capacidade para fazer.** Que nem outro dia, a Samara bordou uma toalha, aí, ela foi mostrar pra professora e a professora achou que não fosse ela que tivesse feito!*

Samara: *É! Elas **acham que aqueles que podem mais**, aqueles que tem mais dinheiro... acham que aqueles, né? podem fazer as coisas, aqueles podem! Não é! simplesmente assim, tava muito bem feita... eu bordei! e ela tava dando nota, eu fui lá mostrar, e ela assim: ‘Não foi tu que fez isso aí!’ ‘É minha...’ Sorte que tinha um colega, meu amigo, ele me ajudou: ‘Não, professora, eu vi ela fazendo!’ **Se não é a gente que pensa que pode, quem é que vai achar que a gente pode, não é?***

Samira: *E lá no Projeto não tinha esse negócio de tu duvidar da pessoa se ela fazia! assim que nem por exemplo: ela ia cantar uma música, certo? Por mais que ela cantasse bem ou ruim, ela tava cantando...*

Samara: *Também no Projeto não tinha aquela coisa assim, como já teve no colégio, da professora dá a nota melhor praquela que pode mais. Aquele se veste melhor, aquele que é mais arrumado...*

Samira: *Lá no Projeto era igual, pra todos...*

Samara: *Pra todos! como pra mim, como pra ela, se ela fosse pobre, se eu fosse rica e se eu fosse pobre e ela fosse rica!*

As observações acima são claras e expressam o quanto o auto-afirmação exige uma conquista diária na vida dessas crianças. Fala-se muito hoje a respeito da diversidade cultural, mas se esquece com freqüência que a cultura das crianças (assim como dos idosos, dos deficientes, dos loucos, etc. no interior de uma cultura) possui características e especificidades que precisam ser respeitadas. Vemos que depois das primeiras descobertas na oficina de fotografia, as crianças vão ampliando sua auto-estima e seu poder de criação. Ainda observando a fala de Lacyta, verifica-se a mudança de atitude e a tomada de consciência do mundo em que vivem se processando na medida em que eles vão definindo suas escolhas:

*[...] me chamou a atenção que todos queriam fotografar a igreja, depois é que eles começaram a querer se fotografar, se registrar, depois eles começaram a se expandir ao redor, e aí não havia papel que chegasse, chegou um momento em que eles começaram a **se dar conta de onde eles estavam e isso é o reconhecimento do lugar onde tu vives.** E é*

natural, primeiro estou eu aqui, e alguém direciona, eles mesmos fizeram isso, primeiro a igreja, e depois começaram a ir ao redor, se sensibilizar por outras coisas, e aí começaram a pensar no que eles queriam fotografar [...] ‘Quem são os meus amigos? Que lugar que eu vivo? Bom, além da igreja, tem a casa da Dona Mariazinha que eu gosto e que eu quero fotografar...’

Outro aspecto importante deste trabalho foi o momento em que as fotos produzidas na oficina foram também expostas pelas crianças. No final do dia, depois de elas terem revelado suas fotos, montamos um espaço especial para a exposição dos trabalhos, na entrada do Centro Cultural. Ali ficaram à mostra algumas latas-fotográficas e as imagens reveladas, com o papel ainda úmido secando na forma de um varal-exposição:

Fabiano: *Ficou uns dias lá.*

Kauê: ***Todo mundo via... quem quisesse olhar, olhava.***

David: *Eu só errei uma foto, eu mostrei pro pai.*

Samara: ***Até, de certo foi bom porque as pessoas de certo iam lá e pensavam que a gente tinha bastante criatividade, né?***

Nesta etapa, vemos completar-se o processo de produção artística da oficina, pois foram definidos os códigos e os canais de comunicação e o resultado da oficina pôde ser visto por todos ao lado das fotografias antigas da exposição *Nossos Retratos*. Mais uma vez, fala Lacyta:

*As crianças naquele dia tinham a foto das mãozinhas que elas fizeram com o projetor, e ali era a mão delas, eu me lembro na exposição que elas ficavam se olhando... essa é minha mão! Não essa é minha! Olha aqui a minha mão! E outra coisa que agora eu me lembro é da maneira como elas chamavam as pessoas para verem essas fotos, elas se tornaram naquele dia, dentro dessa visão de que... hoje eu sou um artista, **olha as minhas fotos que também estão aqui na Casa, eu também sou importante**, eu também posso fazer, eu também devo mostrar, eu também crio, eu também faço, eu também aconteço, eu também faço parte desse mundo, eu também posso influenciar esse mundo. Quando eu me lembro da expressão de felicidade deles, de prazer mesmo...*

As falas dos adultos e das crianças participantes da oficina expressas aqui fazem parte das conquistas desse processo. Mostram que além dessa experiência

ter sido um espaço de troca, aprendizagem, liberdade e descoberta foi também de resistência ao descrédito e de confronto ao novo, ao desconhecido, criando-se ali novas regras de convivência e de participação. A oficina, pelo fato de proporcionar vivências e emoções coletivas, favoreceu ainda o sentimento de pertencimento na comunidade.

Ao analisar a oficina verifico que a forma como o Cláudio passou adiante o que havia aprendido com Xicaoca, “desarmando a gente na forma de ver o mundo”, foi também mostrando que o conhecimento pode ser um processo muito mais rico do que a transmissão de informações, quando resultado de uma produção conjunta através da experiência, da prática, da curiosidade. Nesse processo, as crianças foram se aproximando de outra realidade, descobrindo uma nova forma de ver o mundo ao seu redor, criando suas próprias imagens, imagens “libertadoras” por que únicas e plenas de sentido, fortalecendo suas decisões, dominando os processos. Dessa forma, o conhecimento não separou a razão e a subjetividade, a arte e a técnica, a bagagem de quem ensina e de quem aprende.

A participação aqui referiu-se a outra postura na sociedade, no mundo da cultura, na oportunidade de produção de conhecimento e de expressar essa produção em um espaço público, coletivo. A apropriação significou instrumentalizar-se, reconhecendo uma determinada realidade, reordenando a consciência de si e do mundo e em seguida, consolidando esse processo através de novas ações. Foi tornar próprio um local, um pensamento, um saber, um processo, uma atitude. Na apropriação da técnica fotográfica e do espaço do Centro Cultural pelas crianças, proporcionada pela oficina, vimos aqui criarem-se novas formas de conscientização das pessoas e do meio e de posicionamento no coletivo.

7.3.6. As Histórias da Ação Cultural

O que tá acontecendo hoje, depois quando a gente ficar velha, que tiver os netinhos, a gente vai fazer o mesmo papel, vai tá contando as histórias...

Samara (13 anos)

Nesta seção, passo a transcrever algumas das histórias, “causos” e contos que surgiram a partir da Ação Cultural. Elas exerceram um papel importante, vitalizando os lugares, a imaginação e a memória na comunidade. Contadas em rodas de conversas, as histórias foram estimuladas por novas perguntas e intervenções dos participantes que lhes acrescentavam outros detalhes. Apesar da narrativa não ser o foco deste estudo, dada a força criativa com que surgiu em meio às entrevistas e o significado que possui como sinal de apropriação, considerei pertinente destacar algumas dessas histórias, no entanto, não irei me deter na análise de seus conteúdos.

Parto da idéia de que o exercício da narrativa é uma forma de expressão e de criação, na qual os indivíduos reapropriam-se de um saber, reinventando a tradição e produzindo um exemplo do que Guattari chama de “singularização da subjetividade”.¹⁹⁷ Para ele, é preciso que cada coletividade se afirme na posição singular que ocupa, articulando-se com outros modos de subjetivação e resistindo ao nivelamento cultural. Ele critica o poder das estruturas de produção simbólica como a mídia, a publicidade e os sistemas de informação, sustentando a importância da reinvenção da subjetividade na organização das cidades, da vida social, do trabalho, da arte e da cultura. Seria importante, em outras palavras, a criação de “narrativas” próprias. Como ele diz:

O que vai caracterizar um processo de singularização (que, durante certa época, eu chamei de ‘experiência de um grupo sujeito’), é que ele seja automodelador. Isto é, que ele capte os elementos da situação, que construa seus próprios tipos de referências práticas e teóricas, sem ficar nessa posição constante de dependência em relação ao poder global, a nível econômico, a nível do saber, a nível técnico, a nível das segregações, dos tipos de prestígio que são difundidos. A partir do momento em que os grupos adquirem essa liberdade de viver seus processos, eles passam a ter uma capacidade de ler sua própria situação e aquilo que se passa em torno deles. Essa capacidade é que vai lhes dar um mínimo de possibilidade de criação e permitir preservar exatamente esse caráter de autonomia tão importante.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Ver abordagem apresentada na *Fundamentação Teórica*.

¹⁹⁸ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996, p. 46.

As rodas de conversas, as histórias lembradas, lendas, contos e “causos” foram momentos de autonomia dentro da Ação Cultural, pois recuperaram modos próprios de subjetivação. Além disso, significaram essencialmente o direito à palavra e este é um dos principais exercícios de liberdade. Produziram-se, com elas, também, novas formas de interação social, nas quais as brincadeiras, segredos e dramas contados criavam cumplicidades entre narradores e ouvintes.

Ao contrário dos espaços físicos como as ruas, praças e casas que podem desaparecer ou assumir outras funções distantes dos interesses reais das pessoas, as histórias não desaparecerão enquanto existirem ouvintes e quem as queira recontar. Este é o sentido da apropriação pela narrativa, uma apropriação “micropolítica”, usando outra vez uma expressão de Guattari.

A narrativa, segundo Benjamin, foi substituída pela informação de imprensa, que impõe ao leitor uma explicação. Ao contrário, na narrativa: “Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso, o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.”¹⁹⁹ Para ele, o valor da narrativa está em ser aberta, pessoal, escapar à produção em série: “Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”.²⁰⁰ Benjamin expressa, dessa forma, sua preocupação com a perda da subjetividade muitos anos antes de Guattari.

Os argumentos de Benjamin salientam o caráter autocriativo da narrativa. Ela é uma arte que se constrói pelos gestos, pelo olhar, o corpo todo em expressão. Especificamente em Cambará, o ato de contar faz parte da manifestação singular do povo e permeia o cotidiano da comunidade. Os principais contadores de histórias com os quais me deparei foram as crianças, com relatos cheios de imaginação e sinceridade, e os mais velhos com histórias carregadas de sabedoria e emoção na perda de pessoas e lugares amados. Todas essas narrativas, mesmo as das crianças, eram acompanhadas por gestos quase “planos”²⁰¹ como a paisagem da região e geralmente seguiam uma cadência lenta, marcada por longas pausas:

¹⁹⁹ BENJAMIN, op. cit., p. 203.

²⁰⁰ Ibidem, p. 205.

²⁰¹ Analisando a performance de contadores gaúchos, Luciana Hartmann faz uma interessante analogia entre a corporalidade e o meio ambiente do Rio Grande do Sul. Ela diz que o gaúcho

Dona Elba: *Tava muito bonita esta festa! Um churrascão! Foi na fazenda, depois teve baile...* (silêncio) *Tava muito bonito isso aí!...liliihhh... as pessoas se reuniam muito mais, nem tinha comparação... tu sabe que a gente usava fazer esses bailes assim pra fora, às vezes, a gente dançava... por exemplo, dançava essa noite e dançava amanhã de novo, na outra casa... era muito bom isso aí, era muito bom...* (pausa) *Esse do Seu Afonso, nem sei... foi de tarde o churrasco, aí a gente dançou a noite inteira... daí faziam baile, e café... carneavam o gado, porco...* (pausa) *todas essas coisas, não é?... e depois no outro dia, então, todo mundo... cada um ia pro seu lado... tudo distante, tu vê! Daqui em Bom Jesus, são nem sei, quantos quilômetros... mesmo assim a gente ia. Eu fui outra vez no casamento da filha dele lá, saímos daqui com chuva, passsemo a noite lá no casamento e no outro dia viemo embora ainda com chuva, à cavalo!...Éééé...à cavalo! Era muito bom isso daí...* (pausa)

Entre os mais velhos, a oportunidade de transmitir em palavras suas experiências de vida é uma forma de refletir sobre elas, e de se sentirem úteis e apreciados, ensinando e aconselhando aqueles que sabem ouvi-las. Na opinião de Ecléa Bosi: “O vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância.”²⁰²

A verbalização, como afirma a psicanálise, permite uma compreensão maior das experiências, função que já era nossa conhecida quando a arte de contar histórias assumia um caráter mais ritualístico. Assim, as narrativas têm importância tanto no campo cultural quanto no plano mais pessoal. O ancião realiza uma função para a qual está “maduro”, como afirma Bosi, porque seu foco de interesse se desloca naturalmente, com o passar dos anos, do presente para o passado. Os comentários abaixo atestam esta afirmação:

Dona Jaci: *Eu tenho muita coisa pra contar... mas eu não me lembro assim, na hora... **a gente se lembra de coisas que passaram a muito***

geralmente narra agachado ou sentado em rodas de chimarrão, concentrando a gestualidade para a expressão facial e os movimentos dos braços e das mãos, uma forma de narrativa que se assemelha ao silêncio do pampa. HARTMANN, Luciana. Oralidade, corpo e memória entre contadores e contadoras de causos gaúchos. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 12, dez. 1999, p. 274.

