MUL-7261
MUL-7261

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
DOUTORADO EM CIDADES

LOUISE MARIA MARTINS CERQUEIRA

# EMBARALHANDO A PROFUSÃO
## feiras livres em Alagoas a partir de gestos e imagens

MACEIÓ
2020

LOUISE MARIA MARTINS CERQUEIRA

# EMBARALHANDO A PROFUSÃO
## feiras livres em Alagoas a partir de gestos e imagens

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas, área de concentração Cidades, como requisito para obtenção do grau de doutora.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Angélica da Silva

MACEIÓ
2020

**Catalogação na fonte**
**Universidade Federal de Alagoas**
**Biblioteca Central**
**Divisão de Tratamento Técnico**
Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

C416e Cerqueira, Louise Maria Martins.
Embaralhando a profusão : feiras livres em Alagoas a partir de gestos e imagens / Louise Maria Martins Cerqueira. - 2020.
430 f. : il. color.

Orientadora: Maria Angélica da Silva.
Tese (doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Maceió, 2020.

Bibliografia: f. 416-430.

1. Feiras livres. 2. Patrimônio imaterial. 3. Cultura imagética. 4. Arquitetura e fotografia. I. Título

CDU: 72:77(813.5)

Dedico este volume aos entrevistados
durante o Projeto de Savaguarda do
Patrimônio Imaterial em Alagoas.

"Um galo sozinho não tece uma manhã"
(MELO NETO, 2020, l.8141)

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Agradeço, portanto, à Capes, pela bolsa concedida durante os quatro anos dessa jornada.

Aos amigos do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem, incluindo os de presença passageira, pelo apoio e inspiração diários. Meu trabalho também é fruto de discussões levantadas por vocês, e por esse acúmulo de conhecimentos e visões outras, sou grata. Em especial, ao grupo dos orientandos do whatsapp.

A todos aqueles que participaram do Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imateiral em Alagoas e contribuiram com seus cliques e olhares: Débora Vital, Janaína Toscano, Manuela Kaspary, Maíra Normande, Náiade Alves, Ludmila Mares, Alícia Rocha, Ana Karolina Corado, Arlindo Cardoso, Karina de Mendonça, Paula Louise Fernandes, Suzany Marihá, Daniel Gontijo, Pedro Neto, Flávia Correia, Vanine Amaral, Melissa Alcides, Roseline Oliveira, Ignez de Lima, Madalena Zambi, Flávia Cerullo Maria Angélica da Silva. Também a todos aqueles que foram entrevistados e se tornaram memórias inspiradoras ou reflexivas para mim.

À minha orientadora, por incentivar a aventura - por vezes temerosa - de me tirar da zona de conforto, e pela inspiração na dedicação do trabalho contínuo e quase incansável.

Aos amigos que me fizeram esquecer da tese quando eu precisei espairecer. Tássio, Linho, Mile, Ulisses, Laranjas, Espetaculindos, Matheus. Agradeço também à Ana, que sempre torceu por mim.

Por fim, o agradecimento mais emotivo. À minha família - painho, mainha e Dri - que me apoia e acredita em mim, mesmo quando eu não consigo. Obrigada por serem minha fortaleza.

"Se é verdade que os labirintos são caminhos quase sem saídas, as fotografias, por sua vez, são saídas de todos os lados, quase sem caminhos. São, no entanto, esses caminhos que devemos ainda descobrir e explorar."

(SAMAIN, 2003, p.64)

# RESUMO

A presente tese partiu da inquietação em relação aos desafios que as feiras livres impõem ao pensamento, à formação e, por conseguinte, às maneiras de agir do arquiteto e urbanista. O acesso a essas feiras se deu fundamentalmente durante um grande levantamento cultural, o Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial em Alagoas, ocorrido em todos os municípios do estado, promovido pelo Iphan. Também germinou da possibilidade desses espaços de comercialização e de intensas trocas culturais serem compreendidos a partir de gestos capturados em imagens. Para trilhar o caminho desse entendimento, teve-se disponível um acervo de mais de 2.800 fotografias de 39 feiras em 37 cidades do estado, aliado a um arquivo ainda maior de imagens relativas aos ciclos de cotidiano que estão atrelados a essa espacialidade, coletadas durante o Projeto de Salvaguarda e em viagens pessoais. Fez-se a escolha metodológica de, inicialmente, embaralhar as fotografias para dar autonomia a um regime de visibilidade deslocado de informações prévias sobre cada feira em específico, como por exemplo, sua história, sua geografia. Também desconsiderou-se, nesta etapa, dados da confecção da imagem como autoria e data. Após realizar o embate com as fotografias, foram criadas narrativas imagéticas a partir do que estava dado a ver nos registros. Durante esses exercícios, a intuição, a memória e a imaginação foram acionadas, em busca de operacionalizar a profusão. Esta etapa teve como pano de fundo principalmente leituras de Didi-Huberman (2015), (2017b), (2018) por sua contribuição sobre reflexões acerca de imagens e de metodologias como a montagem e o atlas de Warburg. Nessas narrativas imagéticas, identificaram-se gestos de ser e agir no espaço, mas também gestos de produção do conhecimento, tanto artístico como acadêmico. Nessa conduta, identificada como um cartografar, dois aspectos foram problematizados: a natureza fragmentária e a de escassez vinculadas aos espaços das feiras. Por fim, em busca de responder às inquietações iniciais da tese, quais sejam, questionamentos acerca das formas oficiais de processar as experiências relativas ao inventário de bens culturais ocorridas em campo e do papel do arquiteto nesse processo, sintetizou-se esse movimento em um último exercício com as imagens e com a construção de três movimentos cartográficos: das ausências, do "indesejado" e das incertezas.



**Palavras-chave:** feiras livres, patrimônio imaterial, imagem.

# ABSTRACT

This thesis emerged from the concern about how the challenges raised by street markets impact on the ideas, training and ultimately the way architects and urbanists deal with them. Access to these markets, in effect, took place during a significant cultural investigation entitled "The Project for Safeguarding the Intangible Heritage in Alagoas", which was held in all the municipalities of the State and was sponsored by Iphan [National Historic and Artistic Heritage Institute]. It was regarded as a feasible proposition that these busy commercial spaces with their wealth of cultural exchanges could be understood in terms of gestures captured in images. As a means of paving the way for this better understanding, a collection of more than 2,800 photographs of 37 street markets in 35 cities and towns in the State was available, together with a dossier of even more images related to the patterns of everyday life, which are closely linked to this spatiality and were gathered during the Safeguarding Project and on personal trips. To start with, a methodological decision was made to mix up the photographs to give autonomy to a realm of visibility removed from previous information about any specific street market such as, for example, its history or geographical location. In addition, at this stage data about the preparation of the images, such as their author or date, were ignored. After striking the first blow with the photographs, visual narratives were created on the basis of what could be seen in the records. During these exercises, intuition, memory and imagination were all set in motion in an attempt to strategically organize the sheer abundance. This was mainly carried out against the backdrop of the interpretations of Didi-Huberman (2015), (2017b), (2018) and their valuable reflections on images and methodologies such as the montages and mnemosyne atlas of the German art historian, Warburg. In these visual narratives, not only gestures of being and acting in space have been mapped, but also methods of acquiring knowledge, both artistic and academic. In taking these measures, identified as cartographies, two factors were investigated: the fragmented nature of the street markets and their scarcity. Finally, in responding to the initial concerns expressed at the beginning of this thesis (which were questions about the official ways of processing experiences related to documenting cultural assets that can be found in the field and the role of the architect in this process), in the last task this movement was summarized, together with the construction of new images and three cartographies: of absences, of the "undesired" and of uncertainties.



Keywords: street markets, intangible heritage, images.

# LISTA DE ILUSTRAÇÕES


Figura 1: Mapa com a divisão territorial entre os grupos de pesquisa. Autoria: Daniel Aubert.....32

Figura 2: Montagem com algumas das referências culturais identificadas em campo. Autorias: Flávia Correia (1,3,4,8,9,10,11,12,13,14,15), Náiade Alves (2), Louise Cerqueira (5,6) e Paula Louise Fernandes (7).....34

Figura 3: Montagem com equipe trabalhando em campo.....35

Figura 4: Feira em Campo Alegre. Autoria: Flávia Correia.....40

Figuras 5 e 6: Método de trabalho do projeto E Dia de Feira. Autoria não identificada.....41

Figura 7: Espaço expositivo do evento E Dubangüê. Autoria: Paula Louise Fernandes.....43

Figura 8: Apresentação cultural do folguedo Mané do Rosário dentro do espaço expositivo. Autoria: Paula Louise Fernandes....44

Figura 9,10: (imediatamente à direita) personagens do folguedo Mané do Rosário dentro do espaço expositivo. Autoria: Paula Louise Fernandes.....45

Figura 11 e 12 (acima): mestra Dona Irineia, superior, e oficina de máscaras, inferior. Autoria: autoria não identificada e Paula Louise Fernandes, respectivamente.....45

Figura 13: Apresentação cultural do folguedo Mané do Rosário dentro do espaço expositivo. Autoria: Louise Cerqueira.....46

Imagem 14: abaixo, cartaz de divulgação do filme Entre Céus....47

Imagens 15 e 16: à direita, stills do documentário Entre Céus.....47

Figura 17: na página anterior, imagens de still dos vídeos produzidos exclusivamente para a exposição.....48

Figura 18: acima, projeção em roda com película de açúcar no evento É Dubangüê.....49

Figura 19, 20: (acima) Feira em União dos Palmares; à direita, em Coruripe. Autoria: Flávia Correia (ambas).....57

Figura 21: acima, Feira em Piaçabuçu. Autoria: Flávia Correia...57

Figura 22, 23: (acima) Feira em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Louise Cerqueira.....58

Figura 24,25: (abaixo, abaixo à direita) Feira em Campo Alegre e em Roteiro, respectivamente. Autoria: Flávia Correia e Paula Louise Fernandes, respectivamente.....58

Figura 26,27: à esquerda, superior, Feira em Flexeiras, e à esquerda, inferior, em Japaratinga. Autoria: Náiade Alves e Ludmila Mares, respectivamente.....59

Figura 28,29: à direita, superior e inferior, feira em Flexeiras. Autoria: Náiade Alves, ambas.....59

Figura 30,31: à direita superior, feira em Porto Calvo; à direita inferior, em Jundiá. Autoria: Andressa Alves e Louise Cerqueira, respectivamente.....60

Figura 32, 33: à esquerda, superior e inferior, feira em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães, ambas.....60

Figura 34, 35: à esquerda, superior, feira em Belo Monte, inferior, feira em Traipu. Autoria: Paula Louise Fernandes e Náiade Alves, respectivamente.....61

Figura 36, 37, 38: à direita, superior, feira em Paulo Jacinto; direita, centro, em Delmiro Gouveia; direita, inferior, em Campestre. Autoria: Karina de Magalhães; Náiade Alves; Paula Louise Fernandes, respectivamente.....61

Figura 39: à esquerda, feira em Campo Alegre, Centro. Autoria: Flávia Correia.....62

Figura 40: à direita, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves.....62

Figura 41: à esquerda, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves.....62

Figura 42: à direita, feira em Paulo Jacinto. Autoria: Karina de Magalhães.....62

Figura 43: à esquerda, inferior, feira em Cajueiro. Autoria: Suzanny Marihá.....62

Figura 44: à esquerda, feira em Colônia Leopoldina. Autoria: Alícia Rocha.....63

Figura 45: à esquerda, abaixo, feira em Colônia Leopoldina. Autoria: Alícia Rocha.....63

Figura 46: abaixo, superior, feira em Paulo Jacinto. Autoria: Karina de Magalhães.....63

Figura 47: abaixo, inferior, feira em Colônia Leopoldina. Autoria: Alícia Rocha.....63

Figura 48: acima, feira em São José da Laje. Autoria: Ana Karolina Corado.....64

Figura 49: à direita, feira em Piau, piranhas. Autoria: Louise Cerqueira.....64

Figura 50: abaixo, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves.....64

Figura 51, 52: fichas do INRC.....86

Figura 53, 54: fichas do INRC.....87

Figura 55: montagem com fotografias de feiras do acervo.....120

Figura 56: árvore mostrando a organização das fichas.....129

Figura 57: print de tela da organização do acervo do Iphan.....133

Figura 58: fotografias impressas.....140

Figura 59: Ciço Preá, em Jundiá. Autoria: Louise Cerqueira.....146

Figura 60, 61, 62: feira de Jundiá. Autoria: Louise Cerqueira....147

Figura 63, 64, 65: nesta página, feira de Belo Monte. Autoria: Paula Louise Fernandes.....148

Figura 66, 67: nesta página, feira de São Miguel dos Milagres. Autoria: Louise Cerqueira.....149

Figura 68, 69: nesta página, feira de Japaratinga. Autoria: Ludmila Mares.....150

Figura 70: feira de Jundiá. Autoria: Louise Cerqueira.....161

Figura 71: feira de Piau, Piranhas. Autoria: Louise Cerqueira...161

Figura 72: ficha de autorização de uso de imagem.....162

Figura 73: ficha de autorização de uso de imagem.....163

Figura 74, 75, 76, 77: feitio do colorau em Colônia Leopoldina. Autoria: Paula Louise Fernandes.....166

Figura 78, 79, 80, 81: feitio do colorau em Colônia Leopoldina. Autoria: Paula Louise Fernandes.....167

Figura 82: feira de Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira.....171

Figura 83: feira de Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira.....174

Figura 84: feira de Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães.....175

Figura 85: feira de Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães.....175

Figura 86: feira de Capela. Autoria: Alícia Rocha.....175

Figura 87: feira de Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves....176

Figura 88: feira de Colônia Leopoldina. Autoria: Maíra Normande.....176

Figuras 89, 90, 91: nesta página, imagens de feira em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães.....179

Figura 92: feira de Porto Calvo. Autoria: Náiade Alves.....180

Figura 93: feira de Porto Calvo. Autoria: Andressa Alves.....183

Figura 94: feira de Porto Calvo. Autoria: Andressa Alves.....183

Figura 95: à esquerda, feira de Piau, Piranhas. Autoria: Louise Cerqueira.....185

Figura96: abaixo, feira de Traipu. Autoria: Náiade Alves.....185

Figura 97: à direita, feira de Traipu. Autoria: Louise Cerqueira.185

Figura 98: à esquerda, feira de Traipu. Autoria: Louise Cerqueira.185

Figura 99: abaixo, feira de Chã Preta. Autoria: Arlindo Cardoso.185

Figura 100: feira de Quebrangulo. Autoria: Ana Karolina Corado.....190

Figura 102: montagem do debulhar em diversas feiras. Autoria: Andressa Alves, Ludmila Mares, Karina de Magalhães, Náiade Alves e Flávia Correia.....192

Figura 103: montagem de diferentes olhares em diversas feiras. Autoria: Náiade Alves, Karina de Magalhães, Paula Louise Fernandes, Janaína Toscano.....195

Figura 104: diferentes olhares em diversas feiras. Autoria: Karina de Magalhães, Flávia Correia e Maíra Normande.....196

Figura 105: feira de Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Louise Cerqueira.....200

Figura 106: feira de Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Louise Cerqueira.....202

Figura 107: feira em Igreja Nova. Autoria: Andressa Alves.....203

Figura 108: feira em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães.....204

Figura 109: feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves.205

Figura 110: acima, feira de São José da Laje. Autoria: Ana Karolina Corado.....206

Figura 111: à direita, feira de Quebrangulo. Autoria: Louise Cerqueira.....206

Figura 112: à esquerda, feira de Coruripe. Autoria: Flávia Correia.....206

Figura 113: abaixo, feira de União dos Palmares. Autoria: Flávia Correia.....207

Figura 114: acima, feira de Delmiro Gouveia: Náiade Alves....207

Figura 115: à direita, feira de Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães.....207

Figura 116: feira de Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves..209

Figura 117: feira de Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves..211

Figura 118: feira de União dos Palmares. Autoria: Flávia Correia.211

Figura 119: à direita, feira de Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes.....212

Figura 120: feira de São josé da Laje. Autoria: Louise Cerqueira.212

Figura 121: à esquerda, feira em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira.....213

Figura 122: à direita, feira em Piau, Piranhas. Autoria: Louise Cerqueira.....213

Figura 123: feira em Coruripe. Autoria: Flávia Correia.....214

Figura 124: à esquerda, feira em Quebrangulo. Autoria: Louise Cerqueira.....215

Figura 125: à direita, feira em Porto Calvo. Autoria: Náiade

Alves.....215

Figura 126: à esquerda, feira em Maragogi. Autoria: Paula Louise Fernandes.....215

Figura 127: à direita, feira em Branquinha. Autoria: Ludmila Mares.....215

FIgura 128: À direita: feira em Traipu. Autoria: Louise Cerqueira.216

Figura 129: à esquerda, Pedro, ambulante vendedor de vassouras em Penedo. Autoria: Karina de Magalhães.....218

Figura 130: abaixo, ambulante em Penedo. Autoria: Louise Cerqueira.....218

Figura 131: à direita, ambulante em São Miguel dos Milagres. Autoria: Louise Cerqueira.....218