²⁰² BOSI, Ecléa. op.cit., p. 82.

tempo, e às vezes coisa que se passa agora, a gente esquece. Eu sou assim... eu me lembro de coisa muito velha... antiiga... e, não me lembro de muita coisa mais nova.

Dona Elba: Eu sou uma pessoa que eu lembro muito do passado, não é? nem que eu não esteja conversando com ninguém... me lembro muito do passado...

Entretanto, a desvalorização, a falta de tempo e atenção para com os velhos em nossas sociedades faz com que se perca a riqueza subjetiva que liga o passado ao presente. O velho, afirma, ainda, Bosi: “[...] é alguém que se retrai de seu lugar social e este encolhimento é uma perda e um empobrecimento para todos. Então, a velhice desgostada, ao retrair suas mãos cheias de dons, torna-se uma ferida no grupo”.²⁰³

O comentário de Dona Elba mostra sua lúcida amargura quanto a esta situação, confirmando também a reflexão da autora:

*Dona Elba: É que as pessoas mais novas não são muito ligadas nessas coisas, de coisas mais antigas... algum lá, um ou outro, mas essa gente nova se interessa muito mais por essa vida que eles vão levando, não é? Eles não se interessam muito pela vida do passado, por saberem aquilo... Eles não se interessam por essas coisas. Pelo os que eu vejo é assim. É difícil a gente ver um que goste de conversar com a gente desse tempo mais atrás. Não é muita gente nova que gosta de ver da onde é que vieram, como é que eram as pessoas antigas deles, a família deles. E eles não pensam nesse lado das pessoas mais velhas!... **Hoje, velho não tem valor nenhum, não tem não!** Pessoa velha não tem valor, os novo não tão dando atenção nenhuma, um ou outro, **a maioria acha que velho é uma inutilidade!***

Frente a esta situação, percebe-se, no entanto, do lado das crianças, um tom de reclamação pelo silêncio dos mais velhos. Quando perguntei a elas se haviam conhecido alguma história pelas fotos, algumas responderam:

*Kauê: Os mais velhos que podem me contar isso, né? O meu biso... só que **ele nem conta, sabe?***

²⁰³ Ibidem, p. 83.

Samira: *É, só os nosso bisavôs, avós assim que sabem essas histórias... mas é, que eles não se animam mais, não se animam nem pra sair pra visitar ali o vizinho.*

Andiel: *Pois é, o meu vô era um dos mais velhos de Cambará. Eu conheci ele e tem várias histórias... Bah!... E por mim, sei lá, **eu queria ter conhecido tudo**, tudo... Ele morreu em 98, com 104 anos. [...] Ele contava, mas é muita coisa na cabeça que eu acho que o cara vai esquecendo... Eu perguntava bastante, pra minha vô... no começo ela respondia, mas agora, não fala mais... todo o dia, eu chegava do colégio: **'Bah, conta uma nova pra mim...'***

É interessante notar também que a tradição de honrar os mais velhos, iniciando as boas histórias com: “quem me contou foi meu avô (vó, pai ou mãe)...” continua sendo uma prática entre os jovens cambaraenses. Nesta longa cadeia que liga uma história à outra, como a teia de Scherazade, pouco importa se as histórias são ficção ou realidade, repetição ou criação, mas o quanto elas alimentam essa rede de comunicação. Ainda vale a idéia de que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo”, como dizia Benjamin.

Não pretendo aqui entrar na questão da distância entre as gerações que aflige a comunidade cambaraense, mas apenas registrar a falta que faz um ponto de encontro entre a vontade de contar e a vontade de escutar, claramente demonstrado nas declarações acima. As oportunidades criadas com as entrevistas e a própria Ação talvez tenham sido ainda muito ocasionais e incipientes para suprirem essa demanda, mas confirmaram a potencialidade da narrativa em uma ação cultural como meio de socialização, de apropriação do passado e de reflexão criativa. Para exemplificar a riqueza desses momentos, apresento, em anexo, algumas das histórias que me foram confiadas através das entrevistas, separadas em blocos conforme as temáticas mais correntes.²⁰⁴

7.3.7. Iniciativas, Conquistas e Lutas da Comunidade: entre a apropriação e a não-apropriação

Torna-se necessária, agora, uma breve análise das atividades culturais e educativas do Centro Cultural realizadas após sua inauguração. Como relata

Rosivane, recepcionista do local, a exposição *Nossos Retratos* ficou montada por mais de seis meses, retornando depois junto com uma exposição de artesanato, organizada pela Associação dos Artesãos:

Aquela ficou, acho que ficou um meio ano aqui. Como vocês montaram. Depois veio uma de Porto Alegre, era uma exposição aí de Itapuã, fotos de Itapuã. Depois deu uma parada... aí ficou sem nada, depois veio uma exposição da Leoni, hoje ela é secretária de turismo, ela nem sabia que ia ser... veio a dela, que ela é artista plástica, não é? Ficou um bom tempo ali, ficou uns setenta dias... depois veio a exposição de eventos aqui da cidade, a Dona Hilda, a cultura, a Prefeitura mesmo, acho que ficou uns três meses exposta aqui em cima, depois veio... ou foi antes? Antes teve uma exposição também de um intercâmbio com o Canadá, antes dessa da Dona Hilda, depois dessa veio da Dona Hilda... e depois, então teve essa do artista lá de Caxias, (o fotógrafo Fernando Bueno) mas também só dois final de semana, veio primeiro com a Festa do Mel, depois ficou até o dia 17, aí retiraram.

Na observação dos Relatórios Anuais das atividades culturais da Prefeitura, observei que a maior parte dos eventos organizados relacionaram-se a datas comemorativas como o dia da Árvore, o dia do Índio, Semana Farroupilha, Festa do Mel, Semana da Pátria, Natal e outras.

Não é interesse desse trabalho, porém, destacar a programação oficial do espaço, mas sim as iniciativas de pessoas e grupos que de forma independente movimentaram a vida cultural do município neste período. Descobri através das entrevistas, ações ricas em criatividade e determinação, como a apresentação de dança das meninas:

Liemar: *A Jhéssica dançou, lembra Jhéssica?*

(Jhéssica e Marielle riem encabuladas)

Liemar: ***Dançou!...***

Marielle: *Nãã, mas não foi agora, nesse ano... não foi agora que nós fizemos a nossa aeróbica... elas fizeram... eu não quis fazer.*

- E como era? Conta pra mim...

Jhéssica: *Aaaah... tinha o palhaço, tinha... a gente tava dançando aeróbica... foi isso aí. (vergonha).*

Marielle: *A nossa professora de educação artística ela disse para gente fazer aeróbica, daí a Jhéssica, a Daniela, a Taís e a Samara... e aí a gente escolheu a música, daí escolhemos os Mega Boys, cha-lá-lá-lá-lá e daí a*

²⁰⁴ Ver Anexo D.

professora achou muito legal... (fala baixinho e rápido de forma que não consigo entender) eu não queria ir... Ah, sei lá tava envergonhada, chegar lá, mostrar as pernas... (risadas)... daí eu disse pra ela ir... (não consigo entender) tava muito bom.

- Mas foram vocês que inventaram a dança?

Jhébica: **Nós duas inventemo.**

Ou, como o sincretismo da tradicional dança do facão com a capoeira que verifica-se no relato a seguir:

Andiel: *A gente jogava **capoeira com facão**. É! Foi a gente mesmo que inventou, não é? Fez assim, né: 'Vamo fazer com facão!' **E tudo saiu bem.***

Ocorreram também algumas apresentações de teatro e de coral, como contam as crianças:

Fernanda: *É... a gente apresentou o teatro, uma peça e o coral. E aí tinha tipo um palco assim, era uns quadrados né?*

Melina: *Tipo fundo de caixa... e a gente subia em cima e cantava...*

Gabriela: *A Silvana se apresentou no palanque... apresentou a velha da Praça é Nossa.*

David: *Foi no Centro Cultural, foi no dia das criança. Tava vestida com um vestido bem grandão, o cabelo todo enrolado e um guarda-chuva na mão. Ela fazia a gente ri. Daí tinha um homem sentado no banco lendo jornal... é o filho do seu Ari, o Jorge. Ela falou: 'A senhora tá com cachumba?' 'Ah, tu tá com a cabrita!' Falava bem assim.*

Gabriela: *Era a velha surda. Foi no dia das crianças, foi todo colégio.*

David: *Até as pessoas lá da Garagem (a Garagem é a região mais pobre da cidade).*

Gabriela: **A gente também apresentou, o grupo o Raio de Luz, tu não tava David?**

Fabiano: *Aí teve um monte de coisa, um colega nosso tava de palhaço... o Clenimar. **Esse ano não foi feito nada ainda.***

Ainda outras idéias, apesar de não terem se concretizado, merecem ser aqui registradas.

Andiel: *Uma vez a gente queria, só que a gente não conseguiu, né? A gente queria dez meninos e dez meninas... é que os outros não conseguiram aprender, sabe? Mais era acrobacia... só que uns*

*aprenderam, e outros, não, sabe? Então a gente resolveu não fazer mais... por que uns aprendem e outros não... aí fica ruim! [...] Lá, na Casa, todo mundo ia fazer... se um aprende, todo mundo aprende... a gente tinha até desenhado... era assim... tem o palquinho assim, né? **A gente tinha desenhado tipo uma escada, que a gente ia subir correndo, chegar lá em cima dela e virar, e a gente fez...** treinou, uns treinaram... outros, não, tinha uns que nem sabiam o que era pra fazer... só pulá e virá a cabeça, e jogá os pé pra cima! Faziam e caíam de pé, ou ficavam com medo de fazer... aí ficou assim, não aprenderam... foi por medo, sei lá .*

Pode-se avaliar neste relato a vontade de Andiel de produzir e participar de um espetáculo, chegando ao ponto de planificá-lo graficamente. Desde o período de nossas atividades de educação ambiental, ele mostrava uma habilidade corporal excepcional. Percebe-se também sua motivação nas ações coletivas. Em outro momento, ele comentou ter montado um grupo para “fazer trilha de bicicleta, sem guia, sem nada” e “tirar retrato”. Perguntei, então, o que essas ações tinham a ver com o que fazíamos no Curicaca e ele respondeu:

*Andiel: **A metade tem a ver com vocês, né? A conhecer outros lugares, a ter relacionamento com a natureza, essas coisas, sabe? É o que chama a gurizada pra botar o pé no mundo... no grupo. A gurizada não pensa: 'Ah... vamo pescar, vamo caça, vamo matar...' ninguém... é só trilha! Matar e estragar essas coisa, aí não! É só trilha! Ninguém fala isso... vamo quebrar aquela árvore... não! E quanto menos estragar a bicicleta, melhor, né?***

Nas atividades das professoras, destaca-se o trabalho de Dona Oneida, professora de ciências e matemática que incentivou a pesquisa da árvore genealógica entre seus alunos. Este trabalho chamou a atenção de outras professoras e alunos, ampliando-se na escola. A experiência é contada por Dona Neiva, professora aposentada:

*O ano passado ela fez esse trabalho com eles, eu vi na sala de aula, porque daí ela mandou eles fazerem os cartazes, e daí eles colocaram, até nem ficou muito bem feito, mas é dos alunos, deixa eles fazerem... eu achei interessante que eles foram perguntar pros pais, colocaram as famílias, e daí, às vezes, eu tava corrigindo um exercício, uma prova, que eles tavam quietos, que eu podia caminhar, não tava dando explicação, eu passava olhando... **todos ficaram expostos na sala e daí aquilo chamou a atenção dos alunos das outras séries**, que eles também olhavam, por que `a tarde estuda uma turma, de manhã outra e à noite outra, então eles ocupam a mesma sala, os que não eram donos dos trabalhos terminavam*

olhando o que estava na sala. Mas foi muito interessante aquilo lá e várias famílias, até às vezes, os alunos mesmos não sabiam quem eram os parentes tudo.

Todas estas ações foram marcadas pelo prazer do desafio e da invenção e pela coragem de se expor, o que é muito importante no fortalecimento de ações coletivas. Como diz Dan Baron Cohen, auto-analisando as técnicas empregadas nas suas oficinas de libertação: “A comemoração da personalidade e da criatividade de cada pessoa (buscando coragem para se expor e experimentando o olhar e o prazer do grupo como platéia ativa e amorosa) alimenta e cultiva o dirigente em cada um”. A apresentação no grupo, ao mesmo tempo, revela e dá importância à diversidade e à individualidade. Em meio às conversas com as crianças, percebe-se que os sentimentos gerados com a apresentação pública parecem se potencializar num ambiente mais íntimo como Cambará, onde todos se conhecem e exercem influência direta uns sobre os outros. Assim, justifica-se o embaraço de Marielle (13 anos) quando relatou a dança das meninas páginas atrás. É ela quem explica seus motivos:

*É que a gente já é maior né? Aí, sei lá, dá vergonha... é que aqui em Cambará **todo mundo te conhece**... aí fica lá dançando... pega mal pra ti... todos os caras ficam... mexendo contigo. (risadas) (silêncio) Ah... sei lá, é chato assim... a gente não acha chato... mas é chato depois, quando os caras ‘sem cabeça’ mexem com a gente.*

As outras crianças também expressaram que oscilavam da satisfação ao constrangimento nas suas apresentações:

Gabriela: *Eu fiquei com vergonha.*

David: *Eu também. Mas depois **a gente se sente alegre!***

Melina: *No começo a gente ficava um pouco nervosa... eu fico muito nervosa... e todos os amigos lá ...*

Fernanda: *Éééé... sempre dá aquela coisinha... mas quando tu tá lá, tu esquece... depois tu te sente muito bem, quando vê que tão batendo palma pra ti!*

Melina: *Depois que passou, que tão batendo palma **a gente se sente o máximo!***

Andiel: *Ah, a primeira vez, **o coração vai tremido**, vou me apresentar pra esse povo... vou procurar fazer o melhor...*

Mesmo tendo que “enfrentar” seus amigos, as crianças sempre enfatizaram nas entrevistas o desejo de continuarem se expressando artisticamente na comunidade. Algumas, durante um tempo, mantiveram um grupo de teatro independente na cidade com esta perspectiva. No entanto, como o Centro Cultural não se consolidou como um espaço para o desenvolvimento dessas ações, elas acabaram afastando-se desse caminho. A resposta das meninas quando perguntei o que havia acontecido com o grupo de teatro é muito clara:

Marielle: *Sem apoio? Não tem apoio. Uma vez a gente tentou fazer um teatro, né? Eu, tu, a Laís, e a Fernanda, não foi?*

Jhébica: *Não deu certo.*

Marielle: *Não deu certo. A gente pediu o Centro Cultural... e a gente podia até pagar uma pequena porcentagem pra eles* (a administração do Centro Cultural), *se eles queriam. Ficou todo o ano de 99 e de 2000 lá. E o mandato deles acabou e nem deram conta do que a gente pediu.*

- E o que vocês pediram?

Marielle: *A gente pediu o palco, pra gente apresentar pros pequenos um teatro! Era só pra apresentar! Ah, eu pedia, pedia... ‘A gente vê isso depois’... e ficou.*

Jhébica: *Lá no Centro Cultural não acontece nada, e quando a gente pede que fazer alguma coisa pra ver se dá, né? Não deixam.*

Marielle: *Eles não dão apoio pra gente.*

Nas palavras de Fernanda (13 anos) observa-se também uma grande tristeza pela falta de incentivo:

*Agora **infelizmente não tem mais**... não tem mais quem faça as peças, não tem como montar um grupo de teatro assim... por que tem que ter alguém especializado nisso, né? Pra ensinar a gente a interpretar, a dramatizar, a fazer os textos direitinho...*

Efetivamente, para as crianças é essencial o acompanhamento e o incentivo dos adultos. Percebo que atitudes muito simples de respeito e atenção que exercíamos mútua e espontaneamente na educação ambiental faziam com que elas se sentissem valorizadas. Lembrando as experiências que viveram com o que eles chamam o “tempo do Projeto”, as crianças queixam-se da dificuldade de usarem os equipamentos e espaços da casa:

David: *Lá atrás tem uma cancha.*

- E vocês jogam bola lá?

Gabriela: *Não, eles não deixam! Só quando era tempo do Projeto. Tá ruim.*

David: *Mudou tudo!*

Gabriela: *A gente sobe lá em cima pra ver as coisas, eles já ficam cuidando da gente. Nem lá em cima, lá na sacada, também a gente nunca mais entrou.*

David: *Eles já fecharam, já chavearam pra não deixar mais ninguém entrar!*

Andiel: *Depois que vocês saíram daí a gente não fica mais... vamo dizer, assim, à vontade, né? Como era antes, entrava e fazia um monte de coisa... eu não gosto muito de entrar lá... eu passo ali, às vezes, a gente vai lá e pesquisa... mas é só isso! Depois que vocês saíram... eu já não tinha mais vontade de entrar lá. Lá a gente não fica mais à vontade como era... (pausa) Nas trilhas que a gente faz, o encontro é sempre no Centro Cultural, lá: uma hora, duas horas... todo mundo lá, mas na frente. Também quando vocês tavam ali, a gente fazia brincadeira e um monte de coisa, todo mundo se sentia a vontade... sei lá, depois, nem gostei mais de entrar ali. **Não fico bem lá dentro. Até perdeu a graça.***

David: *O computador não deixam nós mexer!*

Gabriela: *Nem ligar. Nunca mais ligaram. Até, não me lembro, acho que foi quando nós fomos no Itaimbezinho, foi tirado uma foto. Que daí a gente ia passando pelo rio prá ver da onde a gente ia sair e a gente voltou, aí tinha uma foto do Fabiano lá. Eu sempre gostava de olhar.*

David: *Ah, eu também!*

Gabriela: *Ainda, **antes de inaugurar, a gente foi tudo lá olhar**, a gente subiu lá em cima onde é bem... onde tem aquelas luz. Daí já tava tudo pronto, acho que era uma semana antes da inauguração, daí **a gente foi lá, olhou tudo daí. Todas as salas.** A gente também assistia vídeo lá com o Projeto. Tinha a Samira e a Samara...*

Samara: *E agora o atendimento também não é tão bom. Mudou o prefeito e aí as coisas mudam. Aquele computador que tinham as imagens sabe? De vez em quando eles deixam desligado.*

Samira: ***Eles não deixam ligado, porque o pessoal aqui de Cambará já conhece, né?** Aí vai ali só por curiosidade de novo, para mexer botar o dedo naquela flechinha, para ver as coisas, tim-tim por tim-tim, e daí... fica. Aí desligam.*

Nestes e em outros trechos das entrevistas percebe-se novamente como a apropriação da Casa prende-se à liberdade de olhar as salas, a exposição, o vídeo, o multimídia interativo (o “computador” em que eles não podem mexer). É interessante como a Gabriela refere-se a que “ainda antes de inaugurar, a gente foi tudo lá olhar”, como se eles tivessem adquirido o direito ao espaço da Casa muito antes de quem hoje a está ocupando e que lhes restringe o acesso. Pode-se perceber como é forte o sentimento de que os adultos não depositam confiança nas crianças e de que há uma grande diferença no tratamento dispensado às pessoas

da comunidade e aos turistas e visitantes, caracterizando a Casa como um local para os “outros”. Isso explica por que o Andiel não se sente mais à vontade na Casa. Da mesma forma, a Samira esclarece que as pessoas de Cambará não podem mais mexer no multimídia, por que já o conhecem e querem continuar mexendo “só por curiosidade”. Na conversa entre as duas meninas a seguir torna-se ainda mais explícita essa relação:

Marielle: *Tinha uma coisa, lá eu não gostava muito de ir lá em cima, porque as mulheres que trabalham lá em baixo elas ficavam indo e voltando lá em cima...*

Jhêssica: *Ééé... elas pensavam que a gente tava roubando alguma coisa.*

Marielle: *É, ruim! Elas iam lá em cima: ‘o que que vocês tão fazendo aí em cima?’ o que que tá fazendo?! **Aposto que pros turistas não faziam isso... só pras pessoas daqui de Cambará.***

Assim como a Marielle, outras crianças também explicitaram essa diferença no tratamento dispensado aos turistas, como fala o David (9 anos):

*Desde que mudaram... trocaram de pessoas que tavam cuidando lá, que nem a Fátima, a Rose... **Só deixam os turista entrar!***

Nos relatos a seguir fica claro o quanto as crianças se afastaram do Centro Cultural, também pela carência de atividades que despertassem o interesse delas:

Fernanda: *Agora faz um pouquinho de tempo que eu não vou.*

Melina: *Eu também, faz um tempão.*

Fernanda: *Faz mais de um ano.*

Melina: *É faz mais de um ano e meio que eu não vou.*

Marielle: ***Ah... porque a gente já sabe o que tem lá, nunca mudam as coisas... tá sempre igual!** É difícil trocarem as fotos, não fazem mais teatro, não passam filmes, não falam de promoções, nem fazem oficinas... não tem mais !... Não tem jogos... fica aquela cancha lá... apodrecendo, que ninguém usa.*

Samara: *Não aconteceu mais nada porque... **porque, eu não sei, mas a gente sente falta.** Porque podia ter acontecido. Podia eles ter montado peça de teatro... eles acham que as pessoas, que as crianças não tem capacidade pra isso ainda.*

Como vemos, são muitas e justificáveis as queixas e as lamentações das crianças. Como crianças, elas ainda não podem enfrentar as barreiras que lhes são impostas; por outro lado, percebe-se que o sentido de apropriação hoje já é muito claro na consciência crítica do que lhes pertence, se evidenciando quando elas afirmam categóricas: “Essa Casa é da gente!”; “É nossa! Pra gente olhar!”.

Apesar de todos os impedimentos e restrições que sofrem, me consola pensar que algumas vivências que elas tiveram, participando e se posicionando, circulando com liberdade pela Casa e apropriando-se dela pelos sentidos, como o olhar, talvez tenham se firmado como experiências também políticas que lhes capacitem no futuro para a justa reivindicação de seus direitos. A construção do sujeito é um processo lento e difícil que, entre perdas e vitórias, pressupõe a defesa diária de seus direitos e o direito a manifestação e a expressão fazem parte dessa construção. Muitas vezes, porém, os conflitos fortalecem posicionamentos, desafiando as pessoas e tornando explícitas suas dificuldades e suas conquistas. Uma nova intervenção na Casa, depois da sua reinauguração, com a abertura de uma das paredes internas para melhor adequá-la às necessidades dos visitantes é um exemplo dessa situação. Nesse quadro, vemos a noção do que é público definitivamente se consolidando entre as pessoas. Da mesma forma, definiram-se melhor as diferenças entre os interesses dos turistas e dos moradores, dividindo opiniões:

Wanda: *Eles mudaram a recepção, tiraram uma parede, é que antes ficava só uma mesinha ali, **não tinha um espaço grande pros turistas, os turistas ficavam ali de pé...** faltou uma recepção ali, não é? Então, eles abriram uma sala, até acho que ficou muito bonita a decoração... abriram uma sala em frente, assim... e ali botaram uma mesa rústica... e então ficou todo o material do turismo, que se distribui pros turistas...*

Samara: *A Casa tá assim... diferente. Mudaram alguma coisa ali na frente.*

Samira: *Uma coisa que outra assim... foi mudada.*

Samara: *Botaram um balcão ali na frente, aí fica as pessoas do lado de trás, pra atender os turistas.*

- E ficou bom?

Samara: *Ficou, ficou bom.*

Samira: *Ficou.* (silêncio) **Acho que como era... era melhor do jeito que *tava antes!***

Danúbia: *Também achei que era muito melhor.*

Fernanda: *Só o que eu não gostei foi que eles tiraram a parede e colocaram um... ai!... como é que é o nome?...*

Melina: *Parece que reformaram agora, né?... parece que tiraram e que botaram uma coisa, não é?*

Fernanda: *Eu não sei... eles fizeram tipo um galpão, sabe assim de madeira... ficou bonito... mas eu acho que não tinha que ter feito isso... isso é **patrimônio público! É de todo mundo aquilo lá!** Se for pra reformar de novo acho que tinham que ter feito uma votação, alguma coisa... passar na câmara. Por que isso é de todo mundo aqui de Cambará... não é da Prefeitura!*

Melina: *É patrimônio público, não é?*

Seu Irineu: *Ali, só o que eu tô achando ruim foi a reforma das paredes... Aquilo ali, não! A reforma da Casa como foi feita, quando restauraram... agora, aquela mudança que fizeram naquela sala ali, não! Eu espero que ela ainda volte ao normal que era. Não sou contra que fizessem ali um estilo de galpão, só que houve um engano ali! Tem que preservar o que era antigamente! A maior parte da estrutura de fora ficou original como era... mas eles mudando aquilo ali... **o cara cortando de motosserra...** não sei, eu penso bem diferente! E foi chegado assim, pegá aqui, desmancha e...*

Dona Jaci: *Senti tanto deles terem cortado ali, agora... **eu nem vi e não gostei!***

Suzana: *É que foi uma coisa bonita que fizeram com a reforma da Casa... por isso que a gente sente agora, que aconteceu aquilo ali por dentro, eles serrarem as madeiras... foi feito um trabalho pra restaurar e agora simplesmente **passam um motor, parece que é de papel!... a gente sente, não é?** a gente conheceu o trabalho de vocês, sabia que foi difícil pra conseguir o dinheiro e, tudo... e agora ali... botaram umas madeirinhas ruins, que nem a vó fala dos pinheiros... a gente sabe que a madeira do pinheiro é coisa de muito valor... e agora não pode mais... e aí colocar umas costaneiras, madeirinha ruim!... Tirar uma coisa boa, de valor, que conseguiram restaurar, que tava bonito... pra botar aquilo ali? Pra não saber nem o que vão fazer ali ainda?! Por isso a gente sente, não é por que foi nosso, não! É que a gente tem que valorizar as coisas, é por isso!*

Michel: *É que é o seguinte, a gente tá trabalhando com ecoturismo, pela preservação e **cortam uma canela centenária pra fazer de mesa!***

Como já havíamos visto, a apropriação no seu sentido mais amplo só pode se manifestar com o sentimento de cuidado, preocupação e responsabilidade. A definição de *cuidado* de Leonardo Boff ilumina essa questão: “Cuidar das coisas implica ter intimidade, senti-las dentro, acolhê-las, respeitá-las, dar-lhes sossego e

repouso. Cuidar é entrar em sintonia com, auscultar-lhes o ritmo e afinar-se com ele”²⁰⁵

É este “modo-de-ser-cuidado” que encontramos na fala das pessoas em relação à Casa. É um sinal de respeito que, assim como a todas as coisas vivas, deve se estender às coisas materiais que pela sua importância simbólica queremos que permaneçam vivas entre nós. A seguinte reflexão, do Liemar (13 anos), ajuda-nos a compreender essa relação: “Preservar a natureza é assim como preservar a Casa, né?” e preservar a Casa é como preservar a natureza dos cambaraenses.