Figura 132: à direita, ambulante em Coruripe. Autoria: Flávia Correia.....218

Figura 133: à direita, feira em Paulo Jacinto. Autoria: Karina de Magalhães.....219

Figura 134: à esquerda, feira em Flexeiras. Autoria: Náiade Alves.....219

Acima 135: Jundiá. Autoria: Louise Cerqueira.....220

Figura 136: abaixo, Coruripe. Autoria: Flávia Correia.....220

Figura 137: feira de Branquinha. Autoria: Ludmila Mares.....221

Figura 138: feira em Maragogi. Autoria: Paula Louise Fernandes.222

Figura 139: Traipu. Autoria: Louise Cerqueira.....223

Figura 140: feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves..224

Figura 141: feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves..225

Figura 142: Matriz do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia.....226

Figura 143: Piaçabuçu. Autoria: Flávia Correia.....227

Figura 144: desembarque em Penedo. Autoria: Pierre Verger....232

FIgura 145: feira livre em Alagoas. Autoria: Pierre Verger.....232

FIgura 146: feira livre em Alagoas. Autoria: Pierre Verger.....233

Figura 147: feira livre em Alagoas. Autoria: Pierre Verger.....234

Figura 148: feira livre em Alagoas. Autoria: Pierre Verger.....235

Figura 149: feira em União dos Palmares. Autoria: Flávia Correia.....236

Figura 150: feira em São José da Laje. Ana Karolina Corado....239

Figura 151: Quebrangulo. Autoria: Louise Cerqueira.....240

Figura 152: feira em Jundiá. Autoria: Louise Cerqueira.....241

Figura 153: feira em Colônia Leopoldina. Autoria: Alícia Rocha.243

Figura 154: feira em Colônia Leopoldina. Autoria: Alícia Rocha.244

Figura 155: feira em Traipu Autoria: Náiade Alves.....245

Figura 156: feira em Paulo Jacinto. Autoria: Karina de Magalhães.....246

Figura 157, 158: acima, feira em Porto Calvo e embaixo, em Flexeiras. Autoria: Andressa Alves e Náiade Alves, respectivamente.....247

Figura 159 e 160: acima, feira em Luziápolis, Campo Alegre e embaixo, em Campestre. Autoria: Karina de Magalhães e Paula Louise Fernandes, respectivamente.....248

Figura 161, 162: acima e abaixo, feira em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira.....249

Figura 163, 164: acima, feira em Luziápolis, Campo Alegre e embaixo, no Centro de Campo Alegre. Autoria: Louise Cerqueira e Flávia Correia, respectivamente.....250

Figura 165: acima, feira em Cajueiro (1), (escamas de peixe no chão) em Traipu (2), em Campestre (3), Jundiá (4), em São Luís do Quitunde (5) e em Jacuípe (6). Autoria: Janaína Toscano (1,5) Louise Cerqueira (2, 4), Paula Louise Fernandes (3) e Karina de Magalhães (6).....251

Figura 166: galpão de farinhas em Cajueiro. Autoria: Janaina Toscano.....252

Figura 167: galpão de farinhas em Cajueiro. Autoria: Janaina Toscano.....253

Figura 168: feira em Japaratinga. Autoria: Ludmila Mares.....254

Figura 169: abaixo, feira em Paulo Jacinto. Autoria: Karina de Magalhães.....254

Figura 170: feira em Branquinha. Autoria: Ludmila Mares.....254

Figura 171, 172: à direita, feira em Coruripe, e abaixo, . em Campo Alegre, Centro Autoria: Flávia Correia.....255

Figura 173, 174: acima, feira em Piaçabuçu, e abaixo, em Campestre. Autoria: Flávia Correia e Paula Louise Fernandes, respectivamente.....255

Figura 175: à esquerda feira em Campo Alegre. Autoria: Flávia Correia.....256

Figura 176: à direita, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves.....256

Figura 177: abaixo feira em Campo Alegre. Autoria: Louise Cerqueira.....256

Figura 178: à direita, feira em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes.....256

Figura 179, 180: à esquerda, feira em Campestre e à direita, em Porto Real do Colégio. Autoria: Paula Louise Fernandes e Janaína Toscano, respectivamente.....257

Figura 181: à direita, em Maragogi. Autoria: Paula Louise Fernandes.....257

Figura 182: à esquerda, feira em Piranhas e à direita, em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães.....257

Figura 183: à esquerda, feira em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira.....258

Figura 184: à esquerda, feira em São Miguel dos Milagres. Autoria: Louise Cerqueira.....258

Figura 185: à direita, feira em Quebrangulo. Autoria: Louise Cerqueira.....258

Figura 186, 187: à esquerda e abaixo, feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves.....258

Figura 188, 189: à esquerda e à direita, feira em Quebrangulo. Autoria: Louise Cerqueira.....260

Figura 190, 191: abaixo, à esquerda, feira em Paulo Jacinto; abaixo, à direita, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Karina de Magalhães e Náiade Alves, respectivamente.....260

Figura 192: feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves..261

Figura 193: feira em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães.....262

Figura 194: feira em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães.....262

Figura 195: idoso na feira em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães.....263

Figuras 196, 197: feira em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães.265

Figuras 198, 199: acima, feira em Delmiro Gouveia; abaixo, feira em Roteiro. Autoria: Náiade Alves e Paula Louise Fernandes, respectivamente.....266

Figura 200: acima, feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves.....267

Figura 201: à direita, feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves...268

Figura 202: montagem com fotos de várias feiras.....269

Figura 203: à direita, superior: feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves.....272

Figura 204: à direita, inferior: feira em Traipu. Autoria: Flávia Correia.....272

Figuras 205: acima, feira em Traipu. Autoria: Flávia Correia...273

Figura 206: abaixo, feira em Traipu. Autoria: Flávia Correia....274

Figura 207: feira em Penedo. Autoria: Louise Cerqueira.....276

Figura 208: feira em Mata Grande, sítio 01. Autoria: Tatiane de Almeida Barbosa.....277

Figura 209: feira em Matriz do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia.....278

Figura 210: feira em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães.....278

Figura 211, 212: em cima, feira em Piranhas, embaixo, em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães,

ambas.....279

Figura 213: abaixo, feira em Viçosa. Autoria: Flávia Correia....279

Figura 214: feira em Paulo Jacinto. Autoria: Karina de Magalhães.....279

Figura 215: feira em Luziápolis, Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes.....280

Figura 216: à esquerda, feira em Viçosa. Autoria: Flávia Correia.281

Figura 217: à esquerda, feira em Piau, Piranhas. Autoria: Louise Cerqueira.....281

Figura 218, 219: acima, feira em Delmiro Gouveia, abaixo, feira em São José da Laje. Autoria: Náiade Alves Ana Karolina Corado, respectivamente.....281

Figura 219: à esquerda, feira em Cajueiro. Autoria: Janaína Toscano.....283

Figura 220: abaixo, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves.....283

Figura 221: abaixo, feira em Piaçabuçu. Autoria: Flávia Correia...284

Figura 222: feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves...285

Figura 223: à esquerda, feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves...286

Figura 224: à esquerda, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves.....286

Figura 225: feira em Coruripe. Autoria: Flávia Correia.....286

Abaixo 226: Paulo Jacinto. Autoria: Karina de Magalhães.....287

Figura 227: abaixo, Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães.....287

Figura 228: acima, Traipu. Autoria: Náiade Alves.....287

Figura 229: acima, feira em Matriz do Camaragibe. Autoria: Flávi Correia.....288

Figura 230: Acima: feira em Maragogi (1,2,3), Porto Real do Colégio (4,5,6) e Delmiro Gouveia (7). Autoria: Paula Louise Fernandes, Janaína Toscano e Náiade Alves.....289

Figura 231: feira em Traipu. Autoria: Flávia Correia.....290

Figura 232: feira em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães.....291

Figura 233: feira em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes.....291

Figura 234: feira em Branquinha. Autoria: Ludmila Mares.....291

Figura 235: à esquerda, feira em Delmiro Gouveia.....292

Figura 236: à esquerda, feira em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães.....292

Figura237: acima, feira em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães.....292

Figura 238: abaixo, feira em Branquinha. Autoria: Ludmila Mares.....292

Figura 239: Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves.....294

Figura 240: feira em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães.....296

Figura 241: acima, feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves.....297

Figura 242: abaixo, feira em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes.....297

Figura 243: feira em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes.....298

Figura 244: abaixo, feira em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes.....299

Figura 245: abaixo, feira em São Luís do Quitunde. Autoria: Janaína Toscano.....300

Figura 246: abaixo, feira em Maragogi. Autoria: Paula Louise Fernandes.....300

Figura 247: feira em São José da Laje. Autoria: Ana Karolina Corado.....301

Figura 248: abaixo, feira em Matriz do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia.....301

Figura 249: acima, feira em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães.....301

Figura 250: à esquerda, feira em São José da Laje. Autoria: Ana Karolina Corado.....301

Figura 251: feira em São José da Laje. Autoria: Louise Cerqueira..302

Figura 252: feira em Chã Preta. Autoria: Arlindo Cardoso.....302

Figura 253: abaixo, feira em Matriz do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia.....305

Figura 254: abaixo, feira em Viçosa. Autoria: Flávia Correia....306

Figura 255: abaixo, feira em Viçosa. Autoria: Flávia Correia....307

Figura 256: abaixo, feira em Viçosa. Autoria: Flávia Correia....308

Figura 257: feira em Piranhas. Autoria: Karina de Magalhães...309

Figura 258: Na página anterior, superior e a esquerda, feira em Coruripe; superior direita, feira em Campo Alegre; inferior esquerda, feira em Piranhas; inferior direita, feira em Coruripe. Autoria: em ordem, Louise Cerqueira, Flávia Correia, Karina de Magalhães, e Louise Cerqueira.....310

Figura 259: nesta página, montagem da feira em Coruripe. Autoria: Flávia Correia.....311

Figura 260: tirador em Japaratinga. Autoria: Ludmila Mares.....313

Figura 261: tirador em Japaratinga. Autoria: Ludmila Mares.....314

Figura 262: descascador em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira.315

Figura 263: descascador em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira.315

Figura 264: acima, ajuntador em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira.....316

Figura 265: abaixo, tirador em Jundiá.....316

Figura 266, 267: tirador em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira.317

Figura 268, 269: tirador em Porto de Pedras. Autoria: Alves.....318

Figura 270: abaixo, tirador em Jequiá da Praia. Autoria: Arlindo Cardoso.....319

Figura 271: abaixo, tirador em Jequiá da Praia. Autoria: Arlindo Cardoso.....319

Figura 272: à direita, foto em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes.....323

Figura 273: à direita, foto em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes.....323

Figura 274: abaixo, em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães..324

Figura 275: abaixo, cana em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes.....325

Figura 276: à direita, foto em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes.....325

Figura 278: etapas da produção de farinha.....325

Figura 279: preparo da mandioca.....328

Figura 280, 281: acima e abaixo, casa de farinha em Bom Despacho, Passo do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia.....329

Figura 282: à esquerda, casa de farinha em Bom Despacho, Passo do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia.....330

Figura 283: abaixo, caititu manual numa casa de farinha em Colônia Leopoldina. Autoria: Paula Louise Fernandes.....330

Figura 284: à esquerda, casa de farinha em Bom Despacho, Passo do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia.....332

Figura 285: à esquerda, prensa em casa de farinha em Bom Despacho, Passo do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia.....332

Figura 286: acima, crueira na casa de farinha em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes.....332

Figura 287: abaixo, crueira deixada no forno de uma casa de farinha Penedo. Autoria: Flávia Correia.....332

Figura 288 e 289: acima e abaixo, peneiragem em uma casa de farinha em Traipu. Autoria: Náiade Alves.....333

Figura 290, 291: acima e abaixo, forno em uma casa de farinha em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes.....334

Figura 292, 293: acima e à direita, forno em casa de farinha em Anadia. Autoria: Arlindo Cardoso.....335

Figura 294: etapas da produção de farinha em Bom Despacho, Passo do Camaragibe.....337

Figura 295, 296: à esquerda e à direita, garrafa "piau", em Traipu. Autoria: Náiade Alves.....342

Figura 297: quitutes da casa de farinha, Barreiras, Coruripe.....345

Figura 298, 299, 300: à esquerda e à direita, casa de farinha em Pão de Açúcar. Autoria: Alícia Rocha.....347

Figura 301: abaixo, feira em Coruripe. Autoria: Flávia Correia...383

Figura 302: à direita, feira em Penedo. Autoria: Karina de Magalhães.....383

Figura 303: à esquerda, feira em Coruripe. Autoria: Flávia Correia.....383

Figura 304: acima, feira em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira..383

Figura 305: à esquerda, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Figura 306: à direita, feira em São Miguel dos Milagres. Autoria: Louise Cerqueira.....391

Figura 307: abaixo, feira em Piau, Piranhas. Autoria: Louise Cerqueira.....391

Figura 308: à direita, feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves....391

Figura 309: à direita, feira em Demiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves.....391

Figura 310: à direita, feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves.....391

Figura 311: abaixo, feira em Traipu. Autoria: Louise Cerqueira...391

Figura 312: à direita, Ciço Reis, em Chã de Imbira, Campo Alegre. Autoria: Louise Cerqueira.....395

Figura 313: à direita, altar na casa de Ciço Reis, Chã de Imbira, Campo Alegre. Autoria: Louise Cerqueira.....395

Figura 314, 315: Abaixo: estaleiros em Pão de Açúcar Autoria: Louise Cerqueira.....396

Figura 316: acima, estaleiro em Porto Real do Colégio. Autoria: Louise Cerqueira.....386

Figura 317: à esquerda, estaleiro em Traipu. Autoria: Louise Cerqueira.....396

Figura 318: montagem de imagens da casa de Seu Francisco, Branquinha. Autoria: Flávia Correia.....397

Figura 319: Jundiá. Autoria: Louise Cerqueira.....398

Figura 320: Montagem da feira-amálgama. Autoria: fotos originais por Flávia Correia, Janaína Toscano, Karina de Magalhães, Ana Karolina Corado, Paula Fernandes, Débora Vital, Alícia Rocha, Maíra Normande, Ludmila Mares, Suzanny Marihá, Naiade Alves, Andressa Alves, Arlindo Cardoso, Louise Cerqueira. Edição por Louise Cerqueira.....409

Figura 321: exclusões.....410

Figura 322: Montagem da feira-amálgama. Autoria: fotos originais por Flávia Correia, Janaína Toscano, Karina de Magalhães, Ana Karolina Corado, Paula Fernandes, Débora Vital, Alícia Rocha, Maíra Normande, Ludmila Mares, Suzanny Marihá, Naiade Alves, Andressa Alves, Arlindo Cardoso, Louise Cerqueira. Edição por Louise Cerqueira.....411

Figura 323: exclusões.....412

Figura 324: Montagem da feira-amálgama. Autoria: fotos originais por Flávia Correia, Janaína Toscano, Karina de Magalhães, Ana Karolina Corado, Paula Fernandes, Débora Vital, Alícia Rocha, Maíra Normande, Ludmila Mares, Suzanny Marihá, Naiade Alves, Andressa Alves, Arlindo Cardoso, Louise Cerqueira. Edição por Louise Cerqueira.....413

Figura 325: exclusões.....414

Figura 326: Montagem da feira-amálgama. Autoria: fotos originais por Flávia Correia, Janaína Toscano, Karina de Magalhães, Ana Karolina Corado, Paula Fernandes, Débora Vital, Alícia Rocha, Maíra Normande, Ludmila Mares, Suzanny Marihá, Naiade Alves, Andressa Alves, Arlindo Cardoso, Louise Cerqueira. Edição por Louise Cerqueira.....415

Figura 327: exclusões.....416

Figura 328: Montagem da feira-amálgama. Autoria: fotos originais por Flávia Correia, Janaína Toscano, Karina de Magalhães, Ana Karolina Corado, Paula Fernandes, Débora Vital, Alícia Rocha, Maíra Normande, Ludmila Mares, Suzanny Marihá, Naiade Alves, Andressa Alves, Arlindo Cardoso, Louise Cerqueira. Edição por Louise Cerqueira.....417

# Lista de siglas e abreviaturas

| | |
|---|---|
| Iphan | Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional |
| INRC | Inventário Nacional de Referências Culturais |
| Secult - AL | Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas |
| Fau | Faculdade de Arquitetura e Urbanismo |
| Ufal | Universidade Federal de Alagoas |
| Projeto de Salvaguarda | Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial em Alagoas |
| CNRC | Centro Nacional de Referências Culturais |