Os comentários da população sobre a reforma da Casa retratam, acima de tudo, uma “desapropriação” de um processo que havia se iniciado com a sua reinauguração. Percebe-se claramente que as posições das pessoas não são contra as adaptações do local às novas necessidades ou como um movimento de criação e releitura do passado. O que causou mágoa e desaprovação foi o significado político da intervenção e a falta de sensibilidade na sua execução. A comunidade se sentiu excluída da decisão de uma mudança que priorizava valores econômicos e utilitários aos afetivos e simbólicos e invadida quando a parede da Casa foi retirada com uma motosserra. A partir desse episódio, houve o encaminhamento de um pedido na Câmara dos Vereadores para a reposição da parede original. Mesmo sem poder precisar o desfecho desse processo, torna-se ainda mais evidente a importância da organização dos indivíduos e grupos na luta por seus direitos. Apenas a consciência da situação não é suficiente, é preciso que se criem correntes de mobilização e força no interior da sociedade para a sua transformação. A Associação dos Condutores de Ecoturismo – ACONTUR – foi um dos frutos do processo de organização da comunidade que nesta e em outras lutas mais tem mostrado sua força e representatividade. Fundada em 1998, a Associação, além de trabalhar pela defesa dos valores naturais e culturais da região, passou pela conquista de uma sala que hoje ocupa dentro do Centro Cultural, exemplificando um processo legítimo de apropriação.

Poderia me estender na descrição das formas de apropriação e não-apropriação produzidas a partir da Ação Cultural, mas considero os elementos até o

²⁰⁵ BOFF, Leonardo. *Saber cuidar: ética do humano: compaixão pela Terra*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999, p. 96.

momento levantados suficientes para a análise que estamos empreendendo. Destaco apenas mais algumas declarações que considero essenciais na compreensão dos significados mais diretos desse trabalho e que surgiram nas entrevistas como respostas à pergunta “O que ficou da Ação Cultural para a comunidade de Cambará?”

A maioria dos adultos respondeu que ficara, em primeiro lugar, “a Casa” - o Centro Cultural Doutor Santo Bornéo - como um espaço para a expressão e a manifestação cultural da cidade. Muitos referiram-se às reproduções das fotos antigas que, como um acervo da comunidade, preservavam a memória coletiva, pois antes não havia nada dessa forma “registrado”. Outros, ainda, enfatizaram as “reuniões muito boas”, as oportunidades de “saber mais do povo de Cambará”, de conhecer e reencontrar pessoas na inauguração e pelas fotografias. Houve também quem comentasse “as coisas diferentes” que foram trazidas “para as pessoas verem” e a importância da ACONTUR, instalada no Centro Cultural, e do artesanato no anexo ao prédio. Como diz Dona Wanda: “aí todo mundo teve coragem de se manifestar com seus trabalhos”.

O mais significativo nas respostas, porém, foi a compreensão de que a Ação Cultural foi apenas uma semente. De acordo com Dona Eneida Teixeira, foi “um empurrãozinho pra a partir dali o pessoal se interessar em continuar”, ou, como comentam Dona Sildéia e Dona Sirlei na seqüência abaixo:

O que fica mais fundo são as idéias que ficaram plantadas ali... as fotografias são um ponto de partida... são idéias de seguir em frente, utilizando mais as crianças, com as crianças de uma maneira mais voltada pro amanhã, saindo do estagnamento que sempre foi, é um estímulo para novas criações, todo esse trabalho, muito válido.

Eu sempre digo que eu acho que uma coisa que foi feita com carinho, com amor, sempre tem o retorno de volta. **Eu sempre acho que se a gente faz com aquele carinho, com aquele amor... parece que aquilo é uma semente que ficou plantada numa terra fértil, quando é de repente ela germina!**

As crianças, por sua vez, ao responderem a esta pergunta, geralmente confundiam a ação cultural *Nossos Retratos* com o processo de educação ambiental ao qual elas tinham participado. Assim, descreviam outras situações e atividades, como no caso da Morgana :

Aprendi um monte de musiquinhas novas, eu conheci o Horto que eu não conhecia, aprendi a fazer aquelas coisas nas peneirinhas... que a gente tem que cuidar da natureza, a gente conheceu bastante árvores, aqueles coisinhos verde bem molhado que tem nas paredes úmidas...

Ou, ainda, comentavam suas mudanças de atitudes como respeitar as plantas e os animais e não jogar lixo no chão:

Jhébica: Papel de bala, às vezes escapa assim, né? Mas agora... eu fico com papel na mão, eu não jogo no chão, eu boto no bolso...

Fernanda: A gente não separava o lixo orgânico, agora todo mundo separa aqui...

Samira: Toda vez que eu ia judiar assim de um bichinho, eu lembrava... pô, mas eu participei do curicaca e eu não posso fazer isso, né?

Em outros momentos, elas referiram-se a conceitos e sentimentos despertados pelo trabalho como saudade, amor, liberdade, respeito e consciência:

Samira: A gente sentiu falta, né?

Samara: Se sentiu triste, porque aquelas tardes que ficavam, longas assim pra gente, passava num instante ali com vocês.

*Samara : A gente lembra os passeios que a gente foi fazer também, **a gente fica com saudade.***

Jhébica : Era igual a que a gente tá conversando agora. Eu não teria coragem de com alguma pessoa daqui de Cambará, ir falar essas coisas que a gente tá conversando aqui. Não teria a mesma...

*Liemar : **Liberdade!***

Jhébica: É, a mesma liberdade que eu tenho pra falar contigo, assim. Com outra pessoa daqui de Cambará não falava. Só se fosse uma amiga mesmo. É uma coisa assim, que eles (os adultos) não levam a sério, a gente fala alguma coisa, mas não levam a sério o que a gente fala.

Samara: A gente aprendeu a cuidar das coisas assim, aprendeu que para gente ver não precisa tá arrancando assim, a gente vê uma flor e ali tá bom, não precisa arrancar e levar pra casa.

Fernanda: A gente aprendeu a ter amor a natureza, né? Que isso não tinha em Cambará antes do Projeto Curicaca.

Marielle: As pessoas tem que preservar a natureza. Porque a natureza, só a natureza sem as pessoas dali... é que as pessoas fazem com que ela continue sendo natureza.

A partir desse conjunto de manifestações, podemos dizer que a Ação Cultural deixou coisas muito significativas para a comunidade, contrariando a idéia de que somente ações continuadas possam provocar mudanças. Isso não quer dizer que a continuidade não deva ser buscada, mas a qualidade da intervenção é para os resultados um fator tão importante quanto o tempo de permanência.

Percebe-se, por outro lado, que houveram perdas na comunidade com a saída do Curicaca como no caso da apropriação dos espaços criados, da maturidade das instituições e associações autogestionárias, da sedimentação prática de aprendizados, da motivação para novas experiências e da identificação com o novo. Em alguns casos, faltou muito pouco para que as conquistas se consolidassem, o que coloca como crítica a situação de rompimento com o trabalho. Essa saída aconteceu principalmente como conseqüência do confronto entre a ONG Curicaca e o poder local – Administração Municipal de Cambará do Sul e Chefias dos Parques Nacionais de Aparados da Serra e Serra Geral – que foi agravando-se ao longo do período de permanência da ONG na região devido as suas propostas autogestionárias e ambientalistas. Isso não foi tema de aprofundamento nesse trabalho, mas merece ser mencionado.

Parte das perdas poderiam ter sido minimizadas se a Ação Cultural tivesse priorizado um maior envolvimento das instituições locais com poder de decisão e com menor resistência às propostas em curso, como as escolas, a EMATER, as Associações existentes e aquelas que estavam em formação, pela própria ONG. Dali poderiam ter surgidos agentes multiplicadores que tivessem um apoio institucional capaz de transformar a sua inserção comunitária em ações concretas de construção coletiva. Uma especial atenção deveria ter sido dada aos professores. Entenda-se aqui que a Ação não deixou de formar os seus agentes, mas sem ter lhes proporcionado uma formação específica para atuarem nesse sentido e sem encontrar meios de vinculá-los concretamente com instituições que pudessem continuar dando o suporte necessário às novas criações.

CONCLUSÕES

De fato, na Ação Cultural de criação havia um conjunto de estratégias que permitiram a **ampliação das capacidades individuais e coletivas de conscientização e de organização das pessoas envolvidas**. Dentre as macro-estratégias existentes, a principal foi a criação de condições para que fossem exploradas as três dimensões que considero fundamentais para uma ação cultural de criação: o olhar-afeto, o olhar-identificação e o olhar-apropriação. Cada uma dessas dimensões pode ser considerada, por si só, uma estratégia. Como um holograma, cada estratégia traz dentro de si novas estratégias. Em cada um desses níveis, suas especificidades devem ser observadas para o desenvolvimento pleno da ação.

A importância das dimensões afeto, identificação e apropriação para uma ação cultural reside nas suas inter-relações. Ao serem trabalhadas em conjunto, reforçando-se e complementando-se mutuamente, surgem propriedades diferentes de quando são analisadas isoladamente e percebe-se uma relação positiva de interdependência.

Sem afeto não é possível a identificação, pois não se pode sair de si para o reconhecimento dos outros, tampouco se constrói a auto-estima necessária para o reconhecimento dos próprios valores e qualidades. Sem afeto também não há apropriação no sentido de respeito, cuidado e desejo de permanência. Não se pode acreditar na capacidade do ser humano superar seus limites, assumir seus compromissos e definir seus projetos. O olhar-afeto, ao mesmo tempo, vínculo, emoção, sensibilidade, prazer e experimentação, é a força mobilizadora de toda criação e o suporte para a conscientização e as formas de organização de uma ação cultural.

Sem a identificação, por sua vez, tornando visíveis os sentidos que estruturam a vida coletiva, as formas de viver, pensar e sentir não há reinvenção do conhecimento, mudança ou criação, portanto, não é possível apropriar-se da cultura como sujeitos desse processo. Sem a reflexão crítica da realidade em que se vive, não se pode transformá-la, afrouxam-se os vínculos com a cultura e o sentido de apropriação.

Por último, se não houver a possibilidade de se reconhecer os valores próprios de um lugar ou situação, assumindo-os e responsabilizando-se por eles, dificilmente desenvolve-se o sentido de cuidado e de proteção. E, ainda, se não forem dadas oportunidades e condições para que as pessoas se apropriem da linguagem, dos instrumentos e dos meios de expressão, também não será possível a criação. As experiências práticas de participação, criação e expressão são por si estimulantes e transformadoras, realimentando a cadeia de novas ações.

A partir disso, cumpre agora sintetizar as principais estratégias descobertas em cada um dos três olhares, que foram percebidas pela sua presença ou ausência, sua completude ou insuficiência, durante a ação cultural de criação *Nossos Retratos*.

No **olhar-afeto** é importante que se valorize os aspectos subjetivos através de ações como:

- Descobrir um tema com o grupo envolvido na ação cultural. Deve ser uma questão, assunto ou elemento significativo capaz de mobilizar o interesse e a participação e dar sentido à ação cultural.
- Promover com a comunidade ou grupo envolvido a descoberta e a apreciação dos diversos significados do tema escolhido.
- Construir em conjunto o planejamento, desenvolvimento e avaliação da ação cultural, promovendo-se a interação das pessoas através de grupos de trabalho e encontros.
- O período de preparação e planejamento precisa ser dimensionado para que possa proporcionar o envolvimento com a qualidade necessária entre as pessoas e destas com a ação.
- Valorizar os sujeitos e o processo de construção da ação cultural acima de um resultado final. Os espaços físicos, os momentos festivos e de preparação devem ser considerados como momentos importantes de envolvimento, mobilização e participação, dando significado para a ação cultural como um todo.
- Considerar a importância da subjetividade, tanto individual quanto coletiva, em todas as relações. O que não significa reforçar o individualismo e sim, valorizar a diferença e a particularidade no grupo, proporcionando formas renovadoras de intimidade, de confiança, de consciência dos afetos e de rompimento de estereótipos e generalizações.