# SUMÁRIO

**PRIMEIROS BURBURINHOS.....26**

**Colhendo memórias, gestos, afetos, imagens.....30**

**SEÇÃO 1**

**FEIRAS LIVRES: PRIMEIRAS CARACTERIZAÇÕES.....55**

**SEÇÃO 2**

**CAMINHOS, ESTRADAS, POSTURAS.....72**

**2.1 O arquiteto e a imaterialidade.....81**

**2.2 "Colhendo" referências culturais.....85**

**2.3 Olhar vasto.....97**

**2.4 Corpo sensível e a potência imprecisa.....101**

**2.5 Deriva estática e o lugar da imagem.....110**

**2.6Adensando as feiras através do saber por imagens: tangenciamentos do método.....112**

**SEÇÃO 3**

**ACERVO DE FEIRAS LIVRES: ENQUADRAMENTOS....120**

**3.1 Fotografias em ação: coleta em pesquisa de campo.....125**

**3.2 Fotografias em tela: mirando imagens digitais.....128**

**3.3 Fotografias em mãos: mirando imagens impressas.....134**

**3.4 Rotas, possibilidades e perguntas.....138**

**SEÇÃO 4**

**NARRATIVAS IMAGÉTICAS.....143**

… **do ser, do quase-ser.....144**
Fronteiras conceituais
Gestos de delimitar

… **de fragmentos embaralhados.....151**
Fronteiras conceituais
Gesto de embaralhar, misturar, sortir

**… em uma experiência anósmica.....156**
Fronteiras obstativas e contornos sensoriais
Gesto de sentir, de cheirar

**… entre os aprendizados ditos formais e informais.....161**
Fronteiras obstativas dos códigos
Gesto de assinar

**… entre calcinhas e maxixes.....171**
Fronteiras e vizinhanças esdrúxulas
Gesto de setorizar

**… do olhar de deleite.....180**
Fronteiras entre a contemplação e o afeto
Gesto de deleite

**… do olhar intruso.....190**
Fronteiras entre aproximações e invasões
Gestos de olhar, gestos de fotografar

**... entre cobertas.....200**
Fronteiras da arquitetura
Gesto de abrigar, descansar e reutilizar

**... dos esforços de transporte.....223**
Fronteiras entre regulamentações e a vida praticada
Gestos de carregar

**... entre rastros e obstáculos.....247**
Fronteiras da arquitetura
Gestos de abaixar

**... entre marcas e medidas.....252**
Fronteiras entre dedução e imaginação
Gestos de marcar, gestos de pesar

**... entre seres viventes.....275**
Fronteiras entre comunhão e impessoalidade
Gesto de alimentar

**.... em paisagens embutidas.....309**
Fronteiras dilatadas, fronteiras entre presenças e ausências
Gestos de sobre-esforço, gestos arriscados

**SEÇÃO 5**
**NOTAS DE UMA CARTOGRAFIA DOS GESTOS: CONTRIBUIÇÕES PARA O ARQUITETO E URBANISTA E O CAMPO DO IMATERIAL.....354**

**5.1 Cartografia de gestos.....357**
**5.1.1 Cartografias de ausências.....359**
**5.1.2 Cartografias do "indesejado".....363**
**5.1.3 Cartografias de incertezas.....365**
**5.2 Cultura popular e saber institucional.....367**
**5.2.1 Saber anônimo e saber autoral.....369**
**5.2.2 Saber teórico e saber praticado.....375**
**5.3 Desordem e organização.....382**
**5.4 Habitar maior e habitar menor.....387**
**5.5 Projeto e gambiarra.....391**

**BALANÇO.....401**

**REFERÊNCIAS.....418**

# PRIMEIROS BURBURINHOS...

Este documento versa sobre feiras livres em Alagoas. Presentes na maior parte das cidades do estado, busca-se interpretá-las como espaços de mediação entre fronteiras conceituais mas também como gestos que ecoam em diferentes geografias e fazem refletir sobre modos de ser, agir e espacializar em comum. Para tanto, explora um acervo fotográfico gerado em 39 feiras livres de Alagoas e o soma a experiências empíricas. Desse curso, objetivou-se extrair reflexões que pudessem auxiliar um repensar sobre práticas na formação em arquitetura e urbanismo e sobre o patrimônio.

Ao aliar instigações pessoais suscitadas a partir de visitas a feiras livres e a diversos espaços e cotidianos atrelados às dinâmicas nelas estabelecidas, com a mediação de fragmentos e arranjos visuais extraídos dos olhares de outros pesquisadores e profissionais, elucubrou-se: seria possível identificar gestos que delineiam uma forma de ser urbana através da construção do que foi entendido, inicialmente, como uma "meta-feira imagética", - não em um sentido de encontrar uma abstração totalizante, mas sim da possibilidade de extrair algumas generalizações com relação aos hábitos de fazer o espaço da feira. Com a prática da deriva imagética, porém, essa meta-feira foi compreendida como um *mosaico movente*, cambiante. A construção dessa questão se fez num caminho não apenas tortuoso, com desvios, mas também bambo. Que, na prática, demandou recuos. Afinal, antes de identificar gestos espacializadores, foi preciso primeiro experimentar mais longamente um modo de olhar as imagens. Vivenciar o ato de olhar, assim como em outras ocasiões vivenciei com meu corpo as feiras livres e tantas outras espacialidades que conheci (e que, nas feiras, reconheci). E então pensar sobre o gesto de olhar, sobre o relacionar-se diante das fotografias, sobre os sentidos. Refletir sobre as possibilidades da imagem como fonte de experiência e sobre o olhar como um método. Sobre *derivar* sem sair do lugar.

Por isso, uma outra pergunta ainda mais básica se fez: serão as imagens um meio de reflexão sobre as feiras livres, ou serão as feiras livres o mote para pensar a imagem? Não apenas os dois movimentos não se excluem, como retroalimentam-se; mas a busca pela escolha de um foco se apresentava como caminho para potencializar um problema ou pergunta de pesquisa. A dificuldade em discernir isso durante a maior parte do processo advinha do desejo de descobrir os caminhos a partir do próprio embate com as imagens: experimentação. Dilemas são confrontados por pesquisadores em todo trabalho de pesquisa, de quaisquer naturezas, mas aqui, a incerteza apresentou-se como um interesse, um ponto focal de reflexão. E abraçá-la, uma potência.

Ainda assim, parece verdade que, ao dividir o protagonismo desse trabalho, feiras livres e imagens alternaram a condução dos questionamentos. Em um certo momento, ambas recuam para que a fala, a oralidade, ganhe destaque e uma noção mais adensada sobre a feira se faça presente através do próprio distanciamento feito em relação a elas.

A decisão em trabalhar as feiras livres a partir do olhar imagético veio depois de reformulações das perguntas de pesquisa e decisões diante de impasses ao longo da jornada; por outro lado, alguns motes que orientaram meu percurso acadêmico já vinham talvez sinalizando esta decisão há anos, e se apresentam em cada etapa desta tese. Por isso, o cerne deste documento são questões metodológicas, conduzidas pela postura que vim construindo a partir de instigações teóricas e empíricas ao longo de dez anos.

Minha trajetória de pesquisa se iniciou em 2009, quando ingressei no Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem [1]. Nesses onze anos que se passaram, participei de diversos projetos de pesquisa, mas minhas experiências mais envolventes foram no campo do patrimônio imaterial.

Os primeiros contatos com a temática se deram ainda na graduação. Participei como colaboradora de dois inventários de patrimônio imaterial, nos moldes do INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais, que hoje é o principal instrumento no país de identificação de bens culturais de natureza intangível: "Entre práticas e monumentos: percursos do patrimônio imaterial na antiga vila de Santa Maria Madalena, Alagoas" realizado em Marechal Deodoro, em 2009, e "O Rio São Francisco e seus patrimônios moventes", realizado em Penedo, 2010-2011[2]. Em ambos projetos, eu me detive em uma linha temática - no primeiro, relativo a manifestações religiosas; no segundo, voltado para as práticas relacionadas à vida ribeirinha no São Francisco. A experiência em Penedo reverberoucom mais força na minha produção posterior, pois foi meu envolvimento com os pescadores que culminou no desenvolvimento da dissertação intitulada "Habitar a beira-rio: narrativas sobre uma cartografia da vida ribeirinha a partir de Penedo, AL", a qual defendi em 2015.

Esse trabalho se desenvolveu principalmente a partir das

1 "O Grupo estuda recortes paisagísticos considerando seus elementos, dinâmicas, pessoas e temporalidades. Registrado no CNPq desde 1998, insere-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas e é um dos suportes do seu Programa de Pós Graduação, composto de um curso de mestrado (em Dinâmicas do Espaço Habitado) e de doutorado (em Cidades), ambos reconhecidos pela CAPES em 2002 e 2012 respectivamente." (http://www.fau.ufal.br/grupopesquisa/estudosdapaisagem/estudos-da-paisagem/)

2 Foram nessas experiências que pude ter contato com as técnicas e questões sensíveis da prática da história oral como ferramenta de pesquisa com a antropóloga Madalena Zambi, participante dos projetos.

questões suscitadas pela minha experiência de campo e pelas interações com pescadores e mestres de embarcação. Para pensar melhor sobre o perfil dessa paisagem ribeirinha, sobre a relação entre rigidez e maleabilidade, permanência e transformação, limite e zona de transição, bem como sobre as diferentes formas de agir no e mensurar o espaço, transitei pelos conceitos de espaço liso e espaço estriado (DELEUZE E GUATTARI, 1995). Para refletir sobre a natureza "residual" e de acúmulos, mas também em tensão entre provisório e perene dos estaleiros auto-construídos nas margens do São Francisco, foi necessário o uso do conceito de fragmento (JACQUES, 2003). Busquei refletir, portanto, a partir dos relatos e das observações nesses espaços de beira-rio, algumas noções de fronteiras, e me propus a construir uma abordagem de cartografia sensível, almejando pensar formas de mapear a Penedo ribeirinha que eu havia acessado (e construído) para além dos traços que convencionam leituras técnicas e, para tanto, acionei dois campos do conhecimento: primeiro, a geografia cultural (COSGROVE, 1999) e depois, novamente, a filosofia (DELEUZE E GUATTARI, 1995). Esses aportes teóricos foram importantes, porém a experiência, a observação, a conversa, a fotografia, por fim, o engajamento empírico protagonizaram a contribuição do trabalho, apontando para a questão da vivência no campo como metodologia praticada, e não apenas para o campo como etapa de colher dados.

Uma das considerações finais da dissertação fora, aliás, relativa à potência do registro fotográfico e de vídeo, por capturarem gestualidades e, no último caso, movimento. Na visualidade e sonoridade, aspectos de apreensibilidade desses espaços pareciam, num primeiro olhar, ser coletados e transmitidos de forma quase imediata – fala e gesto registrados "direto" no espaço, gerando imagens que, ao mesmo tempo, são apresentadas e "apresentam-se" –, mas também já forneceriam eles próprios, num segundo momento, meios para pensar questões sobre a apreensão/representação/interpretação na vivência e na produção do saber acadêmico, colocando em evidência seus aspectos de mediação e codificação. Naquele momento, apontou-se o recurso audiovisual no sentido da materialidade – desses corpos em movimento, ações, e objetos – pensada também como ferramenta metodológica potente, e não apenas como "apoio", dado gerado.

> Durante esses anos pela vida no rio, pude constatar o quanto a fotografia pode ser uma ferramenta relevante de registro, **pois não raro a fala dos entrevistados era menos precisa que sua gestualidade, seus traquejos**. Mestre Pedro revelava mais sobre seu modo de vida movendo-se entre os entulhos, preparando café na terra batida, afugentando os gatos que se acomodavam nas

> suas coisas e cortando agilmente a madeira para construir suas miniaturas de embarcações antigas do rio. Mestre Lula completava sua fala exemplificando com as mãos, os braços, o corpo. Desenhou no chão com um graveto e apagou com o pé as velas do São Francisco. Abriu grandes lonas, chamou um amigo para me demonstrar os esforços de velejar nas corridas de embarcações e abriu sua casa para que eu a conhecesse, bem como sua esposa. Quando não verbalizado ou gestualizado, estava explícito, no espaço, o que no discurso era subentendido; o lugar oferecia no chão, nos objetos, nos arranjos físicos, enfim, as próprias marcas do cotidiano, com suas possibilidades e limitações, seus agenciamentos e significados. O mundo a sua volta ilustrava, direta ou indiretamente, o que era falado e também o que era omitido. (CERQUEIRA, 2015, p. 163, grifo nosso)

Logo, desde esse momento, a instigação em trabalhar a imagem de forma mais exploratória se fazia presente. Embora o foco da conclusão possa ser amplificado no que tange às potencialidades de registro do vídeo, no atual percurso, apenas a fotografia foi explorada. Por outro lado, hoje posa-se um contraponto que não se fez claro a mim naquele momento: seria realmente a potência a ser explorada da gestualidade a possibilidade de ela ser mais "precisa" que a fala? O entendimento do que aparenta ser "imediato" não apresenta outras tensões referentes à mediação do pesquisador/fotógrafo na produção/construção do objeto audiovisual, bem como estendendo-se à subjetividade da interpretação desses produtos? Da mesma maneira que a observação dos corpos, dos objetos – da espacialidade material, enfim – poderia mostrar o que estava omitido na fala, ela também pode conter os mesmos paradoxos e ausências. Afinal, não seria a potência da fotografia, em seu "enunciar sem palavras", também uma nova mediação que borra as fronteiras do preciso, do visível?

Tais perguntas começaram a ganhar corpo desde então em muito pelas novas experiências que se seguiram. A participação nesses projetos e meu posterior aprofundamento no mestrado foram aprendizados importantes, que ajudaram a me preparar para a participação no terceiro projeto INRC, dessa vez em um formato e dimensão bem mais desafiadores, uma vez que seria aplicado não apenas em um município ou sequer balizado por um determinado conjunto de práticas, mas abarcaria o tema das referências culturais de forma abrangente e tendo como recorte espacial todo o território do estado de Alagoas. A participação nesse projeto culminou no meu plano de tese, e por isso irei discorrer mais detidamente sobre ele.

**Colhendo memórias, gestos, afetos, imagens**

Minha mais intensa experiência proporcionada pela vida acadêmica foi a que culminou na proposição do projeto para essa tese. Foi a participação como pesquisadora e, eventualmente, como

coordenadora adjunta, num rastreamento territorialmente muito amplo pautado nos moldes do INRC. Foi um inventário em escala diferenciada, pioneira, uma vez que foi, como dito, aplicado em todos os municípios de um Estado.

O projeto foi denominado "Salvaguarda do Patrimônio Imaterial em Alagoas" e se refere à primeira etapa do inventário, o Levantamento Preliminar, consistindo na coleta de referências culturais em todos os 102 municípios de Alagoas. Com aportes financeiros do Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em convênio com a Secult-AL – Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas, o projeto foi iniciado em 2014, e os trabalhos de pesquisa começaram a ser desenvolvidos durante o ano de 2015, estendendo-se até metade de 2016. A abrangência revelou-se um desafio face ao curto tempo de realização do projeto; para tornar tal desafio exequível, três grupos de pesquisa da Fau – Faculdade de Arquitetura, da Ufal – Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas, foram incumbidos para a execução desse trabalho, cada um responsável por um sítio. Foi o Relu – Representações do Lugar, responsável pela região metropolitana de Maceió; o Nordestanças, cobrindo o agreste, a bacia leiteira e o sertão; o Estudos da Paisagem, encarregado da Zona da Mata e dos municípios orlados pelo rio São Francisco.

O rastreamento foi realizado com buscas em acervos imagéticos, bibliografia e sítios da internet, mas foi alimentado primordialmente pelas viagens de campo. Elas tinham o objetivo de levantar, junto às pessoas, as referências culturais que eram importantes para os diversos grupos sociais que constituíam as comunidades acessadas. Durante o seu desenvolvimento, foram propostas para a equipe outras experiências de aproximação com o conteúdo suscitado pelo campo, de forma a extrapolar, em alguns momentos, a metodologia do inventário. Assim, foram realizados seminários criativos sobre leituras de Mário de Andrade e diários de bordo artísticos sobre uma expedição pelo Rio São Francisco.

As condições do projeto se mostravam desafiadoras, as quais aceitamos com um misto de entusiasmo e inquietação. O trabalho impunha um cronograma apertado, considerando a dimensão do território e a complexidade da pesquisa. Além da extensão geográfica, tínhamos como meta contemplar de modo abrangente a diversidade das referências culturais. Como o manual inibe um recorte temático para a etapa do levantamento preliminar, então era preciso buscar contemplar uma variedade significativa de expressões. Tal pluralidade como escolha metodológica determinaria um caráter mais horizontal, como indicado pelo próprio manual.