- Considerar o afetual, através da prática da ludicidade, da estética e do prazer, como um aspecto essencial da ação, não apenas um instrumento para a conscientização.

No **olhar-identificação** é importante que se valorize o reconhecimento de si e dos outros através de ações como:

- Dar visibilidade as formas de viver, pensar e sentir da comunidade envolvida, provocando-se a reflexão da realidade. Criar espaços para a produção coletiva e o diálogo por meio de rodas de conversa, redação de textos, pinturas, desenhos e outros. Valorizar o saber popular como fonte criativa da ação cultural e considerar os processos de criação como capacidades humanas e direitos de cidadania a serem exercidos por todos.
- Permitir e estimular o confronto entre diferentes concepções de identificação através de relações dialógicas com o passado e com grupos externos e internos à comunidade – classe, gênero, gerações. Promover a análise crítica e a diversidade de leituras da ação cultural.
- Estimular a identificação como processo em curso, de escolha e de transformação.
- Ampliar e divulgar os resultados da ação cultural, provocando novas oportunidades de identificação.

No **olhar-apropriação** é importante que se valorize a capacidade de apropriar-se do processo através de ações como:

- Criar oportunidades para a produção cultural, oferecendo condições para que as pessoas se apropriem de linguagens, de instrumentos e de meios de expressão. Incentivar experiências de convivência, participação, criação e expressão. Bem como, os diversos usos e vivências no espaço da ação cultural.
- Estimular a apropriação do passado, construindo referências consistentes para a criação e a revitalização da cultura.
- Incentivar a revitalização, a investigação, a experimentação e a transformação conscientes, considerando os redirecionamentos, imprevistos e situações emergentes como potencialidades criativas do processo.
- Preocupar-se com a mobilização da comunidade por meio de agentes individuais e institucionais que possam ampliar a construção conjunta do processo.

- Buscar a formação de novos agentes, surgidos dessa vivência específica e/ou qualificados por meio de cursos para essa finalidade.
- Insistir no estabelecimento, fortalecimento e manutenção das relações interinstitucionais que possam criar condições políticas e estruturais necessárias à continuidade das ações e ao melhor aproveitamento de seus resultados.
- Criar condições para que a ação amplie seu espaço de interferência atingindo espaços já consagrados da comunidade, como escolas e associações, e com eles estabelecer retorno, como num processo cíclico.
- Apoiar e incentivar novas ações surgidas no processo ou a partir da ação cultural desenvolvida.
- Envolver a comunidade na crítica e avaliação do processo.

Muitas das colocações aqui feitas a respeito da ação cultural, como processo de conscientização crítica, e de organização das pessoas, como agentes de seus processos de vida, não são novidades se levarmos em conta as idéias e os princípios propostos por Paulo Freire, desde as décadas de 50 e 60. Apesar da relevância de sua pedagogia, percebe-se, no entanto, que as principais experiências interativas pedagógico-culturais da atualidade apoiam-se muito mais em recursos técnicos importados do que nas suas concepções. A democratização dos espaços culturais e as inovações de instrumentos pedagógicos, incorporando métodos mais dinâmicos e motivadores devem ser aproveitadas pelas ações culturais na busca de novas experiências estéticas e lúdicas, de convivência, de participação, de criação e de reflexão. Sem negar a potencialidade dessas iniciativas, porém, revisitar a pedagogia freiriana significa iluminar a práxis necessária, fertilizando o solo no qual as ações podem germinar.

Um trabalho de conscientização pode ser estimulado a partir de coisas muito simples como “o olhar”. Para uma ação cultural de criação não há necessidade do uso de materiais e técnicas muito dispendiosos e inacessíveis. Ao contrário, as fontes de interação e motivação para uma ação cultural encontram-se em recursos próximos da comunidade envolvida, como danças, jogos, objetos do cotidiano e espaços para livre expressão das pessoas. O importante é que se reforcem através desses elementos significativos de cada situação, como foi no caso dos álbuns-de-fotografias das famílias de Cambará, os vínculos de afeto,

identificação e apropriação, e as capacidades de conscientização e de organização do grupo em envolvido.

Assim como não existe conscientização como ponto final, mas sempre um processo contínuo e permanente de estimular a consciência crítica e sensível, toda a ação cultural é um processo sem garantias ou fins determinados. O único objetivo de uma ação cultural de criação é dar condições para que as pessoas criem seus próprios fins, delineando suas próprias experiências. Por isso é um tipo de ação estratégica, permeável a novas direções, mudanças e acasos. As estratégias verificadas através desta pesquisa são apenas uma referência a serem ampliadas e adequadas para experiências semelhantes.

As estratégias, ao contrário de planejamentos rigidamente definidos, se criam e se transformam dentro da ação cultural e de acordo com as circunstâncias que as envolvem, provocando novas possibilidades de ações em cadeia, é nesse sentido que merecem ser consideradas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. Aspectos da comunicação visual numa coleção de retratos. In: MOURA, Carlos (Org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983. p. 117-179.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Olympio, 13ª ed., 1979. 264p.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 9ª ed. 1999. 325p.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 10ª ed., 1996. 503p.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2ª ed., 1995. 317 p.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1998. 242 p.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. 200p.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1982. 261p.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 7ª ed., 1994. 253p.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 165 p.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 204 p.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. 395 p.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 6ª ed., 1991. 171 p.

_____. **O arco íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. 220 p.

BOFF, Leonardo. **Saber cuidar: ética do humano: compaixão pela Terra**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999. 199 p.

BOHRER, Patrícia. Educação ambiental e vídeos. In: KROB, Alexandre (org.), **Desenvolvimento sustentável nos campos de cima da serra: entorno de unidades de conservação**. Porto Alegre: Projeto Curicaca, 1998, p. 55-58.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto et al. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 65-88.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª ed., 1994. 405p.

BOUDON, Raymond; BORRICAUD, François. **Dicionário crítico de sociologia**. São Paulo: Ática, 1993. 653p.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 5ª reimpressão, 1999. 141 p.

CAMARGO, Isaac Antônio. **Reflexões sobre o pensamento fotográfico: introdução às imagens, à fotografia e seu ensino**. Londrina, PR: EUL, 2ª ed., 1999. 277 p.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 2ª ed., 1984. 218 p.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2ª ed., 1998. 385 p.

CASTELS, Alcília. Vida cotidiana sob a lente do pesquisador: o valor heurístico da imagem. **Antropologia em primeira mão**. Florianópolis: UFSC/PPGAS, n. 38, dez. 1999. 15 p.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papyrus, 1995. 253 p.

_____. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 6ª ed., 2001. 351 p.

_____. **A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 2ª ed., 1998. 372 p.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto et al. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 31-64.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2ª ed., 1999. 383 p.

_____. Era uma vez uma cultura. **O Estado de São Paulo**, 3 dez. 1998, Caderno 2

_____. **Usos da cultura: políticas de ação cultural**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. 125 p.

COHEN, Dan Baron. **Em busca de uma metodologia de libertação**. Apostila de oficina ministrada pelo autor. 12 p.

COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Estudos culturais em educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema...** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000. 91 p.

DA SILVA, Tomás. A produção social da identidade e da diferença. In: DA SILVA, Tomás (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. 133 p.

DIAS, Genebaldo Freire. **Educação ambiental: princípios e práticas**. São Paulo: Gaia, 3ª ed., 1994. 400 p.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993. 362 p.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 15ª ed., 1999. 170p.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996. 201p.

FANTIN, Maristela. **Construindo cidadania e dignidade: experiências populares de educação e organização no Morro do Horácio**. Florianópolis: Insular, 1997. 285 p.

FARR, Robert. Representações Sociais: a teoria e sua história, In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITHC, Sandra (Orgs.). **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 31-62

FAZENDA, Ivani (Org.). **Metodologia da pesquisa educacional**. São Paulo: Cortez, 6ª ed., 2000. 174 p.

_____. (Org.). **Novos enfoques da pesquisa educacional**. São Paulo: Cortez, 4ª ed., 2001. 159 p.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo: SESC/Studio Nobel, 1997. 239p.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 7ª ed., 1984. 147 p.

_____. **À sombra desta mangueira**. São Paulo: Olho d'água, 5ª ed., 2001. 120 p.

_____. **Conscientização: teoria e prática da libertação**. São Paulo: Moraes, 4ª ed., 1980. 102 p.

_____. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 23ª ed., 1999. 79 p.

_____. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: EDUSP, 2000. 134 p.

_____. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 27ª ed., 1999. 184 p.

FREIRE, Paulo; SCHOR, Ira. **Medo e ousadia: o cotidiano do professor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 8ª ed., 2000. 224 p.

FROMM, Erich. **O coração do homem: seu gênio para o bem e para o mal**. Rio de Janeiro: Zahar, 6ª ed., 1981. 168p.

GADOTTI, Moacir. **Diversidade cultural e educação para todos**. Rio de Janeiro: Graal, 1992. 90 p.

_____. **Um legado de esperança**. São Paulo: Cortez, 2001. 110 p.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989. 159 p.

_____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 2ª ed., 1997. 240 p.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 383p.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto et al. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 95-124

GRÜN, Mauro. **Questionando os pressupostos epistemológicos da educação ambiental: a caminho de uma ética**. 1995. (112 f.). Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 9ª ed., 1999. 56 p.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 4ª ed., 1996. 327p.

GUIMARÃES, Karina Franklin. **A construção da auto-imagem do jovem em conflito com a lei - a influência das instituições**. In: Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino, 10, 2000, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: X ENDIPE, 2000. 13 f.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 4ª ed., 2000. 102 p.

_____. Quem precisa da identidade? In: DA SILVA, Tomás (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133

HARTMANN, Luciana. Oralidade, corpo e memória entre contadores e contadoras de causos gaúchos. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 271-274, dez. 1999.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 9ª ed., 2000. 349 p.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUYSEN, Andréas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. 255 p.

JOHNSON, Allan G. **Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. 300p.

JOVCHELOVITHC, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITHC, Sandra (Orgs.). **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 63-88

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989. 110 p.

KOURY, Mauro. Caixões infantis expostos: o problema dos sentimentos na leitura de uma fotografia, In: FELDMAN-BIANCO, Bella LEITE, Míriam (Orgs.). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. São Paulo: Papyrus, 1998. p. 65-74

_____. Relações imaginárias: a fotografia e o real. In: ACHUTTI, Luiz. **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. p. 72-78

KROB, Alexandre (Org.). **Desenvolvimento sustentável nos campos de cima da serra: entorno de unidades de conservação**. Porto Alegre: Projeto Curicaca, 1998. 86 p.

LANDA, Beatriz dos Santos; MONTICELLI, Gislene. **Relatório final da áreas de arqueologia, antropologia, história, arquitetura e sociologia**. Cambará do Sul: Projeto Curicaca, 1997. 175 p.

LANGDON, Ester Jean. A fixação da narrativa: de mito para a poética de literatura oral. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 13-16, dez. 1999.

LARROSA, Jorge. **A pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Porto Alegre: Contrabando, 1998. 258 p.

- LEITE, Míriam Moreira. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: Edusp, 1993. 192 p.
- LEMOS, Carlos. Ambientação ilusória. In: MOURA, Carlos (Org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983. p. 49-65
- LINS, Daniel. Memória, esquecimento e perdão (per-dom). In: LEMOS, Maria; MORAES, Nilson (Orgs.). **Memória e construções de identidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 9-16
- LOPARIÉ, Zeljko; FIORI, Otilia (Sel.). **Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno e Jurgen Habermas**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 10-34
- LOURO, Guacira Lopes. Corpo, escola e identidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 59-76, jul./dez. 2000.
- MC LAREN, Peter; LEONARD, Peter; GADOTTI, Moacir (Orgs.). **Paulo Freire: poder, desejo e memórias da libertação**. Porto Alegre: ArtMed, 1998. 212 p.
- MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995. 168 p.
- _____. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 2^a ed., 1999. 350 p.
- MENEZES, Marluci. Do espaço ao lugar. Do lugar às remodelações sócio-espaciais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 6, n.13, p. 155-173, jun. 2000.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. **História oral e memória: a cultura popular revisitada**. São Paulo: Contexto, 1992. 153 p.
- MORIN, Edgar. **Amor, poesia e sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2^a ed., 1999. 68 p.
- MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. **A inteligência da complexidade**. São Paulo: Peirópolis, 2000. 263 p.
- MORIN, Edgar. **O método: 4. As idéias, habitat, vida, costumes, organização**. Porto Alegre: Sulina, 1998. 325 p.
- _____. **Organization and complexity**. Annals of the New York Academy of Sciences, 1999, 7p.
- _____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2000. 118 p.
- MOSCOVICI, Serge. **La era de las multitudes: un tratado histórico de psicología de las massas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. 479 p.
- PEDROSA, Mário. A bienal de lá pra cá. In: GULLAR, Ferreira (Org.). **Arte brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- PLATÃO. **Teeteto: o sobre la ciência**. Barcelona: Antrophos, 1990. 286p.
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO, Bella; LEITE, Míriam (Orgs.). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. São Paulo: Papyrus, 1998. p. 75-112
- SAMAIN, Etienne. Modalidades do olhar fotográfico. In: ACHUTTI, Luiz. **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. p. 109-118

SANTAELLA, Lúcia. **(Arte) & (Cultura): equívocos do elitismo**. São Paulo: Cortez, 3ª ed., 1995. 113 p.