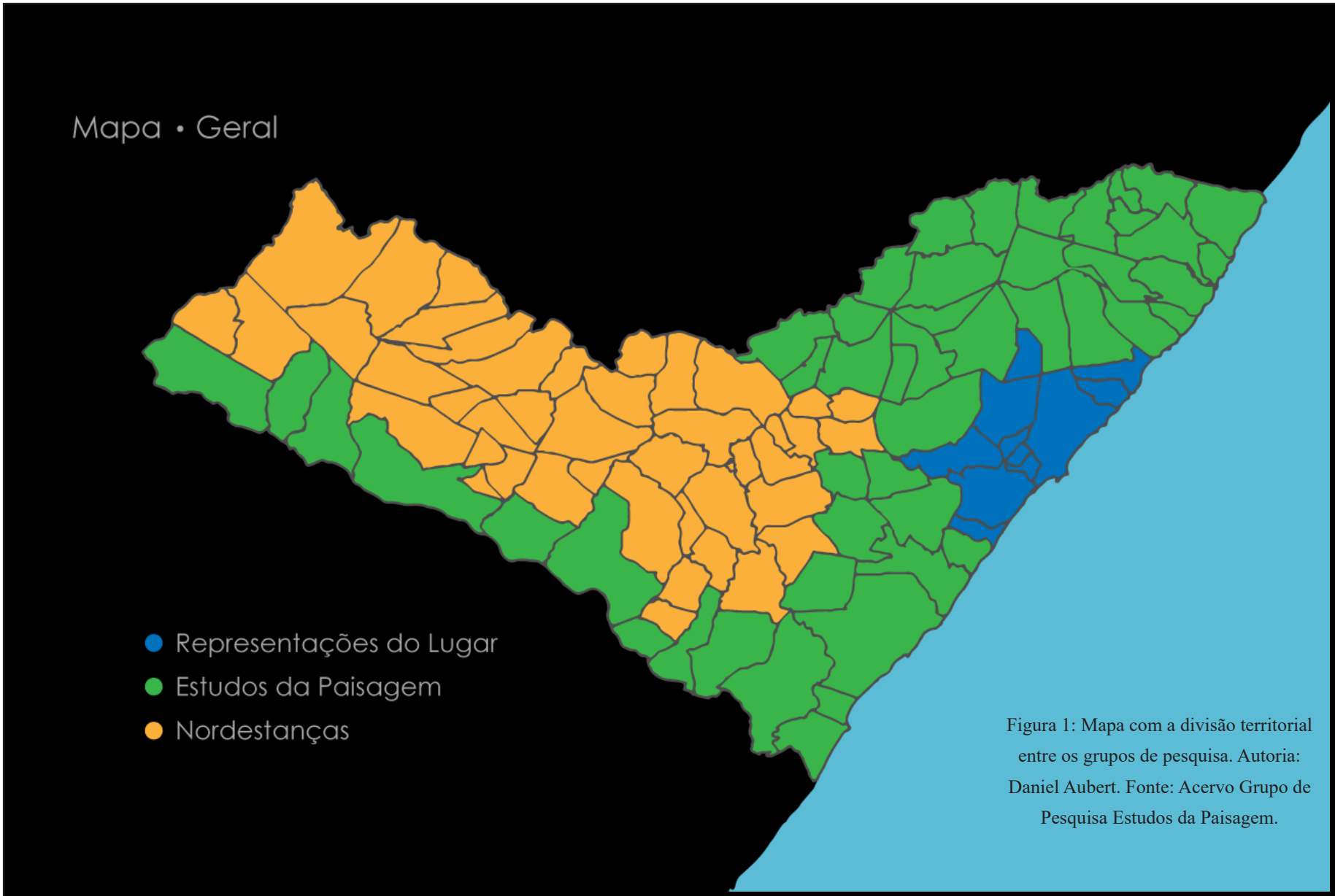



Figura 1: Mapa com a divisão territorial entre os grupos de pesquisa. Autoria: Daniel Aubert. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

O sítio 2 compreendeu 48 municípios divididos em quatro localidades, as quais foram acessadas em nove expedições com a equipe inteira – composta de 25 integrantes do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem – e viagens complementares realizadas posteriormente por grupos menores dentro da equipe. Cada dupla/ trio de pesquisadores mergulhou no universo de oito municípios, contemplando nas viagens não apenas seus centros, mas sempre que possível, e quase compulsoriamente, visto que muitas manifestações culturais significativas estão em ocaso nos centros, seus povoados e periferias.

Tais viagens de campo tinham, por principal objetivo, realizar entrevistas com pessoas das localidades relacionadas a diversas práticas culturais, dando ênfase a quem o manual do INRC denomina "detentores do saber", ou seja, as pessoas ligadas mais diretamente às práticas. Apesar dos pesquisadores buscarem contatos antes das viagens, essas pessoas eram identificadas menos previamente que *in loco*. Uma tática de aproximação que sempre dava resultados, quando os contatos prévios não eram frutíferos, era a de começar as investigações imergindo nas feiras ao ar livre, presentes em quase todos os municípios visitados. Barulhentas e vívidas, em um primeiro momento, as feiras mais serviram como um mostruário de referências culturais, sendo por um lado essenciais e, por outro lado, ficando por si mesmas, até certo ponto, em segundo plano. A propósito, as reflexões sobre o projeto a seguir já se desenvolveram no âmbito desta tese.

Essas viagens possibilitaram o contato com diversos relatos de histórias de vida – belos, chocantes, monossilábicos, efusivos, tocantes – que enriqueceram a experiência de conhecer tantos lugares novos. Com o auxílio de equipamentos de fotografia, vídeo e gravação de áudio, registramos os encontros, que nos ajudaram a transformar as informações colhidas nas viagens em transcrições e textos que compunham relatórios de campo. Apesar do caráter breve das referências culturais descritas individualmente, a horizontalidade do mapeamento, bem como sua larga abrangência, fez despertar de maneira diferenciada o interesse acerca de diversas temáticas da cultura do estado, ainda com especial atenção ao universo da cultura popular, ressaltando também, como visto, o papel da feira. Seu produto final proporcionou um lampejo sobre essas referências numa larga escala territorial e motivou um sentimento muito diferente da angústia inicial, ao menos no tocante ao medo de que a velocidade do projeto tornasse tudo superficial. Sua dita superficialidade ganhou contornos de força. A experiência foi profunda e multiplicou esse sentimento em muitos outros.

Durante o projeto, percorreu-se mais de 3.000 km de

Figura 2: Montagem com algumas das referências culturais identificadas em campo. Autorias: Flávia Correia (1,3,4,8,9,10,11,12,13,14,15), Náiade Alves (2), Louise Cerqueira (5,6) e Paula Louise Fernandes (7). Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem e Iphan-AL.

Figura 3: Montagem com equipe trabalhando em campo. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

estradas e mais de 150 km de barco descendo o rio São Francisco. Pessoalmente, conversei com cerca de uma centena de pessoas, mergulhando, assim, numa experiência rica e intensa, que me transformou emocionalmente. Ao andar por tantas ruas de casas de meias-moradas, observar cotidianos e ouvir histórias de vida, todos nós da equipe nos deparamos com as questões delicadas que permeiam o universo destas pessoas, como a pobreza e a violência. Relatos de exploração e fome no povoado Tabuleiro dos Negros, em Penedo, ecoam até hoje nas minhas memórias. A experiência proporcionada por esse projeto deixou em mim marcas evidentes das conexões entre conhecimento e emoção. Não poderia haver "dados puros" coletados em questionários objetivos. Só poderia haver o espaço dado ao outro e nossas implicações com ele. O projeto foi a experiência que mais me mostrou a conexão entre conhecimento acadêmico e suas dimensões éticas, estéticas e políticas ressaltadas por novas posturas a serem alcançadas no âmbito das ciências sociais e humanas, com destaque ao meu campo de trabalho, arquitetura e urbanismo.

Durante um ano, fomos "turistas aprendizes" (ANDRADE, 1983). Alguns encontros foram fortuitos, mas cheios de significados. Como as temáticas eram muito abrangentes, todo um vocabulário rico se apresentava a nós em cada entrevista. De início, fiquei atordoada com o fato de que, em um mesmo dia, poderia ver e ouvir sobre tantas coisas diferentes. De uma caminhada na feira para a conversa beira rio com um pescador, e a seguir com um padre, um farinheiro, uma mestra, um pai de santo, um sanfoneiro, e tantos mais...

Os papeis desempenhados por eles eram diversos, fundamentais à vida comunitária: trazer crianças à luz – às vezes um pequeno povoado inteiro pelas mesmas mãos parteiras -, livrar corpos do mau-olhado e do veneno de cobras, subir agilmente galgando o tronco fino dos coqueiros, passar dias em alto-mar, transformar barro em panelas e em casas e em contos de escultura, bater bilro pra desenhar renda com espinho de mandacaru, embrulhar pé-de-moleque em palha de bananeira, cantar contando histórias e adorar seus deuses. E muitas dessas expressões estão manifestas, direta ou indiretamente, nas feiras livres. Ou ainda: a feira livre está presente na vida de quase todas essas pessoas.

Havia dias em que a carga de emoção era grande e muito variada: poderíamos sair de uma entrevista alegre e zombeteira e em seguida conversar com alguém com muitos motivos para lamento. Ou mesmo conversar com alguém espirituoso, mas que nos narrava lembranças tristes. Mas, no final do dia, conseguíamos sair da esfera individual e traçar matrizes, percebíamos as conexões entre

práticas e pessoas: ora através de laços familiares, de vizinhança ou de amizade entre os entrevistados, ora no rebatimento ou no desdobramento de um bem cultural em muitos outros bens. Ora também na nossa própria forma de raciocinar e/ou sentir, que criava, desatava e reatava os nexos e as compreensões entre tanta diversidade. As realidades e os contextos aparentavam ser muito diversos, e não raro muito adversos, mas havia um modo de vida que permeava muitas dessas práticas, e as pessoas apresentavam com frequência uma intersecção intensa não apenas de referências culturais em comum, mas de demandas, sonhos, incertezas e apreensões.

Também era diversa, aliás, a equipe que compunha o projeto dos Estudos da Paisagem, com pessoas vinculadas ao mundo acadêmico, e outras não. Além dos bolsistas graduandos em design, arquitetura e jornalismo, havia profissionais da área da arquitetura, das ciências sociais, das relações públicas, da comunicação social, do design, do turismo, da psicologia. E isso trouxe mais riqueza à experiência, também no sentido das trocas internas e nas diferentes formas de expor a experiência de forma coletiva durante os balanços das viagens, os quais ocorreram durante todo o processo.

A impossibilidade de distinguir os limites entre as práticas culturais se deu mais intensamente por essa imersão em um contexto amplo, ainda que acessado de forma contingente e por vezes superficial, e não em mergulhos prolongados em práticas culturais específicas. Se, ao focar em uma "única" prática, surge a diversidade do contexto que a engloba e uma série de práticas relacionadas, quando isso se dá na abundância que o projeto promoveu, e na forma quase ziguezagueante que borbulhou nos trabalhos de campo, as conexões se multiplicam de forma ainda mais intensa. Construímos mentalmente uma rede complexa de informações, imagens e sentimentos. E assim a angústia se transformava na curiosidade e vice versa. Na turbilhão de um ritmo frenético, misturavam-se tantas memórias: em um mesmo dia, víamos tantas coisas e pessoas diferentes, e ainda assim de alguma forma a profusão criava um mosaico-movente com uma paisagem heterogênea, mas também discernível, interconectada. Tão diversa, e também tão facilmente identificada, quando se pensa por exemplo, na ambiência borbulhante de uma feira livre...

Portanto, a feira foi, cada vez mais, surgindo como espaço onde não apenas localizávamos os nossos depoentes, mas como espaço que em si, na sua variedade e movimento, promovia um apogeu, uma frenética mistura de tudo que se via, se ouvia, se tateava e cheirava.

Além das experiências pessoais, nós pudemos, nas trocas

realizadas pelos seminários internos, compartilhar um pouco de outras Alagoas que não acessamos diretamente, pois a equipe se subdividia em pequenos grupos. Além dos relatos e das fotografias que nos eram apresentadas nos seminários, pudemos ter acesso aos relatórios e às fichas do inventário, como também participar da sua produção. Destarte, a profusão das nossas próprias experiências se relacionava e se reconstruía em meio às experiências dos outros.

Como se verá melhor no correr do texto, durante o projeto, seja em cidades de pequeno/médio porte ou em povoados e sítios, prevaleceram narrativas de modos de vida atravessados, muitas vezes simultaneamente, por diferentes temporalidades.

O principal critério para a inclusão dos bens inventariados partiu da conexão e reconhecimento das próprias comunidades com as práticas, como proposto pelos preceitos que guiam o manual do INRC. Tal recomendação revela a sensibilidade que finalmente fez reconhecer a pluralidade de valores e descentralizar as vozes sobre o reconhecimento e as decisões patrimoniais, colocando em xeque a monopolização da fala dos especialistas (IPHAN, 2000, p.91) já há muito contestada inclusive dentro da própria instituição, principalmente a partir da década de 1970.

Uma postura mais democrática que confere o poder de reconhecimento aos próprios grupos sociais – e não o limita a especialistas – foi o ideal a perseguir, conforme o próprio Iphan coloca em seus documentos.

> Indagações sobre quem tem legitimidade para selecionar o que deve ser preservado, a partir de que valores, em nome de que interesses e de que grupos, passaram a pôr em destaque a dimensão social e política de uma atividade que costuma ser vista como eminentemente técnica. Entendia-se que o patrimônio cultural brasileiro não devia se restringir aos grandes monumentos, aos testemunhos da história "oficial", em que sobretudo as elites se reconhecem, mas devia incluir também manifestações culturais representativas para os outros grupos que compõem a sociedade brasileira – os índios, os negros, os imigrantes, as classes populares em geral.
>
> Quando se fala em "referências culturais", se pressupõem sujeitos para os quais essas referências façam sentido (referências para quem?). Essa perspectiva veio deslocar o foco dos bens – que em geral se impõem por sua monumentalidade, por sua riqueza, por seu "peso" material e simbólico – para a dinâmica de atribuição de sentidos e valores. Ou seja, para o fato de que os bens culturais não valem por si mesmos, não têm um valor intrínseco. O valor lhes é sempre atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados. Levada às últimas conseqüências, essa perspectiva afirma a relatividade de qualquer processo de atribuição de valor – seja valor histórico, artístico, nacional, etc. – a bens, e põe em questão os critérios até então adotados para a constituição de "patrimônios culturais", legitimados por disciplinas como a história, a história da arte, a arqueologia, a etnografia, etc.(NOTA 3) Relativizando o critério do saber, chamava-se a atenção para o papel do poder. (LONDRES, 2000, p. 11 - 12)

Cabe trazer outras complexidades pouco resolvidas no que

tange aos hiatos entre as posturas sensíveis que balizavam algumas posturas dos pesquisadores, as possibilidades oferecidas para a prática do inventário, e as realidades heterogêneas dos trabalhos de campo, com todas as suas imprevisibilidades. Isso porque um trabalho sensível junto à população respeita uma construção mais lenta de vínculo entre pesquisador e comunidade, com o estabelecimento gradual de confiança. Afinal, como o próprio manual pondera, o pesquisador não deve se aproximar da população de modo pragmático, tratando-a como mera informante para o preenchimento de uma ficha (IPHAN, 2000). O pesquisador vê, mas também é visto; pergunta, e é interrogado de volta; fotografa, e também é fotografado. É uma relação mútua, e a pesquisa se dá na entrega de ambos. Por isso, em campo, tivemos que buscar praticar a delicadeza associada a uma "presença de espírito" para lidar com o fortuito marcado por sentimentos e intensidades. Ainda assim, obviamente, o curto período de aproximação assinalado previamente pelo projeto, complicou a realização de um trabalho pautado por mais respeito aos próprios depoentes, em tempo que também influiu na maturação dos resultados alcançados. A construção da confiança, ou pelo menos, as condições para a realização de um bom trabalho de campo passa também por deixar os sujeitos da pesquisa mais à vontade, afinal de contas, trata-se por vezes de se adentrar em aspectos íntimos das suas vidas pessoais, memórias e sentimentos diversos, não raro conflituosos e dolorosos. Recordações alegres se conectam a decepções, saudades, luto. Todavia, mesmo com tais adversidades, nas impressões dos pesquisadores, uma parte das interações resultou, nos entrevistados, em sentimentos de reconhecimento e gratidão por alguém escutar suas histórias de vida e seus conhecimentos.

As burocracias jurídicas, se importantes para a manutenção dos processos em uma instituição, por vezes esbarravam nos pressupostos daqueles mundos, que não raro eram um mundo sem escrita. As autorizações de uso de fala e imagem por parte dos depoentes, por exemplo, portam uma linguagem inacessível à parte daquela população. No contexto do projeto, com a velocidade rápida entre aproximação, entrevista e despedida, o pedido da autorização gerou desconforto em vários casos. No momento de pedir a assinatura, a relação se tornava ainda mais desigual, com um lado levando memórias, imagens, assinaturas, e outro mais oferecendo que recebendo[3]. Como uma forma de valorizar o tempo e o conhecimento ofertado pelos entrevistados, a equipe preparou um certificado com um agradecimento pela participação no projeto.

3 Entretanto, nem sempre o depoente apenas oferecia, mas também reivindicava aos pesquisadores posturas, posicionamentos a serem praticados após o encontro, como em favor de uma causa, por exemplo, ambiental ou política.