SANTIN, Silvino. **Educação física: da alegria do lúdico à opressão do rendimento**. Porto Alegre: EST Edições, 3ª ed., 2001. 136 p.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 6ª ed., 1999. 348 p.

_____. **A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. São Paulo: Cortez, v.1, 2001. 415 p.

_____. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 1989. 176p.

SMOLKA, Ana Luíza. O (im)próprio e o (im)pertinente na apropriação das práticas sociais. **Cadernos CEDES**, Campinas, v. 20, n. 50, p.1-13, apr. 2000.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. 350 p.

_____. **Sobre la fotografia**. Barcelona: Edhasa, 1996. 217 p.

SOUSA, Jean L. **Telling images: stories in art**. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1997. 96 p.

TAYLOR, Paul. A ética universal e a noção de valor. In: BASARAB, Nicolescu et al. **Educação e transdisciplinaridade**. Brasília: UNESCO, 2000. p. 57-81

TEIXEIRA, Elenaldo. **O local e o global: limites e desafios da participação cidadã**. São Paulo: Cortez ; Recife: EQUIP ; Salvador: UFBA, 2001. 224 p.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: DA SILVA, Tomás (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72

ANEXO A

ANEXO B

ANEXO C

TURISMO LEGAL
PROGRAMA
ALTERNATIVA
PORTO ALEGRE

PARABENS A TODOS VOCS DO
PROJETO CURICACA

J. de Mercedes

Se a vida
for negor um
sonho n negue
a ela uma
lágrima pois
as lágrimas diminuem
a profundidade da
doç¹

" " " " "
A arte de viver, está
no pensamento de
cada um!

17:00 hr

12.12.98

Altaia 12.12.98.
18:30 horas

Julien
Benini
13/12/98

Edson B. Pereira 13/12/98

Jadiane
18 hrs
55 min.

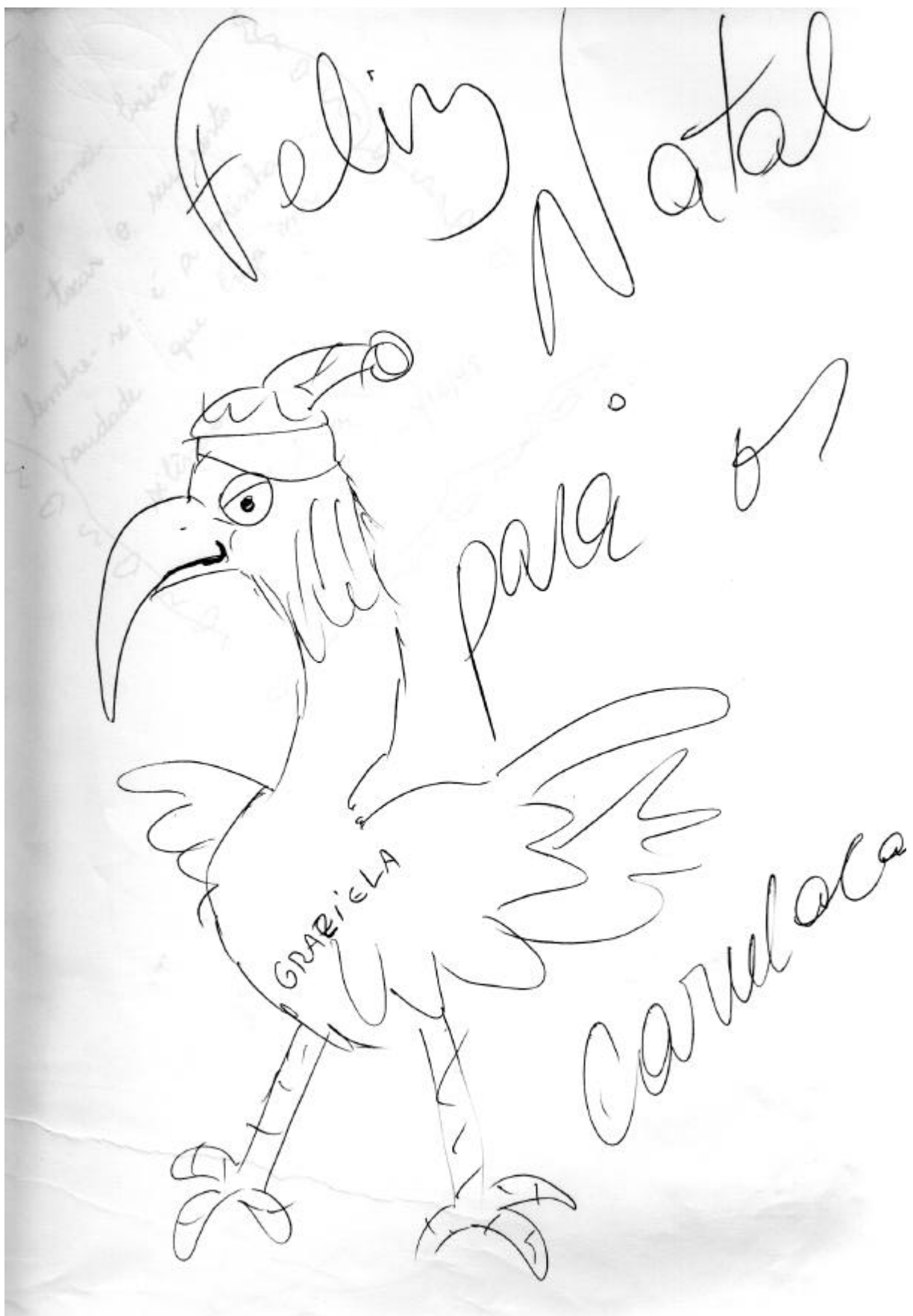
Carina
Benini

Thiane
Beni
13/1

Jadiane
Benini
98

Carina
12/12/98

Thiane
Benini



Simoni Aguiar Boeira
 Uma das coisas mais belas de
 Coimbra do sul. CENTRO SUL
 25-12-98

Queridos amigos,

Gostei muito de ter a oportunidade de ver minha primeira professora (Rosaria) em uma das fotos acompanhada de suas alunas. Gostaria de salientar que tratava-se de uma pessoa bastante energética, mas com grande capacidade didática. Andava sempre com uma regua de madeira na mão, não deixando ninguém falar sem a regua fizesse traço de castigo, e quando muito rebeldia ia de olho em grãos de milho.

Ondino Luiz Chaves.

229-28-50

Coimbra do Sul. P.S.

07.

Lombard do Sul



Ame essa cidade, realme
na idéia de criar aqui um
centro cultural inovador como
este foi de +.

Conheci através das fotos e do
imaginário coisas que nunca
haveria pensado estencions.

Faí marcado horas e
como todo
Bom
gaúcho

Tirei fotos, poro que
um dia vou lembrar

SESTÃO: EM
 PODERIA SER
 PQ NEM TODAS AS
 O FOLHETO!

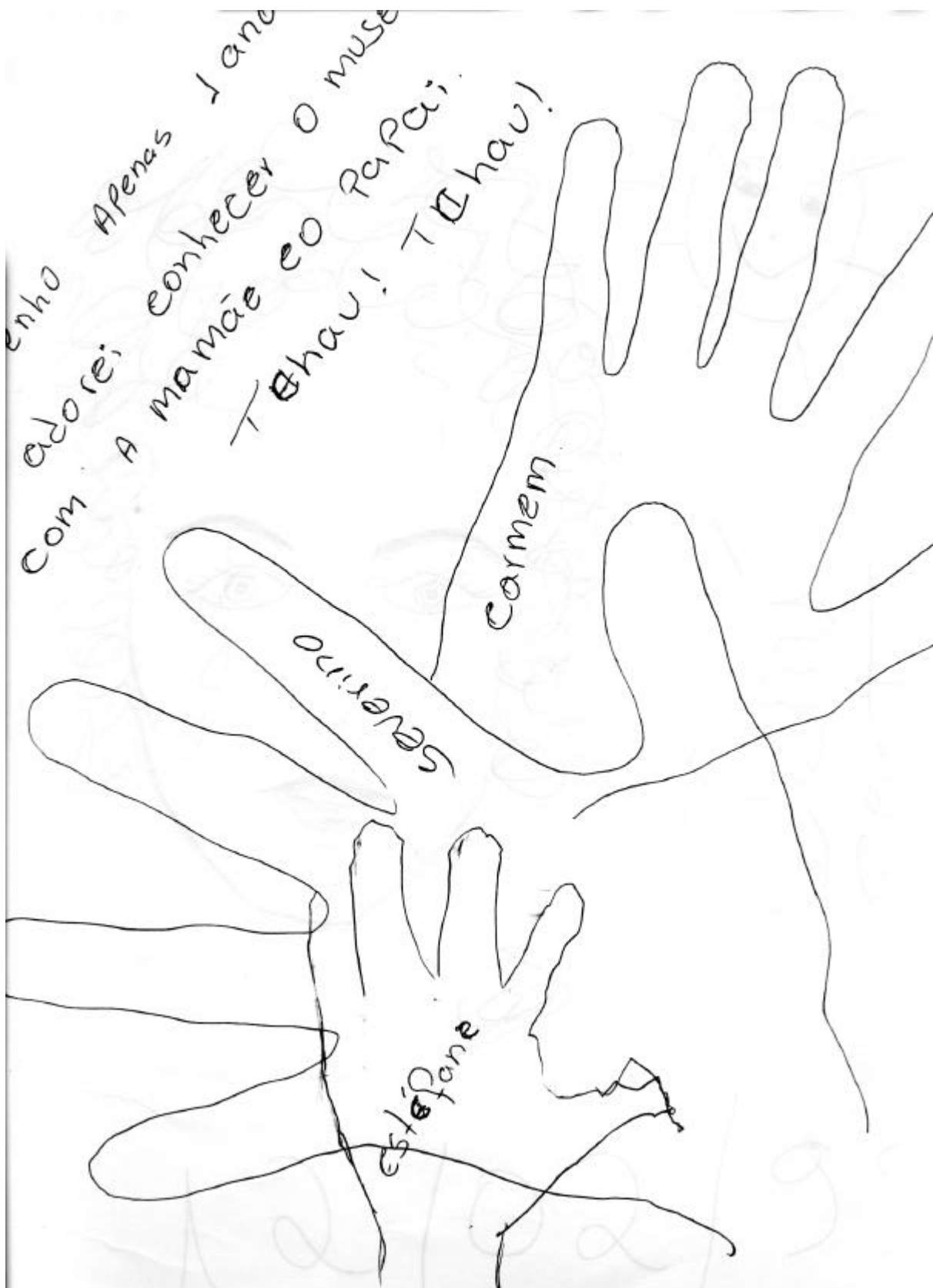
folha Waldemar
 CMM

Caros Amigos, membros do
 Projeto "Curicaca"!

Fazem 144 dias que estou
 viajando pelo Brasil, num Projeto que se chama:
 "Conheça o Nosso Brasil." Já percorremos
 mais de 32.000 km de estradas, sempre dentro do
 nosso imenso e querido País, visitando todos os
 Estados Brasileiros, suas belezas naturais, suas plantações
 agrícolas, suas habitações e os seus lugares de la

Agora, dia 04 de fevereiro de 1999, estou
 aqui em Camborá do Sul, Rio Grande do Sul, já são
 20h20min. e, após conhecermos as Montanhas Peladas do P
 (que são Sertãozinho) deparamo-nos com um centro cul
 o qual nos proporcionou grande alegria, pois que assisti
 uma belíssima fita de vídeo e uma emocionante Exposição
 Fotografias.

O Brasil é, realmente, um Paraíso! ora
 os bons exemplos frutifiquem cada vez mais. Parabéns!



DIA 27/02/99, NÓS DO GRUPO ESCOTEIRO
 PARA, PASSAMOS POR CAMBARÁ COM DESTINO AO CAN-
 YON DA FORMIGUEIRA. ANTES DISSO ESTIVEMOS NO CANYON DA FORMIGUEIRA
 E LÁ FURAMOS O PNEU. NO ACORDO ASSAMOS UM U
SALSICHAO COM A COMPANIA DE UM ANIMAL NATIVO
 "UM GUAJAIM". O SALSICHAO FOI DEVORADO COM PÃO
 DE MATE. DURANTE O CONSUMO DO PNEU FOI QUE CONHECEMOS
 O LINDO CENTRO CULTURAL. FOI MUITO LEGAL. O DOUGLAS FILHO
 DO SR. ERODI AMARAL, CAIU UM TOMBO AO SE ACER-
 CAR DAS GUIAS. FOI MUITO PROVEITOSO!
 É A NOSSA HISTÓRIA EM CAMBARÁ DO SUL !!!