Se um ganho da sensibilidade foi o de dar vozes à própria comunidade no que tange ao reconhecimento de suas próprias referências culturais, a mesma sensibilidade insinua outras complexidades sobre como os próprios entrevistados expressam os sentimentos de pertencimento. Vez ou outra, ouvíamos perguntarem, incrédulos, sobre o porquê de algo tão banal para eles ser de nosso interesse, principalmente no que se referia aos saberes, tomados como triviais. Tal situação, inclusive, já estava abordada no manual,

Figura 4: Feira em Campo Alegre. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

> Em contrapartida, um inventário de cultura, como o que agora nos ocupa, apresenta, entre outras, a particularidade de incluir, além de objetos fisicamente discerníveis, realidades como os valores e as significações enraizados nas práticas sociais, que ademais de intangíveis ou imateriais muitas vezes não chegam a ser explicitados ou nem mesmo afloram à consciência dos atores sociais. Assim sendo, como fazer? Como segmentar e identificar sistematicamente os componentes de uma realidade fluida, dinâmica e não diretamente observável? (IPHAN, 2000, p. 29)

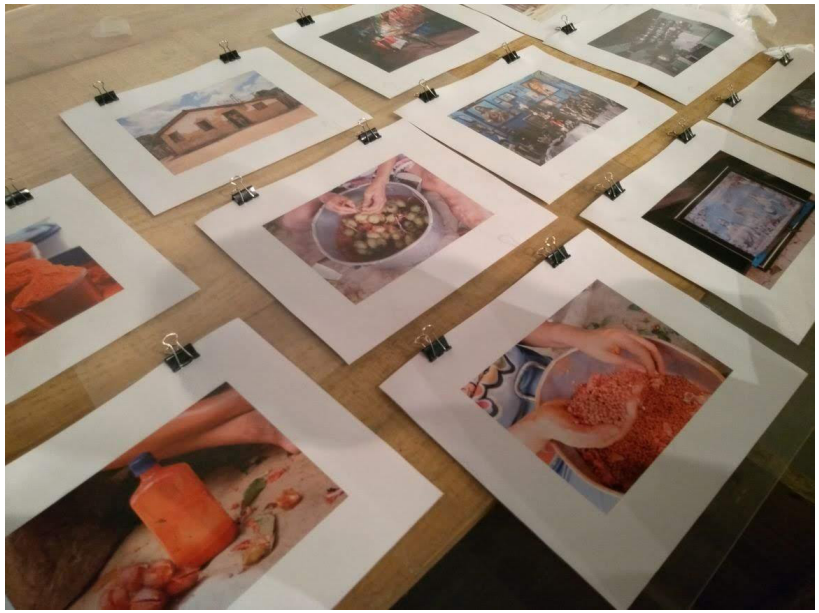
Portanto, postas estas questões e finalizado este grande mergulho no campo, o início da construção da tese parecia naturalmente solicitar que se imergisse novamente no campo, agora com o foco nas feiras. Estender esse tempo de relação com as pessoas para melhor compreender suas interpretações diante das práticas, os valores e significados apreendidos pelos entrevistados. Era o caminho que se mostrava mais sensato diante do meu percurso acadêmico, e, também, inspirador para a minha tese. E então, possivelmente, construir uma narrativa visual sobre a feira, fotográfica ou em vídeo.

Então eu sabia que queria trabalhar com as feiras livres, mas queria contemplar esse universo mais alargado de referências culturais que havia acessado no projeto. Queria que o entendimento de feira abarcasse essa riqueza de informações que eu havia conhecido. Então esse foi um primeiro movimento, considerado

uma espécie de "desvio", que se buscou fazer para olhar para as feiras de uma maneira mais densa.

Mas, que feiras? Para seguir adiante, precisaria eleger uma ou algumas poucas feiras para me aprofundar nas relações ali estabelecidas, nas histórias, e ter o contato direto com as dimensões humanas dos espaços, suas materializações. Foi no embate intelectual com essa necessidade de escolha, de recorte espacial, que o que era apenas, no momento, um aparato, fez-se como outro caminho possível de recorte. E assim um acervo fotográfico se mostrou como continente e conteúdo de feira livre. Na busca por respostas possíveis para os recortes através das fotografias, envolvi-me mais longamente com a questão das imagens e das categorias pelas quais poderia ajustá-las em aproximações e distanciamentos, e a necessidade de recorte se dissipou.

Portanto, optei por uma imersão em que a feira se mostrava a mim através das imagens. Como numa deriva cujo movimento do caminhante foi congelado. Perder-se com o olhar, configurando um segundo "desvio". Essa decisão virou de ponta-cabeça os percursos metodológicos que haviam sido traçados para a tese,



Figuras 5 e 6: Método de trabalho do projeto E Dia de Feira. Autoria não identificada. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

mas aprofundou e mesmo referendou a postura que vinha sendo construída em anos de pesquisa. Minha experiência empírica se estendeu para minha experiência com as fotografias. Como e até onde uma representação pode ser compreendida como criadora de uma ambiência ou de uma experiência espacial? Como se comporta um corpo que desliza das feiras livres para se pôr diante de imagens desses espaços?

Foi na realização de um projeto de extensão desdobrado do Projeto de Salvaguarda, com o objetivo de socializar parte do acervo e do conhecimento adquirido, que as imagens se tornaram um primeiro passaporte para o que se viveu em campo e, de alguma forma, ajudaram a preparar esta atitude metodológica tomada - junto com outras experiências e conhecimentos que serão compartilhados no decorrer do documento. Pois, para este novo trabalho, demandou-se um mergulho bastante intenso no material imagético produzido em campo durante a pesquisa do projeto. Esta imersão nos arquivos trouxe outras inspirações e desafios sobre o tema da feira.

Este projeto de extensão, de fato, no início chamou-se "É dia de feira". Tratava-se de uma proposta submetida pelo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem para o edital Prêmio Eris Maximiano, em 2015. Teve, no seu projeto inicial, o intuito de abordar uma diversidade de expressões culturais inspiradas na mistura e burburinhos das feiras livres, evocando as trocas e a informalidade dos contatos que ocorrem tradicionalmente nestes espaços. Posteriormente, com o aprofundamento da proposta espacial e desenvolvimento do conteúdo expositivo, adotou-se o neologismo É Dubangüê, ao eleger como um atravessamento com a história canavieira do estado para guiar a curadoria do material primário a ser socializado e para enriquecimento do seu trato, escolha propícia para a ocasião da comemoração dos 200 anos de Alagoas. Destarte, a temática da feira foi ampliada para outras espacialidades, como os engenhos e as casas de farinha, e mesmo conceituais, uma vez que se trouxe mais complexidade na elaboração do evento ao pensar a memória das práticas de trabalho no estado cruzadas com a produção erudita, como as iconografias holandesas produzidas no nordeste, e com reflexões sobre a contemporaneidade, o digital. Assim, a feira foi uma inspiração para além de sua forma, oferecendo em uma releitura do material expográfico.

Realizou-se em um formato híbrido entre feira de artesanato, oficinas, apresentações culturais e exposição artística. O ponto alto foi a abertura, que trouxe artesãos e mestres de várias partes do estado para construírem, com suas presenças e seus produtos artísticos, o próprio evento, interagindo com o público em vendas,

Figura 7: Espaço expositivo do evento E Dubangûê. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 8: Apresentação cultural do folguedo Mané do Rosário dentro do espaço expositivo. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

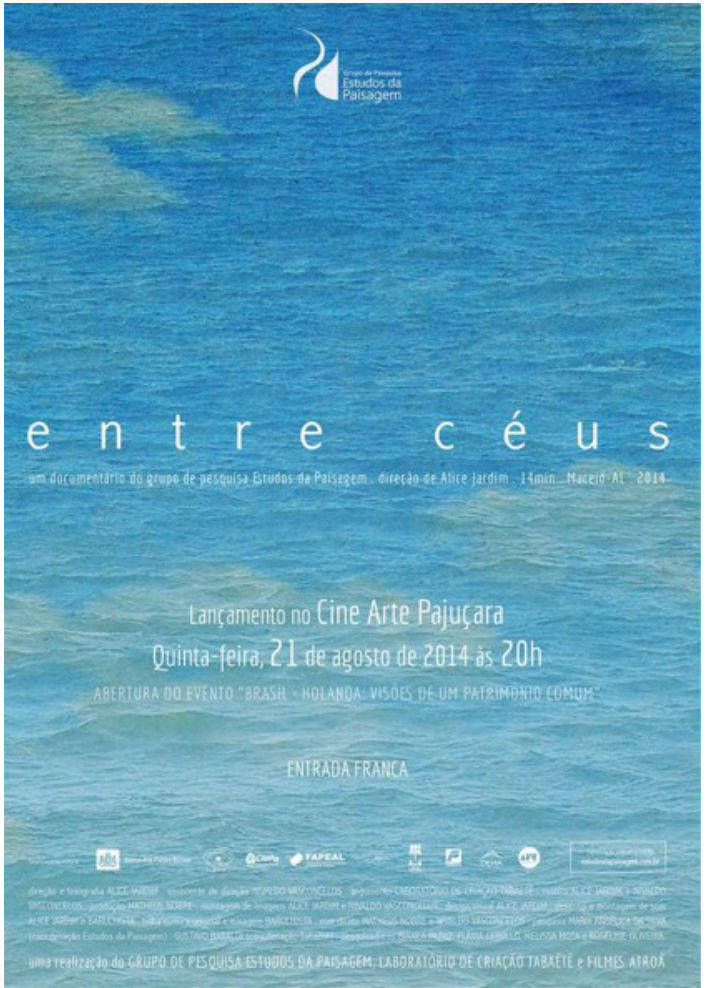
Figura 9,10: (imediatamente à direita) personagens do folguedo Mané do Rosário dentro do espaço expositivo. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 11 e 12 (acima): mestra Dona Irineia, superior, e oficina de máscaras, inferior. Autoria: autoria não identificada e Paula Louise Fernandes, respectivamente. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 13: Apresentação cultural do folguedo Mané do Rosário dentro do espaço expositivo. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Imagens 15 e 16: à direita, stills do documentário Entre Céus. Fonte: Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Imagem 14: abaixo, cartaz de divulgação do filme Entre Céus. Fonte: Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.



CONTA A HISTÓRIA QUE OS
ÍNDIOS NÃO VIRAM OS INSETOS
MOIAM ÀS
PRIMEIRAS CANAS
DESCASCADAS,
TINGINHO DE AÇÚCAR: DOCE INFERNO
FORNALHAS TREMENDAS, FERRETUAMENTE ARDENTES:
PRODUZ UM
FRUTO SUBTERRÂNEO

Figura 17: na página anterior, imagens de still dos vídeos produzidos exclusivamente para a exposição. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 18: acima, projeção em roda com película de açúcar no evento É Dubangüê. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem. Autoria: Paula Louise Fernandes.

oficinas, e apresentações na área externa, e reconhecendo-se nas imagens de paisagens, rostos, objetos e palavras na exposição montada no interior da superintendência do Iphan.

A oportunidade de elaborar a exposição foi determinante para algumas escolhas metodológicas dessa tese, e serviu como um ensaio inicial de interação com imagens numa lida mais prática, embora não de forma intencional, uma vez que se tratava de pensar as fotografias e os vídeos numa perspectiva de oferecer aos visitantes imagens contemplativas ou impactantes e meios para construção de relações entre elas e o resto da ambiência criada na área interna do Iphan. Para montar a exposição, portanto, foi preciso uma primeira imersão nas fotografias, em um acervo ainda mais vasto que o proposto nessa tese, uma vez que não se restringia às feiras, contemplando a diversidade de práticas do projeto, e era também composto de vídeos do INRC, somados às iconografias históricas e e outras produções.

Como essas imagens poderiam ser disponibilizadas de diversas formas, encarou-se o desafio de pensar as materializações das representações e as diferentes possíveis narrativas e percepções de acordo com a escala, a textura, a disposição das imagens – projeções e impressões de diferentes tamanhos e diferentes suportes, colagens, etc. Mas um dos conceitos estéticos que moveu a elaboração do material expositivo foi inspirado em outra produção do Grupo de Pesquisa que também foi integrado ao evento: o documentário Entre Céus. Trata-se da sobreposição de imagens que aproxima elementos aparentemente distantes, no tempo ou no espaço, mas unidos em permanências na paisagem alagoana[4]...

Assim, sob a fina película de açúcar da roda, foram projetados novos vídeos cujo conteúdo visual mesclou imagens do INRC cruzando-as com diferentes espacialidades e temporalidades da história nordestina, aproximando também o universo do popular com o do erudito.

O resultado final desse espaço se tornou, de fato, mais contemplativo individualmente - ainda que evocando sensorialidades para além do visual como a sonora e olfativa - que interacional, como se deu na presença dos mestres e artesãos[5] (pelas limitações

4 Outros projetos fizeram com que se criassem tangenciamentos entre o patrimônio imaterial pela via erudita. A linha de pesquisa da cartografia, que investiga a história da formação das paisagens brasileiras, inspira suas investigações no trabalho de campo e na exploração de imagens, inclusive digitais. Assim, esse partir da imagem como fonte exploratória já é um eco da postura mais geral do grupo de pesquisa, qual seja um entendimento do tempo e do espaço de forma "caleidoscópica", ou seja, complexo, mesclado, mutável.

5 Pela diferença na natureza da feira proposta das feiras livres, no sentido de que teve caráter de evento cultural esporádico, e não produzido pelo próprio cotidiano, o próprio perfil de feirantes convidados foi muito diverso, já que foi composta majoritariamente por artesãos, muitos dos quais não vendem seus produtos em uma feira livre “convencional” - a exemplo de Dona Irineia, do Muquem, União dos Palmares, André da Marinheira, Boca da Mata, e D. Julinha, Maria Vânia e

orçamentárias, este evento expandido não pôde perdurar por mais dias).

Porém, a maior contribuição desse processo foi a ideia da sobreposição, aproximar espacialidades e temporalidades diferentes, no caso do evento e do vídeo. Fragmento, mistura e sobreposição: foi dessa experiência que surgiu uma das sementes metodológicas que me instigaria a tratar a feira livre como paisagem de gestos amalgamados, de histórias e corporalidades cruzadas, compartilhadas. Pois não fora a feira que eu vivenciara e constatara justamente isso? Feirantes que rodam duas, três, quatro cidades por semana, para vender fruta que vem de outro estado? Casa de farinha que fornece para atravessadores levarem a outras cidades? Pessoas que compartilham saberes anteriores à feira, saberes do fazer feira? Modos de carregar, montar e desmontar; modos de negociar, de degustar, de atrair clientela...

Logo, a mistura acabou por se tornar um mote da tese. E ela fez anônimas as feiras, mas também as pessoas que eu fitava. Um terceiro movimento desviante em relação ao conhecimento.

Cumprindo a já aguardada meta de uma escrita de apresentação do texto produzido, para a construção do capítulo introdutório, inclusive em termos formais, questionou-se até onde caberia fiar-se nas imagens para apresentar as feiras livres. Foi preciso pensar em quais momentos a fotografia poderia ser convocada com a finalidade de ilustração, pois embora a função pareça acessória, praxe que pode ser ultrapassada em um trabalho sobre feiras livres através da imagem, o leitor não deveria confiar apenas no texto para visualizar o universo descrito como tão sensorialmente rico, e quase sempre tão colorido... Esse capítulo, portanto, apresenta as feiras livres do estudo.

Em seguida, a seção 2 traz a contextualização de como esse objeto de estudo foi acessado e as questões que dele emergiram, com especial atenção aos impasses e potencialidades das decisões metodológicas que foram aqui brevemente introduzidas. É um capítulo sobre posturas adotadas em relação à pesquisa.

Na seção 3, trata-se mais propriamente do acervo e dos seus diferentes estágios de gestação, de aproximação e os meios de manipulação arregimentados nesta tese.

Ao almejar ultrapassar fronteiras de um recorte espacial, na verdade, elegi um outro recorte mais aberto, quase impraticável num primeiro momento. E então, diante da imensidão de fotografias, foi preciso experimentar narrativas imersivas como forma de redescobrir a feira livre a partir de suas visualidades. Esses movimentos exploratórios foram o cerne desse trabalho e

---

Mestra Maria de Clarice (Patrimônio Vivo de Alagoas), rendeiras de bilro.

estão na seção 4 desse documento e se organizam, inicialmente, pelas imagens mentais e fronteiras conceituais suscitadas pela feira livre a partir das minhas vivências no Projeto de Salvaguarda e nos dois primeiros anos do doutorado, e então narrativas sobre outros gestos que também foram compreendidos a partir de suas zonas de mediação. Esse capítulo abrange, portanto, ensaios intersubjetivos sobre as feiras, em que as peças visuais são convocadas ao longo do documento com diferentes finalidades, ou seja, exercendo diferentes papeis. Ela vai se apresentando no decorrer do texto de forma cambiante; por vezes, virá como exemplificação de algo escrito, portanto, como ilustração de um argumento; por outras, como diálogo, nem sempre como ilustração correspondente; noutros momentos, virá silenciosa, explorando seu poder de "enunciado tácito". Por vezes, ela será provocadora das reflexões do texto, como uma pedra fundamental da narrativa, e como consequência, também convidará outras fotografias para uma relação texto-imagem. Noutro momento, virão agrupadas com elementos-chave relacionando-as entre si, tratando-se de constelações que abrigam na proximidade imagens nem sempre de uma mesma espécie, mas dentre as quais se atribui algum sentido em grupo, algum nexo; algum desenho circunstancial, ou seja, trazendo em si um conteúdo que poderá chamar outras fotografias, por semelhança ou diferença, encadeadas pelo desenrolar do pensamento contido na narrativa.

Abordo aqui, rapidamente, sobre algumas escolhas visuais desse documento. A opção por dispor o volume no formato paisagem se mostrou como o que proporciona melhor condição de aproveitamento para exposição das imagens e, por consequência, de imersão para a sua leitura/contemplação. Além disso, uma decisão foi a de tornar as legendas básicas. O ideal seria apresentar as imagens sem informação alguma, para que assim o leitor tivesse a sensação da experiência que eu vivenciei durante uma etapa do trabalho. Isso porque para o próprio desenvolvimento da tese e para a fruição da leitura, a experiência de observar as imagens “às escuras”, ou seja, sem dados, seria no sentido de se fazer coerente à ideia de uma decisão metodológica de encarar a “feira-amálgama”, a “feira sem cidade". Mas tal situação é incompatível com o que se espera da apresentação final de uma tese, então optou-se por deixar as legendas sucintas.

Por fim, faço aqui uma rápida menção a alguns dos autores que foram mais convocados durante o desenvolvimento do trabalho ou tiveram algum papel importante na elaboração do documento.

Inicialmente, destaco que a leitura de Cidades Invisíveis, de Ítalo Calvino (1999), e um posterior exercício de criar minha própria cidade invisível inspirada nas feiras livres, foi determinante

para as escolhas metodológicas aqui traçadas.

Georges Didi-Huberman, um teórico que cruza questões de filosofia e história da arte, aqui foi explorado por abordar conteúdos relativos à imagem (1998) (2011) (2012) (2013a) (2013b). Além disso, foi também acionado como pensador que faz refletir também sobre questões de metodologia - principalmente no que concerne o seu trabalho acerda do atlas warburgiano (2018) e da montagem em Brecht (2017b) - e sobre a implicada postura diante dos objetos e sujeitos pesquisados (2015) (2017a).

Portanto, além da cidade invisível, também o atlas, com sua estrutura processual, aberta à profusão e aos arranjos inesgotáveis, sua característica de heterogeneidade e mistura de tempos, foi uma das inspirações para a ação de baralhamento.

Flusser foi importante pelos seus instigantes debates sobre imagem (1985), (2007) (2008) e sobre a sua postura crítica diante da produção do conhecimento (2014).

Ainda no tocante à imagem, foi importante a leitura de Kossoy (2002) para compreendê-la como construção enquanto documento, portanto também em seu viés ideológico, e de Dubois (2012), principalmente para entendê-la enquanto discurso relacionado à representação da realidade e suas nuances. Mas, principalmente, Etienne Samain, pela leitura instigante de seu livro *Como pensam as imagens* (2012), que me fez refletir sobre como elas portam, no plano de suas superfícies, pensamentos.

A arquiteta Paola Berenstein Jacques foi acionada pela discussão sobre o fragmento (2001), visando uma discussão que complexificasse o entendimento da natureza desses espaços. A leitura de Jacques também foi importante para pensar um pouco mais a montagem (2015).

Continuando as leituras que auxiliaram pensar essa natureza, destaco Certeau, com sua ênfase nas táticas (1998), e para pensar a atuação do arquiteto e urbanista com seu espaço de estratégias (1998). Este autor ainda estimulou reflexões críticas sobre os modos de produção do conhecimento acadêmico.

Para o desenvolvimento dessa tese, foi realizado um rastreamento de teses e dissertações sobre feiras livres, com o principal objetivo de pensá-la de forma original. Poucas teses se utilizam da imagem como método, como uma forma de pensar a feira, como é o caso de Viviane Vedana, em um trabalho que utiliza "o suporte da imagem, num diálogo entre as 'formas de estar em campo', a 'coleta de dados' e a construção de uma narrativa etnográfica" (2004, p.30) Também Sato (2012), em seu livro que derivou da sua tese em psicologia social, dedica um capítulo apenas a imagens, mas não se aprofunda em uma discussão sobre

as mesmas.

Por fim, quando a fala dos entrevistados aparece no texto, evitei interferir no estilo de escrita das transcrições[6] realizadas pelos diferentes pesquisadores. Isso explica a variabilidade da forma com que a oralidade se transforma em texto escrito.

6 Com exceção de palavras transcritas erroneamente e que modificavam o sentido da fala.

# SEÇÃO 1

## FEIRAS LIVRES: PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

Como são as feiras livres que interessam a esse estudo: são iguais ou em que diferem das feiras em outras regiões do país, ou do mundo? Em que elas distam de outras feiras - como as hipster, como as grandes feiras de artesanato volante? Mais ainda: o que há em comum entre as feiras aqui circunscritas, e em que elas se peculiarizam? Como, nesse trabalho sobre feira, mas também sobre imagem, bem introduzi-las?

Em resumo, trata-se de feiras alagoanas, feiras nordestinas[7], mas de fato as que são próprias das pequenas e médias cidades, ocorrendo nas maiores sob certas circunstâncias (usualmente denominadas feiras de bairro). Não chegam à escala das grandes feiras regionais, mas podem ter tamanho considerável. São feiras que acontecem ao ar livre, em espaços públicos da cidade, ocupando as ruas e, por vezes, algumas edificações na forma de mercados especializados[8]. E que são marcadas pela efemeridade - mas não intermitência - de sua presença material, ou seja, são periódicas[9].

Nelas, são comercializados diversos artigos, mas os gêneros alimentícios ocupam grande parte das barracas. São produtos que vêm direto do campo ou são intermediados por vendedores/atravessadores, como frutas e legumes, mas também são vendidos alimentos processados, como doces e pratos como os preparados nas casas de farinha. Há, normalmente, um setor dedicado às carnes, em galpões dedicados, e também os voltados para cereais e farinhas.

Mas, como apresentá-las além da descrição? São tantos os elementos capturáveis em fotografia, e mais ainda os que são apreendidos através das vivências. Porque as feiras livres aqui açambarcadas são, muitas vezes, sensorialmente efervescentes, sedutoras: antes de ver a feira, ouve-se... Ao longe, avistando as poucas barracas ou mar de lonas, percebe-se a agitação de pessoas

7 A propósito, de 5570 municípios brasileiros, 7 possuem o termo “Feira” em sua toponímia, e não deixa de ser interessante notar que todos eles se encontram no Nordeste: Conceição da Feira - BA, Feira da Mata - BA, Feira de Santana - BA, Feira Grande - AL, Feira Nova - PE, Feira Nova - SE, Feira Nova do Maranhão - MA (IBGE, 2019). Dos seis gentílicos que constam no Houaiss relativos ao termo “feira”, afora os quatro do nordeste , constam dois de Portugal. Além disso, as duas únicas feiras registradas no Livro de Registro dos Lugares são de Pernambuco e da Paraíba. Não se afirma aqui importância em comparação com outras regiões do país, mas sim a importância que estas feiras têm para tais localidades.

8 O antropólogo Luiz Mott, que fez uma das primeiras teses sobre feira livre no Brasil, sobre Brejo Grande -SE, “afirma que no Brasil as feiras e mercados acabam por seguir o modelo dominante em Portugal, isto é, acontecem quase sempre nos centros urbanos e circundando o prédio do mercado.” (CARDOSO, 2011, p. 35)

9 "[...] os mercados periódicos configuram-se pela sincronização espaço-temporal da atividade mercantil, em que os dias de funcionamento de cada feira se encontram articulados aos das demais numa relação de tempo e espaço, englobando mobilidade circulatória periódica e sincronizada de feirantes e consumidores de um determinado mercado. Trata-se de um espaço, uma região, uma paisagem, um lugar, e porque não dizer, um território (efêmero), que permite o encontro do campo com a cidade, do velho com moderno, do comércio com a “festa” sociabilização." (BERNARDINO, 2015b, p.34)

nas ruas vicinais, os caminhões e paus-de-arara nas rodovias... Muito se fala sobre os cheiros bons e ruins carregados pelo vento… Os elementos espaciais, os objetos, os corpos, os verbos, são muitos.

Tomou-se aqui o caminho das descrições. Mas antes, um caminho ainda mais fluido, o de mostrá-las através de parte do próprio acervo fotográfico.

Para compor os conjuntos de fotografias, a apresentação segue com novos grupos de imagens, explorando a capacidade de "narração visual" que seus agrupamentos encerram em si mesmos. Escolheu-se pequenas coleções de fotografias-ilustrações, para que o olhar vague em meio à profusão que experiências na feira podem provocar. Busca-se responder com as fotos perguntas como: quais corpos, quais rostos, quais vestes? Quais verbos, quais gestos? Quais quais objetos, quais construções? E então discorrer-se-á mais um pouco sobre elas.

Figura 19, 20: (acima) Feira em União dos Palmares; à direita, em Coruripe. Autoria: Flávia Correia (ambas). Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 21: acima, Feira em Piaçabuçu. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 22, 23: (acima) Feira em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 24,25: (abaixo, abaixo à direita) Feira em Campo Alegre e em Roteiro, respectivamente. Autoria: Flávia Correia e Paula Louise Fernandes, respectivamente. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 26,27: à esquerda, superior, Feira em Flexeiras, e à esquerda, inferior, em Japaratinga. Autoria: Náiade Alves e Ludmila Mares, respectivamente. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem, respectivamente.

Figura 28,29: à direita, superior e inferior, feira em Flexeiras. Autoria: Náiade Alves, ambas. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, respectivamente.

Figura 30,31: à direita superior, feira em Porto Calvo; à direita inferior, em Jundiá. Autoria: Andressa Alves e Louise Cerqueira, respectivamente. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem..

Figura 32, 33: à esquerda, superior e inferior, feira em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães, ambas. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 34, 35: à esquerda, superior, feira em Belo Monte, inferior, feira em Traipu. Autoria: Paula Louise Fernandes e Náiade Alves, respectivamente. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem e acervo Iphan, respectivamente.

Figura 36, 37, 38: à direita, superior, feira em Paulo Jacinto; direita, centro, em Delmiro Gouveia; direita, inferior, em Campestre. Autoria: Karina de Magalhães; Náiade Alves; Paula Louise Fernandes, respectivamente. Fonte: Acervo Iphan**;** acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem; acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem, respectivamente

Figura 39: à esquerda, feira em Campo Alegre, Centro. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 41: à esquerda, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 43: à esquerda, inferior, feira em Cajueiro. Autoria: Suzanny Marihá. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 40: à direita, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 42: à direita, feira em Paulo Jacinto. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 44: à esquerda, feira em Colônia Leopoldina. Autoria: Alícia Rocha. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 45: à esquerda, abaixo, feira em Colônia Leopoldina. Autoria: Alícia Rocha. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 46: abaixo, superior, feira em Paulo Jacinto. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 47: abaixo, inferior, feira em Colônia Leopoldina. Autoria: Alícia Rocha. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 48: acima, feira em São José da Laje.
Autoria: Ana Karolina Corado. Fonte: Acervo
Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 49: à direita, feira em Piau, piranhas.
Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo
Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 50: abaixo, feira em Delmiro Gouveia.
Autoria: Náiade Alves. Fonte: Acervo Instituto
do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Pode-se brevemente resumir a feira livre em uma definição:

> A feira livre no Brasil constitui modalidade de mercado varejista ao ar livre, de periodicidade semanal, organizada como serviço de utilidade pública pela municipalidade e voltada para a distribuição local de gêneros alimentícios e produtos básicos. (MASCARENHAS, DOLZANI, 2008, p.75)

De fato, as feiras aqui abordadas se enquadram nesta definição e produzem espacialidades em áreas públicas a céu aberto, transfigurando ruas, praças, estacionamentos. Suas materializações são ocupações efêmeras, que implicam em montagens e desmontagens periódicas. De modo geral, duram um dia por semana, embora alguns núcleos, em alguns casos, mantenham-se por mais tempo. Os dias de funcionamento podem variar, possibilitando que feirantes possam vender produtos em mais de uma feira, mas o sábado concentra ocorrência de boa parte dos municípios no contexto dessa pesquisa. Usualmente, ao meio-dia, as barracas já estão sendo desocupadas, desfeitas.

Mas tal definição tem suas limitações. Retomando rapidamente o Projeto de Salvaguarda, a participação nessa pesquisa de campo ampliou largamente meu repertório de referências culturais, e fez questionar as fronteiras que definem o que são as feiras livres, já que mesmo após sua diluição, elas reverberam em outras espacialidades, e de diversas formas elas rebatem na vida de quase todas as pessoas que encontrei no campo, direta ou indiretamente. São muitos os ciclos atrelados a esse evento do cotidiano. (Apesar disso, devido ao grande contingente de fotografias, estas se resumiram inicialmente às construídas de fato nas feiras, podendo as imagens de outros cotidianos atrelados a ela serem convocadas de acordo com o desenvolvimento das narrativas.)

As feiras aqui contempladas demarcam uma geografia que é diversa, de contextos climáticos diferentes, com ocupações remontando a idades/histórias muito distintas, hoje de tamanhos discrepantes. Trata-se de realidades que vão do sertão ao litoral, abrigando pequenas feiras como as de Jundiá e Belo Monte, com menos de dez barracas, às de Penedo, Coruripe, Teotônio Vilela, com centenas de barracas ocupando várias ruas. E mesmo com tantas diferenças, elas aparentam guardar entre si cruzamentos, formas de agir similares.

Dentre 48 municípios visitados por pesquisadores do grupo, foram identificadas feiras livres em 43 deles, sendo que destes, compuseram o acervo 39 feiras de 37 cidades. Os dois maiores municípios do estado, Maceió e Arapiraca, se encontravam fora do nosso escopo de pesquisa, e assim a maior parte das cidades que acessamos era de pequeno porte e com considerável influência rural.

E, embora seja possível listar as cidades cujas feiras foram contempladas nesse acervo[10], a feira livre aqui se faz em pedaços

10 Atalaia, Belo Monte, Boca da Mata, Branquinha, Cajueiro, Campestre,

de anonimato. Porque, como será argumentado ao longo do documento, é a feira enquanto imagem e gesto compartilhado entre diferentes espacialidades a que interessa. Sem, incialmente, o aparato da história oral para trazer enunciados dos próprios feirantes e compradores, a "meta-feira-livre" a que me propus inicialmente transformou-se, como já salientado, em um mosaico-feira e insinuou outras possibilidades de leitura. Na ausência de entrevistas a transcrever, a interpretação das feiras pode perder uma dimensão de significantes, mas outros, então emergem: os corpos que manipulam objetos e se relacionam espacialmente; que carregam, transpiram, descansam; negociam, tocam, degustam; ignoram a câmera, posam, conversam, olham. Aliás, quando a imagem faz a ponte para interpretação da feira livre, o gesto do fotografar, do ser fotografado, e principalmente o gesto de mirar a fotografia se fazem presentes. Na foto, a feira passa a ser reespacializada em fragmento de superfície, e a interação sensorial passa a ser mediada pela visão.

Como mencionado, um dos objetivos do projeto era criar um banco de dados audiovisual sobre os bens listados. Por um lado, o registro audiovisual se limitava às circunstâncias de pesquisa. Assim, havia períodos mais ou menos favoráveis para conseguirmos presenciar práticas sazonais ou manifestações pouco frequentes; com a contingência já prevista em relação à elaboração do inventário, de visitas rápidas e possibilidades de retorno limitadas, por diversos motivos. De modo geral, no sítio 02, as narrativas orais foram o meio mais explorado durante o projeto como um todo, inclusive sobre práticas em vigência, mas que não conseguimos presenciar em sua manifestação, e não apenas no tocante aos bens culturais de memória ou ruína[11].

Porém, em comparação com outras referências culturais, ainda no sítio 02, as feiras foram notavelmente mais exploradas imageticamente que textualmente. O registro das feiras livres sofreu menos com esse aspecto contingente, porque quase todas as viagens eram realizadas nos finais-de-semana, quando também a maioria das feiras acontece (nesses municípios do estado), e, talvez por isso, os registros audiovisuais foram mais ricos do que sobre bens culturais que estavam em memória ou cuja ocorrência apenas

Campo Alegre (Centro e Luziápolis), Capela, Chça Preta, Colônia Leopoldina, Coruripe, Delmiro Gouveia, Flexeiras, Igreja Nova, Jacuípe, Japaratinga, Joaquim Gomes, Jundiá, Maragogi, Matriz do Camaragibe, Novo Lino, Passo do Camaragibe, Paulo Jacinto, Penedo, Piaçabuçu, Piranhas (Centro e Piau), Porto Calvo, Porto Real do Colégio, Quebrangulo, Roteiro, São José da Laje, São Luis do Quitunde, São Miguel dos Milagres, Teotônio Vilela, Traipu, União dos Palmares, Viçosa.

11 São designações do próprio manual do inventário, que classifica os bens culturais em 1) íntegro/vigente; 2) memória, 3) ruína.

apreenderíamos através da memória dos depoentes. Uma possível razão seria devido ao próprio perfil do trabalho: ao buscar angariar diversidade de referências, as entrevistas realizadas nas feiras, mais que abarcarem a feira em si, desdobravam-se na geração de várias outras fichas - como de diferentes artesanatos, modos de fazer pratos culinários e outros ofícios. Outro motivo é que é mais difícil obter relatos proveitosos quando eles são coletados no meio do desenvolvimento de uma atividade, ainda mais considerando que nossa presença não deveria prejudicar o trabalho dos entrevistados. Assim, as próprias experiências, mediadas pelo registro fotográfico, acabaram por suprir parcialmente, ainda que não intencionalmente, essas lacunas.