SAMO

ANEXO D

Histórias de Assombração Ligadas a Casa: “a Casa é assombrada e mora uma noiva lá...”

- Melina: Tinha um história de uma noiva... que saía do Centro Cultural não era? Era uma coisa assim... que ela saía de um lugar e ia pra Prefeitura.
- Fernanda: Era uma assombração...
- Melina: É ela ia mexer o trinque...
- Fernanda: É que saía da casa do lado, depois ia pra Prefeitura e depois pro Centro Cultural... (risadas) e *morava lá*... uma coisa assim...
- Melina: [...] Nós tava cantando, né? (risadas) Aí mexeu o trinque e aí todo mundo se olhou, assim... pra trás... até a mãe da Fernanda!
- Fernanda: Anham...
- Marielle: E lá no Centro Cultural a gente dizia: ‘Nossa aqui deve ser bem assustador... ficar andando aqui de noite...
- Jhéssica: Eu não gostava... de noite a gente não gostava de ir lá em cima... sozinha também...
- Liemar: Eu me lembro. Eu tava passando assim, olhando as fotos, no que eu olho assim... não sei se foi uma imaginação minha... a pessoa da foto apareceu assim bem na janela, sabe? *Um senhor... apareceu bem na janela sentado assim... aí eu, mudei de foto, daí saí, mas sei lá... se foi uma imaginação... eu tava olhando assim, né no caso, daí olhei pra janela, daí ele tava assim... na janela, sabe?*

- Do lado de fora da Casa?

- Liemar: Não! Na janela! Ali, o mesmo da foto, na janela... dentro da Casa...
- Jhéssica: Quando a gente fica sozinha lá no Centro Cultural, ah, sei lá... a gente imagina um monte de coisa que aconteceu... aquelas fotos assim... *parece que tu tava junto... é uma coisa bem estranha... parece que aconteceu contigo também... se tu fica lá em cima, tu imagina um monte de coisa que aconteceu...*
- Marielle: Eu acho que o Centro Cultural é assombrado! Quando ele não tava ainda arrumadinho... uuuuuhh, ninguém passava ali por perto, todo mundo tinha medo.
- Jhéssica: Que nem aquela outra casa que todo mundo diz que é assombrada.
- Marielle: Sei lá, quando não era arrumado, eu não entrava...
- Liemar: Eu não tenho medo mas se tiver uma pessoa que me passe medo.
- Marielle: [...] deixa eu falá? E aí a gente foi pro coral e a gente tava lá cantando, dançando... daí um dia os guris foram tudo, saíram na minha frente e eu fiquei lá sozinha e a Dona... a mulher que tava lá... desceu e eu fiquei olhando aquelas fotos lá... pra disfarçar... parecia que tava todo mundo correndo... daí peguei e fiquei disfarçando lá... (risadas)... daí daqui a pouco... olhei pra trás e *parecia que tinha um atrás de mim: ‘Ah, eu vou descer daqui’ e dê-lhe que te dê-lhe pra casa, fiquei com medo.*

- Jhéssica: Uma vez a gente tava ensaiando e aí, começou a chover e começou a escurecer, aí tava só nós lá... tá louco... começou dar um medo assim... tava tudo escuro lá embaixo... dava medo... eu não gosto.
- Marielle: Sei lá, tem umas alma lá escondida.
- Jhéssica: Uma vez a gente tava ensaiando um coral ali na prefeitura, daí... a gente tava descendo e era de noite já... e nós ficemo trancado lá dentro... trancado, trancado, trancado... e daí as gurias foram lá, a gente foi lá no corredor... e eu disse assim: '*Uma noiva! Uma noiva!*' E nós começamos a gritar: ' Socorro! Socorro! Uma noiva!' E nós vimos a noiva.
- Marielle: Tem uma história aqui em Cambará que tem uma noiva...
- Jhéssica: Tá louco!

Histórias Pessoais Ligadas a Casa...

- Melina: [...] Teve aquela vez também que tava chovendo... com a Dona Cleusa, acho que a tua mãe veio te buscar... aí tá , ficou toda aquela gente... como é que a gente vai pra casa? Aí tinha a Dona Cleusa que tinha um jipe... mas ela era meio maneta... (risadas) . Aí disse assim: 'Não, eu vou levar todo mundo em casa...' aí o Jipe escorrendo água naquela lona, e toda aquela gente dentro do jipe... (risadas)... aí saimo no jipe véio... E ela: 'Vamo cantar! Vamo cantar!' Aí todo mundo: 'Glória, glória aleluuuia...' tinham uns dez dentro do jipe todo mundo amontoado... (risadas) aí ela foi, foi, foi... e quase bateu naquilo que tem no meio da avenida... e todo mundo... 'aaaaa!... socooooorro!...' tudo amontoado e tudo cantando... (risadas).
- Dona Sirlei: A gente morou ali muitos anos... e de começo era um hotel, naquela época que a gente começou a trabalhar ali , tinham serrarias ainda aqui em Cambará, tinha muito motorista daqueles caminhão reboque como eles chamavam, que carregavam as floradas de pinheiro, naquela época não tinha nem açougue em Cambará, pra gente ter carne era um trabalho... era só três vezes por semana que tinha... que eles carneavam pra gente conseguir carne, por que não tinha luz e a gente que trabalhava com comida era um problema, né? Então quando a gente tava muito bem... daqui a pouco encostava quatro, cinco, seis, sete caminhões, todo mundo, era dois, três em cada caminhão, não era um só motorista, e a gente fazia almoço rápido praquela turma... e era só o quê... feijão, arroz, bife na chapa e batatinha frita que era o que saía mais rápido, então a gente trabalhou bastante tempo ali... eu tinha duas gurias a Suzana e a Suzete que eram pequenas... Começamos com o hotel, e tinha muito movimento, era muito carregamento... Cambará naquela época tinha mais movimento que tem hoje! É difícil até da gente explicar... parece até mentira, né? Por que enchia aquilo tudo ali de caminhão... e vinha bastante vendedor, bastante gente... e a gente trabalhou anos com aquilo ali... depois era muito trabalho, e essa história de carne como eu te falei, não tinha verdura, não tinha verdureiro... tudo assim era nós, sabe, que plantava, uma alface, umas coisinhas assim... era muito trabalho! Depois resolvemos então parar com o Hotel e ficamos só com o bar,

com a mesa de snooker e em cima nós fizemos dormitório, tinham acho que 11 quartos em cima, que tinham os viajantes que chamavam antigamente, não é? Os viajantes... eram os vendedores, um era de café, outro era de bolacha, de chocolate, da Lacta, me lembro que a gente tirava bastante pra vender no bar, bastante chocolate... então a gente ficou com aquilo ali uns bons tempos, foi quando eu engravidei da Silvana... a gente morava ali, na mesma Casa, ficamos anos com a mesa de snooker, com o bar e com os dormitórios... depois quando eu fui pra Canela, por que em Cambará não tinha hospital, só tinha o Doutor Santo Bornéo que era o médico que atendia... e as parteiras... mas como eu tinha tido um aborto antes de ter engravidado da Silvana, daí eu passei muito mal e foi o Doutor Santo que me atendeu... quando eu fiquei grávida da Silvana, que tava já de sete meses, comecei a ameaçar aborto de novo, aí fiquei de repouso aqueles dois meses assim de tudo... daí ele disse: Não, agora não vou ficar te cuidando que tu já me deu um susto muito grande... tu tem que sair pra fora, né?... pra ganhar esse nenê... daí fui pra Canela... e quando daquela ida pra Canela o Gaspar inventou de comprar um negócio lá, fez outro tipo de negócio... um bar... fez o negócio, comprou lá e a gente veio aqui só pra buscar a mudança, com a Silvana pequenininha, acho que ela tava com o quê? Com 20 dias... só viemos aqui, pegamos a nossa mudança e fomos embora pra Canela. Ficamos em Canela e aquela Casa ficou nossa até...quando Cambará foi emancipada! Alugamos aqui pra outras pessoas, mas a Casa era nossa, depois quando emanciparam Cambará, eles foram nos procurar pra comprar, pra fazer a Prefeitura ali... então por isso... a primeira Prefeitura foi feita ali, na nossa Casa, a gente vendeu, então... pra mim foi uma época muito boa, vivi muito bem ali, gostava... eu não queria mesmo ir embora de Cambará, minha paixão! Foi uma época muito feliz que a gente viveu ali, sei lá, por isso eu acho que a Silvana tem tanto apego por aquela Casa. Ela tem adoração, e com razão... foi gerada ali e a gente era dono mesmo, bem no meio da praça e do lado era a casa do meu avô.

Dona Jaci: Agora este clube aqui, meu marido era sócio, eu assisti a inauguração e tudo... Eu fui na inauguração! Eu sei que era uma coisa... Cambará você não pensa, era um lugar pequeno, bem pequeno, mas era tão fino! E as moças que iam nesses bailes, aí em Cambará, precisavam ser muito pintosa, senão não iam... tudo filho de gente rica, não é? Tudo muito bem vestido, uns nem moravam ali, moravam pra fora, mas tudo gente muito fina e bem arrumada, não pense que entrava gente... uma vez foi um homem assim, um rapaz solteiro, que trabalhava numa olaria que era do Seu Dorse, vocês não sabem quem era o Seu Dorse, ele trabalhava e ele tava num baile, que o Doutor foi pra lá e levou...

Silvana: Doutor Santo Bornéo?

Vó: Doutor Santo Bornéo. Tava num baile, né? Um baile muito fino, e chamavam ele de barreirinho, por que ele trabalhava com telha numa olaria, mas ele era daqui de baixo, mas de gente boa, pessoa direita, mas só por isso, veja bem o que é... o orgulho que tem essa gente, daí sei que o barreirinho, chamavam barreirinho, ele todo de branco, um terno branco muito bonito, muito bem vestido, de gravata, igual a todos os outros por que não ia gente nesses baile sem gravata, bem arrumada, e as mulher pareciam umas rainhas, de tão bem vestida! Eu sei que daí o barreirinho vai e convida a Laila, mulher do Doutor Santo, não é? Mas quando o seu Teotônio, o pai dela viu, ela era solteira ainda... avançou no barreirinho, pulou no colarinho... (risadas) disse pra ele... todo o povo quase morreu de rir... eu nunca me esqueço, faz

anos e anos... ele pulou no colarinho do barreirinho, chacoalhou de tudo que é jeito... ‘ Tu até apartado do marido é!’ (risadas) do marido!... E tirou porta a fora o barreirinho... ‘ Tu até apartado do marido é!’ (risadas) e chacoalhou... e tirou do clube, pra fora, sim senhora!

Suzana: Teve um vez... era de tardezinha assim... aí a vó Naida trabalhava com nós e ela tava na cozinha atendendo, e chegou os caminhões e elas tinham que servir a janta e aí queria fazer um aperitivo e sumiu a mortadela, e aí: ‘ Suzana me ajuda, vai ver onde tá a mortadela, corre aqui e corre lá e quedê? E tem que picar... e aí quando nós fomos ver embaixo da mesa tava a Suzete... e era uma grandona assim, acho que tinha uns cinco quilos e bem grossa e a Suzete comendo embaixo da mesa! (risadas) ela gostava! E aí ela cortou aquele pedaço, deu pra ela continuar comendo, e foi trabalhar... (risadas) Era bom aquilo ali...

Histórias da Comunidade: a vida das pessoas

Dona Sildéia: Falavam em geral de como era a vida deles mesmo, que viviam com trocas e levavam o gado e traziam mantimentos, agora como descem aqui essa serra, levavam as tropas de burros e traziam, meu pai fazia parte, não é? Meu tio aquele das fotos, ia junto... eles iam comprar em Santa Catarina, que aqui produziam muito pouco, plantavam pouco... que aqui era muito ruim mesmo, não dava muito... e eles buscavam muito coisa... açúcar... levavam charque vendiam lá... eram aquelas tropas, bem antigas, meu pai levava tropa pra Taquara... tropas de gado, vendiam em Taquara... iam a cavalo, a minha mãe ainda foi a cavalo uma vez até São Francisco... uma coisa bem da região!