Também é possível explorar tais hiatos como "espalhamento" - se a feira concentra tantos saberes e modos de vida, esses se dispersam no território quando ela se encerra, e o mesmo movimento pode ser comparado ao das fichas do inventário, estando as informações sobre as feiras não reduzidas às próprias fichas de lugar, mas sim exploradas nos textos de dezenas de outras manifestações culturais levantadas. Foi um movimento que se buscou fazer nesse trabalho.

Inicialmente, achei que essa tese poderia preencher uma espécie de lacuna nos textos das fichas do inventário sobre algumas feiras, as quais eu elegeria para aprofundamento. Mas irá em direção contrária: é justamente a partir da riqueza das fotografias do projeto que ela parte.

As imagens e vídeos desses espaços urbanos de acontecimentos e intensidades – muitas vezes borbulhantes em movimentos e sensorialidades e complexos social e espacialmente – fornecem um rico acervo para pesquisadores, registros que se realizaram sob vento carregado de maresia ou sob o sol sertanejo; que percorrem, pois, amplo território do estado e das quais podemos estabelecer tanto unidades quanto heterogenias, especificidades locais.

Sejam compostas de menos de uma dúzia de barracas ou ocupando diversas avenidas e ruas, essas feiras constituem fenômenos que transfiguram o espaço urbano e demarcam ritmos da vida cotidiana. Percebeu-se, em campo, a localização estratégica das mesmas, quase sempre acomodadas em lugares de centralidade, próximas às igrejas-matriz, estações ferroviárias ou do trilho do trem, sendo que certamente algumas tenham influenciado no próprio crescimento urbano local e regional.

Quando se fala aqui de feiras, há de se qualificá-las. Feiras nordestinas, presentes em quase todas as cidades do interior de Alagoas, que sobrevivem mesmo com a presença de mercadinhos e grandes redes de supermercado com a instalação de barracas nas

ruas. Barracas essas que são montadas e desmontadas, como é o caso da maior parte das estudadas aqui, fenômeno de transformação e efemeridade.

No caso das cidades maiores, são usualmente chamadas de “feiras de bairro” (como a Feira do Jacintinho e a Feira do Tabuleiro dos Martins, em Maceió), e podem perdurar vários dias na semana. Ainda nesses casos, costumam representar espaço de maiores disputas - com o automóvel, por exemplo - e a sofrerem pressões para deslocamento, por vezes longe do lugar central onde se engendrou.

Mas as feiras, de modo geral, ainda assim persistem diante das adversidades e mudanças na relação com o espaço público.

São espaços que costumam apresentar setorizações, ainda que estas não sejam rígidas e se quebrem continuamente. A disposição das barracas cria ruas dentro de ruas, que, espaçosas ou “labirínticas” - sensação que é evocada em algumas feiras que pouco se conhece -, atraem os sentidos constantemente. As barracas se erguem, muitas vezes, padronizadas, mas apresentando marcas que as individualizam e assinalam o território. Para quem não tem banca, bastam algumas caixas ou uma lona estirada ao chão para criar o mobiliário expositor. Pois apesar das formalidades próprias, em parte conectadas à lógica estabelecida entre vendedores e a organização municipal, há espaço para o improviso: carro-de-mão, chão e até mesmo o próprio corpo podem se tornar vitrines-sustentáculos para expor os produtos. Para quem não tem lugar formalizado na feira, acha-se espaço de inserção. Portanto, trata-se de um lugar com ações de normatização mas que abrem brechas para que outras táticas de visibilidade e sobrevivência aconteçam[12]. Essa relação entre espacialidades normativas e suas fissuras, fazem ecoar, portanto, as *táticas*[13] que Certeau analisa. Elas vêm referenciadas em contraposição à da *estratégia*, de poderes hegemônicos.

> Chamo de *estratégia* o cálculo (ou a manipulação) das relações

12 "Com isso, constroem-se os caminhos para entender que a relação entre feira e arquitetura está complexamente atravessada pelas relações sociais, pelas ações cotidianas. Tal complexidade é potencializada pela tradição de ocupação irregular dos espaços de troca e pela tentativa de normatização a partir dos interesses do poder público. Assim, a todo instante, formas são reelaboradas tanto pelos projetos de requalificação quanto pelos usos cotidianos." (CARDOSO, 2011, p. 35)

13 "A ordem efetiva das coisas é justamente aquilo que as táticas “populares” desviam para fins próprios, sem a ilusão que mude proximamente. Enquanto é explorada por um poder dominante, ou simplesmente negada por um discurso ideológico, aqui a ordem é *representada* por uma arte. Na instituição a servir se insinuam assim um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas e um estilo de resistência moral, isto é, uma economia do “*dom*” (de generosidades como revanche), uma estética de “*golpes*” (de operações de artistas) e uma ética da *tenacidade* (mil maneiras de negar à ordem estabelecida o estatuto de lei, de sentido ou fatalidade). A cultura “popular” seria isto, e não um corpo considerado estranho, estraçalhado a fim de ser exposto, tratado e “citado” por um sistema que reproduz, com os objetos, a situação que impõe aos vivos" (CERTEAU, 1998, p.88).

> de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno de uma cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.). [...] Gesto da modernidade científica, política ou militar. [...] [...] chamo de *tática* a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. [...] a tática é movimento "dentro do campo de visão do inimigo", como dizia von Bülloe, e no espaço por ele controlado. [...] Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as "ocasiões" e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. (CERTEAU, 1998, p.99-100)

As primeiras são maneiras de jogar com a circunstância e com o pouco de modo a utilizar, manipular e alterar de acordo com a situação vigente, imposta por um poder estratégico. (CERTEAU, 1998)

Nesse sentido, e abordando a persistência das feiras como *teimosia tática do persistir*, Juliana Dias (2020) delineia tanto uma condição passiva quanto ativa, e assim ela seria, portanto, diferente da noção de resistência ou de resiliência.

> Partimos de uma noção de persistência que se estabelece como uma espécie de teimosia tática. Diferente da noção de resistência, que nos encaminha ao enfrentamento e à luta direta, no persistir há tanto a expressão de uma condição passiva – um deixar-se permanecer – quanto ativa – a determinação de permanecer. [...] Quando operamos com o sentido da teimosia tática do persistir abrimos mão de um olhar apaziguante, como aquele que lê a cidade a partir da resiliência. O teimar não é sempre positivo. Muitas vezes teimar implica em permanecer ainda que em condição precária, e lidar com o que não é ideal. É essa a condição de grande parte das feiras populares que destacaremos aqui. Criam espaço, permanecem, persistem como brechas. (DIAS, 2020, n.p)

E esse persistir, ainda segundo a autora, estaria diretamente relacionado com a experiência dos corpos nesses espaços, que envolvem desde o seu aspecto sensível, passando pela resistência às ações institucionais até as marcas que o trabalho pesado e precário impõe aos feirantes.

> Na relação com os corpos podemos pensar nas persistências em três níveis: a persistência da sensorialidade enquanto mediadora da experiência – uma experiência que conclama o corpo sensível; a persistência de uma cartografia experiencial que se rearranja "espontaneamente" e que resiste às mudanças físicas oriundas de forças externas, como as reordenações territoriais; a persistência dos gestos que fazem a feira, numa escala vivida cotidianamente por feirantes e usuários, que leva a um aprendizado do/no corpo, mas também a marcas nesses mesmos corpos – dores, ferimentos, impregnações dos aromas. (DIAS, 2020, n.p)

Mas, a despeito da precariedade que ronda esses espaços,

> As persistências urbanas seriam lugares que restam, mas não resíduos. Definitivamente não são vazios urbanos e nem tampouco espaços a serem resgatados, revitalizados, renovados, ressignificados. Não são resquícios do que se foi nem tampouco nada a ser trazido à contemporaneidade. (DIAS, 2020, n.p)

Voltando a descrevê-las, são magnéticas nas suas forças de atração. Suas ocorrências influenciam os tempos de produção: deslocamentos que procuram a feira mais próxima ou a mais completa, que determinam as atividades que regem seus dias e suas relações com os dias da semana. As feiras concentram, num determinado período, pessoas com interesses comuns, que buscam garantir o provimento familiar, abastecer de vidas. Levados pelas necessidades, atraídos pelos hábitos ou seduzidos por sua vivacidade social, gentes da própria cidade ou vindas da roça, de povoados próximos ou mesmo distantes, se deslocam para esses lugares de concentração onde confluem inúmeras órbitas – rotinas que giram em torno da feira, que também determina um calendário local. Cotidianos que são como trajetórias incessantes, rotineiras, de vai-e-vem, encontrando-se em tempo e espaço, mas também se distanciam logo depois, dirigindo-se de volta para a terra produtiva, para as mesas e bocas, para os currais, ou mesmo para outras feiras, aos fornecedores *made in China*... Portanto, ao mesmo tempo em que centralizam tantos acontecimentos, é possível perceber, quando as barracas se desmontam, sua diluição no espaço. E as ruas retornam ao seu estado corriqueiro.

"A necessidade da troca induz ao encontro" (VARGAS, 2018, l.2115). Logo, mais que vitrine de produtos, a feira é, ela toda, uma grande mostra de pessoas, de modos de vida e de relações humanas. Vendedores não isolam os produtos dos clientes, que se sentem compelidos a tocar, cheirar e provar, degustar, e assim as negociações são desenvolvidas. Mas suas vitrines não mostram apenas os produtos, mas também os "bastidores"; debulha-se, descasca-se, embrulha-se no próprio local de venda. Também são expostas as vísceras, aves que são, sem cerimônia, abatidas: os bastidores da morte que compõe a vida. E, para além da alimentação, pode fornecer muitas variedades de produtos que satisfaçam outros pressupostos do habitar, a exemplo de roupas, calçados, panelas, e até móveis...

São espaços de comercialização que produzem relações humanas, sejam de sociabilidades relativas ao trabalho, como entre os vendedores[14], envolvendo e abastecendo grande parte

14 Juliana Dias aponta que, nos seus estudos sobre feiras livres em Alagoas, os aspectos espaciais foram pouco evidenciados nos relatos dos feirantes no que tange aos pontos centrais que ancoram as suas memórias, em que as relações humanas são mais destacadas. "Sempre que, em atividade de pesquisa de campo, pedimos uma história, uma memória ou uma relação afetiva, as pessoas são evidenciadas. As mudanças lembradas com saudade também costumam se referir

das comunidades onde se inserem, mas também relacionados aos espaços de divertimento. Além disso, no contato entre vendedores e consumidores, o qual passa por negociações diretas e, não raro, do consumidor com os próprios produtores rurais ou artesãos, visto que em alguns casos os mesmos vão expor seus produtos excedentes. É possível compreender esse espaço como um "território usado", termo de Milton Santos que Ana Clara Torres Ribeiro recupera: é o "que valoriza a vida de relações. O território usado aproxima-se teoricamente do espaço banal, o espaço que é de todos e de todas as práticas, incluindo as solidariedades e o agir comunicativo." (RIBEIRO, 2012, p. 87)

É quando a cidade fecha o trânsito e abriga o rural para que pedestres ocupem as ruas transfiguradas da noite para o dia. Sua efemeridade é ancorada na vida das pessoas. Montagens e desmontagens transformam rapidamente a paisagem, e tornam sempre a repetir-se em movimentos de continuidade e permanência. Das feiras livres, tiramos lições da vida prática, e da própria noção de vida; aprendemos com as resistências de modos de vida que, através de arraigamentos e vulnerabilidades, sobrevivem ao lado de unidades Walmart; extraímos, em suas ações efêmeras, ainda que persistentes, seu caráter humano, descentralizado, coletivo.

De todas experiências no projeto e visitando outras feiras, ficou ressoando em mim uma série de perguntas… O que este mundo desperta quando posto frente às práticas usuais da conduta acadêmica no campo da arquitetura e urbanismo? Dos “jeitinhos”, por vezes da “ginga”, da inventividade, da “gambiarra”... Esse lugar-acontecimento que é a feira livre - conglomerada, coletiva - quando ele começa, e quando ele termina? Quais os limiares espaciais e conceituais dessas conformações? A partir de quando elas se tornam feira, a partir de que limites, que escala e dimensões? Ou seja, quais os limiares da feira - espaciais, temporais, conceituais? Podemos discernir gestualidades de feira, modos de agir na feira livre?

Algumas dessas perguntas ultrapassam o escopo inicial a partir de uma visão de identificação da mesma enquanto patrimônio; ainda assim, é preciso dar um passo atrás e recuperar o meio de acesso que se fez em sua direção. Para tanto, discorrer-se-á brevemente sobre como a instituição de proteção ao patrimônio se desenvolveu diante desse campo, o papel do arquiteto, as experiências que os instrumentos do Iphan oferecem e, por fim, as reflexões metodológicas aqui tomadas.

---

aos vizinhos de banca, aos feirantes que faleceram e aos espaços que vão sendo conformados com novas feições. De certa maneira, a memória da feira é volátil e não remete a uma fixidez, mas a redes relacionais." (DIAS, 2020, n.p)

# SEÇÃO 2

## CAMINHOS, ESTRADAS, POSTURAS

Ter a oportunidade de colaborar em projetos sobre o patrimônio imaterial no contexto da metodologia do Iphan, e ter elegido continuar por quase dez anos nesse caminho, não me desembaraçou de pensar uma pergunta muito básica, mas inquietante: se pudermos traçar um quadro de demadas em termos de formação e de atribuições, em que um arquiteto pode contribuir para o campo do imaterial?

No que tange ao patrimônio material, está posta a pertinência desse profissional. Um recordar amparado em uma bibliografia básica sobre a história da patrimonialização no Brasil deixa clara a presença do arquiteto no campo dos bens de caráter material. Eles estiveram fortemente atuantes desde a formação do órgão, articulados com um corpo técnico muito mais abrangente, o qual contou, inclusive, com a colaboração de vários artistas nos primeiros anos de atuação. Foram muitos esforços no sentido de proteger uma gama de bens culturais na chamada fase heróica da instituição, embora na prática isso não refletisse na égide do que se chama patrimônio imaterial[15].

Afinal, quando nos debruçamos sobre diversos textos mais

15 Sobre a proteção desse campo do imaterial no início da atuação do órgão: "Além do anteprojeto, outra referência importante que se insere no processo de construção da identidade nacional característico do período foi a criação da Comissão Nacional de Folclore, em 1947 – e seus desdobramentos nas diferentes regiões do país –, por meio da qual se lançou, em 1958, a Campanha Nacional em Defesa do Folclore Brasileiro, dando origem ao Instituto Nacional do Folclore, atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), que atualmente faz parte da estrutura do IPHAN." (SILVESTRIN, 2014, p.24)

atuais que fazem balanços relativos à história do Iphan, as primeiras décadas da instituição são as mais criticadas como elitistas, restritas no que tange à diversidade de patrimônios e representações sociais[16].

Nos movimentos artísticos do início do século XX no Brasil, o espírito modernista andou junto da preocupação em identificar e preservar o patrimônio, em de fato "criar" uma "identidade nacional"[17]. É nesse contexto que, em 1937, é fundado o Sphan – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão que corresponde ao atual Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Eruditos, os artistas modernos, dentre poetas, pintores, arquitetos e outros[18], estavam, ao mesmo tempo, olhando em direção à produção internacional e também para dentro, mergulhados no legado do barroco mineiro, e mesmo, como no caso de Lúcio Costa, buscando refletir sobre formas de expressão populares na arquitetura.

Na verdade, foi-se além da produção nacional da arquitetura e da cidade, buscando conhecer nos folguedos, na religiosidade, a expressão de uma cultura nacional. Assim, as atenções desses movimentos giravam em torno de uma arte nova, mas em vários casos comprometida em refletir na sua reelaboração uma identidade brasileira. Paralelos entre o tradicional e o moderno foram inclusive elaborados em escritos da época, como por exemplo...

> "articulação conceitual entre a valorização da tradição popular colonial e a arquitetura moderna" por Lúcio Costa e "analogia clara entre o antiindividualismo uniforme e estandartizado da arquitetura moderna e o caráter anônimo e coletivo da arte popular" por Mário de Andrade, tomando como mira o folclore brasileiro. (WISNIK, 2007, p. 176-177)

As discussões sobre essa "identidade nacional" e sobre as produções artísticas mostravam pontos de vista diferentes ou que divergiam energicamente, mas o anseio em conciliar a criação de uma arte moderna não se dissociava da reflexão sobre o valor da

16 "A noção de patrimônio cultural contemporânea é muito mais ampla do que aquela que se fazia há poucas décadas, quando ela se estabelecia apenas sobre os pilares da história e da arte, época em que a excepcionalidade artística ainda tutelava o reconhecimento histórico." (CARSALADE, 2017, p.137) Tal postura culminava numa seleção de critérios "prioritariamente a partir de valores estéticos e eruditos, associados a uma elite política e às classes dominantes" (SCHLEE, QUEIROZ, 2017, p.110)

17 "Os intelectuais modernistas que, no Brasil, estiveram associados ao patrimônio tinham em vista a construção do futuro da nação e recorriam ao passado como uma fonte de inspiração para o presente. [...] O esforço coletivo de construção do patrimônio, dirigido pelo Estado, estava justificado por esse projeto de construção de uma identidade nacional que, supostamente, ainda não existia" (GONÇALVES, 2015, p.219).