Dona Elba: Serenata era assim, nós fizemos uma serenata lá no tio falecido, o tio Alziro, lá na Boa Vista, então meu pai foi fazer, era aniversário do Ernesto, então foi *no dia 6 de julho de 47*, eu acho, então a gente ia todo mundo a cavalo, e a gente levava tudo, não é? Gaiteiro e tudo, e o costume era não avisar as pessoas que iam bater lá. Quando a pessoa via, tavam chegando, essa aí era pra ser escondida mas não foi, quando nós chegemo lá, eles já tinham matado a vaca e já tavam fazendo o churrasco, não é? Então a gente foi, acho que a gente era, era bem mais de cinqüenta pessoas, que fomos daqui a cavalo, então lá a gente foi, daí eles já tinham matado a vaca, feito churrasco e tudo e daí a gente foi churrasqueou e depois de noite tinha baile, a gente passava a noite dançando e no outro dia... até fomos lá pro outro tio e daí ainda dancemo mais uma noite lá... era bom, isso aí era muito bom, a gente passava lá, se divertia bastante... era uma surpresa, a gente se reunia uns... ‘Vamos bater uma serenata hoje na casa do fulano’, não é? Então chegava lá, e tocava a gaita e tudo, não é? E os donos da casa vinham abrir a porta... era a serenata! Daí tinham que oferecer alguma coisa... ofereciam bebida... se era de surpresa às vezes até nem grande coisa tinham naquela hora pra oferecer... agora se tavam meio sabendo... tinha, não é? Usavam muito também as serenatas que os rapaz batiam pras moças, mas aí tocavam

só na janela... tinha muito. Sempre no sábado de aleluia tinha serenata... era muito bom. Era uma época que acho que nunca mais vai voltar.

Silvana: E a história do vovô e da vovó, seus pais?

Dona Jaci: Ele era um dentista prático licenciado, era um dentista especial e a minha mãe era natural de Bom Jesus, meu pai de São Francisco de Paula, e Cambará, era o quarto distrito de São Francisco de Paula. Minha mãe da família Pires de Bom Jesus, e o casal foram-se embora pra Curitiba, no fim brigaram, não se acertaram os dois, muito geniosos, no fim se separaram e aí nos viemos embora com meu pai, que naquela época, as filhas mulher eram os pais que tinham que ficar, e os filhos homens era com a mãe. E ela ficou com os dois filhos, mas por pouco tempo que ela teve que ir pra São Paulo pra se formar, tenho até fotografia da formatura dela e ela era protética. Daí meu pai veio embora e nós viemos pra aqui... viemos a cavalo, de Lages... pra Cambará, papai com os filhos, vieram todo mundo a cavalo, ele alugou tropa de cargueiros, tinham doze cargueiros! Doze! Imagine você quantos dias... passeando, tocando, papai tinha vitrola naquela época ...

Silvana: Ai, que lindo!

Vó: Coisa mais linda! tocando vitrola e nós dançando na grama... papai ensinava a gente a dançar... papai aprendia a dançar em Porto Alegre, dançava tango, dançava tudo que era coisa! E viemos tudo a cavalo, devagarinho, era muitos dias... eu não posso me lembrar, pra não mentir pra vocês... Daí chegamos em Cambará e o papai era namorado da filha de um compadre dele em Lages...

Silvana: E ele veio com a nova esposa?

Vó: Não, não veio... deixa eu te contar... ele só chegou... falou com seu Duca, nunca me esqueço, tinha uma mula preta muita linda, seu Duca, e mandou aquele seu Duca, pagou, que naquela época ele tinha 5 naquele tempo chamavam milhões de terra, em Curitiba... pinhal que era coisa mais linda, era como era aqui, assim Curitiba é tipo aqui, mas pinheiro velho daqueles de uma grossura medonha! Mandou seu Duca lá em Curitiba vender e mandou outro capanga, naquele tempo chamavam capanga, mandou a cavalo, roubar a Dalila!

Silvana: Ele raptou a Dalila!

Vó: Isso mesmo! Roubou ela, filha do compadre do meu pai, ela muito bonita! Os dentes que pareciam uma pérola, coisa mais linda! É tanta história... eu ainda lembro de muita coisa! a gente vai indo e vai se lembrando das coisas, não é?

Silvana: E dos índios, vó?

Dona Jaci: Eu sei que um dia tinha uma tia minha, que era casada com um Ribeiro, e um dia saiu esse Ribeiro, era tropeiro, foi pra Palmas buscar uma tropa de cavalos, e ela tava fazendo sabão, era pra fora, e os índio apareceram lá, não é? E a miserável ficou com medo, pegou numa vasilha que tava o sabão fervendo... pegou, e atirou sabão fervendo num índio... daí os índio fizeram uma arruaceira, saíram dali, foram embora, a dor decerto da queimadura do sabão, não é? Aquilo acertou nele... foram embora, aí se juntaram a indiarada... e era uma família muito grande, não sei se eram oito filhos, parece que eram... e ela tava sozinha com os filhos e levava muito tempo pra ele voltar, e os índios foram lá e mataram a mulher, mataram os filhos e escapou um que se escondeu dentro do forno! O resto mataram tudo e enfiaram as cabeças nos paus da cerca! Uns índios tão brabo... mataram toda a família e quando o pai chegou viu aquele horror, daí os Pires se

juntaram, uma família muito valente, e naquela época era mato lá também... e se penduraram nos cipós e desceram e mataram toda a bugrada que vivia lá em baixo! Naquele tempo dava uma briga, já tinham que matar! Ah, mataram muito índio! Isso aí já era coisa que minha mãe contava, não é? nem era do meu tempo... E aqui não era Cambará, era São José do Campo Bom...

Silvana: A vó nenê, era do Paraná, mas a família dela e talvez ela bem pequeninha veio da Bahia, e eu não conseguia entender por que ela dizia que era da Bahia... e quando eu fui pra Bahia a primeira vez, a vó tava doente, tava lá em São Leopoldo, ficou com a gente lá, eu tava trabalhando na Vasp e fui a primeira vez pra Bahia e eu não sabia nada da Bahia, e a vó nenê, na cama, me disse, vai lá e vai ver a lavagem que eles lavam com perfume as escadas... e eu pensei, nossa! A vovó tá louca, como é que vão lavar com perfume uma escadaria... e fechei a história só agora, uns quinze nos depois, que a vó era teatina, a família dela veio com os tropeiros da Bahia e se estabeleceram no Paraná, e do Paraná pra cá até hoje tem essa história dos paraná aqui em Cambará, então a vó já tinha uns trinta e cinco anos e a família abandonou ela... então ela pegou o cavalo dela, um balaio de roupa e veio, do Paraná pra cá veio vindo, subiu aqui os peral a cavalo e chegou do lado de cá, pro lado de Jaquirana e o vô já tinha também seus trinta e tantos, era solteiro... por que ele era solteiro? Por que ele era apaixonado por uma negra... e não podia casar com a negra, então ele se juntou com essa teatiana, tiveram seis filhos... da onde é que vem a origem das pessoas daqui, vem de todo o Brasil... veio, veio com os tropeiros, veio vindo... a viagem era uma história... no caso da vó nenê uma história de vida, até chegar no Paraná, depois do Paraná pra cá, sozinha... e quanta gente circulava, daqui pra Argentina, pro Uruguai... por aqui, pela estrada das tropas... o tchê, o buenacho, o chimarrão... antigamente, não tinha tanta fronteira isso aqui tudo era muito enorme...

Alguém contou pra mim...

Andiel: O vô tinha umas histórias... diz ele, né?... que ali na igreja era uma capelinha, né? Onde davam as missas... e ali onde é o salão paroquial, sempre foi o salão, não é? Não era aquele salãozão, era um salãozinho... então o vô disse que no tempo dele, depois que tocava o baile, tinha os morto, bem antes dele, que eram enterrado ali, onde é o salão... e ele disse, que depois que terminava o baile, começavam os índios a dançar lá dentro... era o que ele falava, que eles deixavam os outros dançarem, pra depois eles dançarem lá. Era índio mesmo. O meu vô sabia onde era a oca dos índios, mas ele nunca contou pra ninguém onde era, nem pra mim: ' Não, não vou dizer...' Morreu com o segredo.

Marielle: Eu tenho uma do meu bisavô que tá morto, que morava aqui... só que é de assombração: ele falou que ali naqueles campos que tem... tu vai para Porto Alegre, não acho que é para Santa Catarina... pra lá do Hugo... sempre que ele passava por ali, ele ouvia um choro porque ele morava numa fazenda pra

lá, e sempre que ele tinha que passar por ali de carroça pra vir pra Cambará, fazer compra, ele passava por ali, ele sempre ouvia um choro, mas não tinha casa ali e ele não dava bola... mas ele se assustava até... 'Meu Deus! um choro de criança recém-nascida...' daí um dia ele parou a carroça e foi lá olhar... e tinha só uma caixinha assim meio que enterrada... daí ele pegou e saiu... não ficou lá... ficou com medo e voltou... e aí quando ele chegou em Cambará, ele ia muito num bar que tinha aqui... e aí falou sobre isso, que ele não sabia o que que era e aí um amigo dele disse que era uma mulher que era filha desse homem; 'a minha filha', ele falou, 'a minha filha, ela matou o meu neto... e aí depois eu matei ela...' e aí ele disse que nunca falou essa história, que ele só falou pra gente aquele dia. Também tem outra que ele disse que lá mesmo naquela fazenda, ele disse que uma vez as portas tavam batendo muito e os animais tavam muito agitados, aí ele pegou e foi pra baixo de cama, ficou com medo e o cachorro foi junto e aí quando o meu tio chegou, o meu tio disse que é verdade... parou tudo, parou tudo, o vento, não tinha mais nada e ele disse... o que tu tá fazendo aí? Não tem nenhum vento na rua... e aí depois eles ficaram sabendo que era uma alma que ficava andando por ali e os animais quando eles viam... os animais tem um sexto sentido e quando eles viam eles ficavam agitados.

Jhéssica: Tem uma história que meu pai contou uma vez, era uma história que uma vez ele tava indo num baile, meu irmão tava dizendo que colocaram não sei quantos dentro de um gol, e coloquemo 13 dentro, e ele contava dum jeito engraçado que tinha um negrinho bem pretinho, bem pretinho que não cabia dentro do carro... botaram ele dentro da bagageiro... mas eu quase não me lembro mais.

Liemar: A minha história é que a minha vó contava é que tinha um casal novo, não é? Um casal que recém tinha casado e daí eles moravam numa fazenda e assim pra visitar os outros era tudo de... deapé, né? Daí diz que eles botavam as roupa mais bonita que eles tinham e saiam... e aí tinha um carreiro, daí saíram no carreiro... e foram visitar outro, outra amiga seria, daí no meio do caminho ela perguntou pra ele se... se ele tinha fechado a porta da garagem... parece... daí ele respondeu que... 'Não, não tô lembrado, vô voltá lá e tu me espera aí que eu já venho', daí naquilo veio um cachorrão e ela subiu em cima da árvore e daí o vestido dela assim ficou... eu sei que o cachorro veio pra morder ela e aí começou a morder o vestido, sabe? E daí, tá, e daí o cachorro saiu, daí ela desceu da árvore e naquilo veio o marido dela, daí ela perguntou... 'Bah... tu nem sabe, veio um cachorro aqui e aí mordeu todo o meu vestido', daí ele riu dela assim... e daí naquilo tava todo os fiapo do vestido dela nos dente dele sabe? Daí... sei lá, moral da história é que ele era o lobisomem que ele tava com os fiapo do vestido nos dente.

Marielle: Meu tio lá de São Paulo ele disse que uma vez ele foi num baile aqui, ele é novo ele tem uns 32 e ele disse que veio pra cá com 24 e aí ele foi num baile e ele arrumou uma moça lá pra... ficaram lá no campo de futebol, e aí ele disse que olhou pra trás e viu um lobisomem, e aí ele deu no pé, não quis nem saber de beijar a mulher... ele disse que viu, que ele já viu.

Jhéssica: Aqui em Cambará muita gente disse que já viu.

Marielle: Anham...

História da Celulose

Eles mandavam escovar as pedras... o Antônio diz que a mãe dele ganhou muito dinheiro... de tempos em tempos, lá na Celulose, lá no rio, quando vinha alguém da Fepan, eles contratavam umas cinquenta mulheres com escova de aço pra lavar as pedras do rio... da onde vinha a poluição, o resíduo, aquele negócio branco, meio amarelo... então quando eles sabiam que vinha a fiscalização eles contratavam cinquenta mulheres com escovas de aço e elas passavam o dia lavando as pedras pra tirar a poluição...

História de Pescador

Kauê: Uma vez nós fomo pescar lá pro lado dos fundão, lá no campo do Seu André... vimo o Doutor Tigre lá.

- Viram um tigre!?

Kauê: Era eu e outro, sabe o Edinho... tava... nós pegamo bastante peixe, nós tava cortando, limpando os peixe, sabe? Do lado do rio, e o pai e o Elvis, tavam lá do outro lado pescando... daí quando viram aquele ruído bem pertinho... era a onça, daí eles muito corajoso, não é? foram de atrás, e ela sumiu, de noite atravessou o rio e ficou roncando lá pra trás do rio. Era só pra vê ela, pra conhecer ela... nós só tava com uma foice e um facão... eu não vi. Eu tava do outro lado, depois eles apareceram correndo lá... pra contar pra nós... eu e o pai fizemo uma rede, né? Deitamo em roda da fogueira, e os outros dois, os outros dois não tinha nada, só tinha uma lona pra estender ali, pra nós ficar se chovesse, daí eles foram lá em cima pra pegar água e tudo... era muito longe, era um quilômetro e meio, tudo pelo mato, daí eles foram lá, voltaram, daí que eles viram a onça... mas não tinha no que ter medo... tinha fogo e tudo, eu, com o facão do lado!