18"Durante sua atuação à frente da instituição (1936-1967), o ficcionista de um único livro [Rodrigo Melo Franco de Andrade] esteve permanentemente cercado e assessorado por intelectuais, poetas, cientistas, artistas e arquitetos de grande produção e renome, entre os quais se incluem Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Pedro Nava, Cecília Meireles, Heloisa Alberto Torres, Lígia Martins Costa, Candido Portinari, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Lucio Costa, Oscar Niemeyer e muitos outros." (CHAGAS, 2017, p. 124)

produção cultural do povo brasileiro[19].

Dentre esses intelectuais modernistas, a historiografia destaca, principalmente a partir da década de 80 - antes disso, o protagonismo do "mito" fundador do Sphan era atribuído a Rodrigo Melo Franco de Andrade (CABRAL; JACQUES, 2018, p.11) -, a atuação de Mário de Andrade, escritor poeta e crítico que elaborou um anteprojeto, em 1936, para a criação do que denominou S.P.A.N. – Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, a pedido do ministro da Educação e Saúde Gustavo Campanema, e que veio a servir de base para o Decreto-lei n. 25, de 30 de novembro de 1937. Como se sabe, o documento proposto por Mário apontava o entendimento de patrimônio como "todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiras, residentes no Brasil" e apresentava "uma visão mais abrangente do que seria o patrimônio brasileiro" (FONSECA, 2017, p. 158).

19 "Em contraste com a vanguarda europeia, o modernismo brasileiro, na perspectiva de alguns analistas, distingue-se por uma tendência conservadora que, ao invés de celebrar a ruptura, concilia passado, presente e futuro. Observe-se que alguns dos intelectuais que estiveram à frente da construção do patrimônio no Brasil e dirigiram a criação e o funcionamento do então SPHAN foram também responsáveis pelo projeto e a construção de Brasília (Chuva, 2009)." (GONÇALVES, 2015, p.218)

> Entende-se por obra de arte patrimonial, pertencente ao Patrimônio Artístico Nacional, todas e exclusivamente as obras que estiverem inscritas, individual ou agrupadamente, nos quatro livros de tombamento. Essas obras de arte deverão pertencer pelo menos a uma das oito categorias seguintes:
> 1. Arte arqueológica;
> 2. Arte ameríndia;
> 3. Arte popular
> 4. Arte histórica;
> 5. Arte erudita nacional;
> 6. Arte erudita estrangeira;
> 7. Arte aplicadas nacionais;
> 8; Arte aplicadas estrangeiras. (ANDRADE, 1936, in IPHAN,1980, p. 56)

No detalhamento sobre a definição de arte popular, fica claro como o anteprojeto é pioneiro "e, talvez, revolucionário demais para ser posto totalmente em prática na ocasião" (SALA, 1990, p. 19). As exemplificações trazem uma riqueza de possibilidades que abrem precedentes para uma representação diversa da cultura nacional.

> Da arte popular (3). Incluem-se nesta terceira categoria todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma interessem à Etnografia, com exclusão da ameríndia.
> Essas manifestações podem ser:
> a) Objetos: Fetiches, cerâmica em geral, indumentária, etc.;
> b) Monumentos: arquitetura popular, cruzeiros, capelas e cruzes mortuárias de beira-estrada, jardins, etc.;
> d) Paisagens: determinados lugares agenciados de forma definitiva pela indústria popular, vilejos lacustres vivos da Amazônia, tal morro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mocambos no Recife,

> etc.;
> d) Folclore: música popular, contos, históricos, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas, etc. (ANDRADE, 1936, in IPHAN, 1980, p. 57)

Na escrita final do decreto, já com o órgão criado e com Rodrigo Melo Franco de Andrade[20] a sua frente, apesar de manter a proteção ao patrimônio "histórico, artístico, arqueológico, bibliográfico, etnográfico, paisagístico", apresenta uma conceituação do termo patrimônio com os critérios que orientariam o interesse público para a sua conservação:

> Art. 1º Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interêsse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (SPHAN, 1937, in IPHAN, 1980, p. 74)
>
> Art. 4º O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuirá quatro Livros
> do Tombo, nos quais serão inscritas as obras a que se refere o art. 1º desta lei, a saber:
> 1) no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas
> pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, e bem
> assim as mencionadas no § 2º do citado art. 1º.
> 2) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interêsse histórico e as obras de arte
> histórica;
> 3) no Livro do Tombo das Belas Artes, as coisas de arte erudita, nacional ou
> estrangeira;
> 4) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das
> artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras.

No anteprojeto, a palavra "obra de arte" aparece na própria definição de patrimônio, o que dá uma qualificação muito diferente de "bens móveis e imóveis", como no decreto final, o qual aponta mais para uma ideia de materialidade. Apesar da palavra "arte" acompanhar a descrição dos livros de tombo do decreto final, o fato de ela estar presente na definição principal de patrimônio do anteprojeto tem um peso maior, além de vir nomeando as categorias.

O decreto de 1937 cria o Livro do Tombo, Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, o qual se destina às "coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular" (SPHAN, 1937, in IPHAN, 1980, p. 75), mas na prática, esse livro de tombo não implicou em um reconhecimento cultural diverso. Aliás, a maioria das inscrições desse livro de tombo estão categorizadas como conjuntos urbanos (71 inscrições), conjuntos arquitetônicos (29 inscrições), edificação (28 inscrições). O primeiro terreiro, por exemplo, foi apenas tombado em 1984[21] (e é

20 Rodrigo Melo ficou à frente do órgão de 1937 a 1967, e fora uma indicação de Mário de Andrade e Manuel Bandeira (CALABRE, 2017, p. 37).

21 "Primeiro terreiro tombado pelo Iphan, o Terreiro Casa Branca do

uma categoria à parte).

E assim, pautando os interesses na excepcionalidade e no monumento histórico, os bens que vieram a ser tombados nas primeiras décadas de atuação da instituição – período em que houve uma quantidade extensiva de tombamentos – foram limitados no que tange à diversidade e representatividade dos vários grupos sociais que conformam a cultura no país, mas significaram um árduo esforço de proteção ao que fora eleito como uma patrimônio em ameaça numa luta contra o tempo e outras adversidades.

> Foi esse olhar, portanto, que norteou o intenso e extremamente difícil trabalho de identificação desses bens em todo o imenso território brasileiro, priorizando a proteção daqueles ameaçados de descaracterização ou desaparecimento, e concentrando-se, por esse motivo, nas regiões em que a ocupação do colonizador deixou marcos reconhecidos, tanto por serem testemunhos de "fatos memoráveis" de nossa história como por serem considerados exemplares "autênticos" da criatividade artística brasileira. Esse processo de seleção tinha como bases uma historiografia que privilegiava os marcos da conquista do território, assim como as diferentes fases da organização política da nação, e uma estética pautada em uma determinada leitura dos estilos arquitetônicos e artísticos. (FONSECA, 2017, p. 158)

Cabe mencionar, aqui, que estudos mais recentes têm apontado para a natureza mais dissensual que processual e, portanto, desmistificadora, dessas colaborações prévias para o que viria a se tornar a base da égide patrimonialista no Brasil. Cabral e Jacques apontam para a contribuição até agora invisibilizada de Oswald de Andrade nas interações entre intelectuais e mesmo na escrita de um pré-projeto para a criação de um órgão de proteção ao patrimônio, "no qual ele sugere as 'Bases para a Criação e Organização do Departamento de Defesa e Conservação do Patrimônio Artístico do Brasil'" (2018, p.1). Esse aporte é levantado não no sentido de mudar a pessoalização do mito fundador, mas sim de complexificar a história como "campo de forças, constituído de forma plural, coletiva, dissensual e conflituosa", distanciado-a dos mitos e impossibilitando "a atribuição de uma autoria única" (2018, p31).

Retornando ao que é ratificado pela historiografia, como é sabido, a construção de paradigmas conceituais mais inclusivos dentro do patrimônio foi sendo consolidada ao longo do século XX principalmente com contribuições do campo da antropologia e ciências sociais[22], mas estes foram apenas implementados

Engenho Velho, localizado em Salvador (BA), foi reconhecido como Patrimônio Cultural Brasileiro e inscrito nos livros do Tombo Histórico e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, em 1984." (IPHAN) Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1636/ Acesso: 25 de jun de 2020.

22 "Ao longo dos últimos oitenta anos, a explicitação da importância dos bens selecionados passou da atribuição de valor "excepcional" – de acordo com o discurso vigente nas primeiras décadas da instituição – à identificação de sua "relevância para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira" (art. 216 da CF de 1988), considerada em sua diversidade – conforme as concepções hegemônicas a partir das últimas décadas do século XX, em que tem sido

tardiamente. As políticas de salvaguarda que contemplavam essas expressões culturais eram pontuais, não integradas à agenda do Iphan, principalmente até a década de 1970. Contudo, um marco sempre mencionado é o CNRC – Centro Nacional de Referências Culturais, adotado na presidência de Aloísio Magalhães em 1975, uma primeira experiência na instituição baseada no conceito de "referências culturais", que viria a ser um importante aporte conceitual para as políticas de preservação do patrimônio imaterial, para uma visão mais integrada e democrática em uma noção de patrimônio cultural. Como dito no Manual do INRC:

> Neste texto, parto do pressuposto de que ocorreu no Brasil, nos anos setenta, uma reorientação de uma prática implementada pelo Estado desde 1937 [...] A noção de "referência cultural", entre outras, foi incorporada por esses agentes a seu discurso, como um dos emblemas de sua proposta. Pouco explorada enquanto conceito, tornou-se porém a marca de uma postura inovadora em relação à noção de "patrimônio histórico e artístico", na medida em que, naquele momento, remetia primordialmente ao patrimônio cultural não consagrado. A noção de "referência cultural", e as inúmeras experiências que, em seu nome, foram realizadas, serviram de base, juntamente com a releitura das posições de Mário de Andrade no seu anteprojeto para um Serviço do Patrimônio Artístico Nacional e na sua atuação no Departamento de Cultura, para a definição de patrimônio cultural expressa no artigo 216 da Constituição Federal de 1988, que alarga o conceito ao falar de "bens culturais de natureza material e imaterial". (LONDRES, 2000, p. 12)

determinante a influência da antropologia e das ciências sociais." (FONSECA, 2017, p.157)

Um outro marco sempre assinalado nos estudos dos discursos do patrimônio é a Constituição Federal, que abrigou a noção de patrimônio cultural, entendido como "os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira" (BRASIL, 1988). O entendimento mais democrático do que seria representativo como patrimônio nacional, a partir de uma visão mais inclusiva sobre a diversidade dos grupos que constroem a identidade brasileira, a possibilidade de voz, reconhecimento e participação por parte desses diferentes grupos[23], além de apontar para uma visão mais antropológica ao agregar na definição a natureza material e imaterial do patrimônio.

> O patrimônio foi redefinido em múltiplas expressões e nas suas dimensões material e imaterial, e mesmo em seus vínculos com os chamados "grupos formadores da sociedade brasileira". Além dos colonizadores portugueses, dos indígenas e africanos, passaram a ser incluídos na formação do Brasil os europeus e asiáticos oriundos das levas de imigração dos séculos XIX e XX. Os grupos sociais decorrentes dessa formação multicultural foram definidos, ainda, como sujeitos e intérpretes do patrimônio, além de agentes fundamentais para sua conservação e gestão. Embora tenha sido proferida fora do contexto de elaboração da nova Constituição, uma frase de Aloisio Magalhães, ideólogo e impulsionador da

23 "A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, incorporou também em relação à cultura o princípio da cidadania plena, ampliando e diversificando a conceituação do agora denominado "patrimônio cultural brasileiro" e instituindo a sociedade como parceira do Estado na responsabilidade e na tarefa pela preservação desse patrimônio" (FONSECA, 2017, p. 260)

> retomada da noção ampla de patrimônio proposta por Mário de Andrade nos anos 1930 e da revolução conceitual operada no campo da preservação, com a criação da Fundação Nacional Pró-Memória – FNPM8, expressa bem o espírito da Carta Magna de dessacralização do patrimônio e de sua vinculação ao cotidiano e à vida das pessoas [...]. (SANT'ANNA, 2017a, p. 145)

Outros avanços mais recentes estão sendo implementados, como no Política do Patrimônio Cultural Material - PPCM. Um avanço é relativo ao poder de voz sobre o patrimônio material por parte das comunidades que ficaram à margem da proteção institucional na maior parte da história do Iphan, e o inédito instrumento Declaração de Lugares de Memória, que desata o bem da necessidade de atender critérios de integridade e autenticidade, podendo ser reconhecido por seus valores simbólicos.

> Declaração de Lugares de Memória - Este é instrumento de proteção inédito: por meio desse reconhecimento, ainda que um bem cultural tenha perdido sua integridade e autenticidade, em consequência da ação humana ou do tempo, o Iphan poderá reconhecer a importância de seus valores simbólicos.
> Povos e Comunidades Tradicionais - Estão contempladas, na PPCM, as especificidades culturais de povos e comunidades tradicionais. Em relação os povos indígenas, está contemplado o direito de autodefinição de suas próprias prioridades em processos que envolvam a preservação de seu legado cultural. Dessa forma, passa a valer para a política de patrimônio material o princípio que aplicado ao patrimônio imaterial, legando aos detentores dos bens culturais o protagonismo na construção das ações de preservação e contribuindo para a superação da divisão entre as duas vertentes de proteção. (IPHAN, s.p.)

Como já muito realçado na literatura, na busca pela legitimidade do processo democrático, almeja-se o deslocamento do protagonismo dos especialistas para as comunidades, em um processo em que estas devem ter papel participativo, poder de voz e de mobilização. Como forma de assumir o papel das comunidades diretamente produtoras e impactadas como prioritárias no tocante ao reconhecimento das referências culturais de um determinado território, a instituição adotou a expressão "detentores dos bens culturais" para nomeá-las, afinal, nas palavras de Aloísio Magalhães, "o melhor guardião de um bem cultural é o seu dono" (MAGALHÃES, 1985, p.186; apud SANT'ANNA, 2017a, p. 145).

Mas se reconhecemos que os discursos e valores dos bens culturais são construídos por sujeitos, se deslocamos a lógica para dinâmicas de atribuição de valores e sentidos, por que ainda permanece a necessidade por continuar nomeando as políticas a partir da dicotomia material *versus* imaterial? Afinal, quando bens que "se impõem por sua monumentalidade, por sua riqueza, por seu 'peso' material e simbólico" (IPHAN, 2000, p.11) passam a ser interpretados pela nova postura, então eles não se impõem, mas a eles são (im)postos; um grupo social os reconhece pela monumentalidade ou quaisquer outros atributos que estejam interpretando através de sua materialidade. Em que o deslocamento do valor "intrínseco do objeto" para os sujeitos que atribuem valores impacta nessas categorizações?

Tal divisão parece revelar uma cisão ainda presente dentro da própria instituição. De um lado, a práxis arraigada dos especialistas na área do patrimônio edificado, de outro, as novas posturas levantadas pelo setor de Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI). A segmentação dificulta, salvo exceções, a integração dos setores.

> Mesmo "dentro de casa", ou seja, no próprio Iphan, tem havido muita dificuldade de integrar as políticas relativas às dimensões material e imaterial do patrimônio cultural e mesmo de dividir equilibradamente, entre elas, os recursos financeiros da instituição. Essa dificuldade decorre, em grande parte, da persistência de uma cultura interna, longamente sedimentada, que privilegia o patrimônio construído e concentra muitos recursos – financeiros e humanos – em obras de conservação e restauração, em detrimento de ações sistemáticas de promoção da preservação do patrimônio cultural pela sociedade e demais esferas de governo. Decorre ainda da dificuldade de se transformar uma prática institucional ainda muito centrada no especialista e no seu saber técnico, em outra, de cunho mais aberto e participativo, a exemplo do que já é feito na área do patrimônio cultural imaterial. (SANT'ANNA, 2017b, p.101)

A insuficiência da categorização binária de patrimônio material e imaterial, ou, nesse caso, da classificação a partir da dualidade, mostra-se problemática. Se, por um lado, a discussão é longa e a dualidade já vem sendo há um tempo complexificada - como mostra a leitura do próprio manual do INRC -, por outro lado, ainda continua relevante porque é a terminologia oficial, muito usada em departamentos, instrumentos burocráticos, em publicações de educação patrimonial. Novamente, apresentam-se tendências de reformulação dessas políticas, mas é preciso continuar pensando sobre as palavras e suas semânticas.

O olhar atual sobre o patrimônio imaterial, ao focar nas dinâmicas de atribuição de valores e significados, opõe-se às lógicas e entendimentos nos discursos dominados pelas velhas práticas do dito "patrimônio material". Quando os consultores que ajudaram a elaborar o manual do INRC propuseram a adoção do termo "referências culturais" em vez de "patrimônio imaterial", a indissociação dessas dinâmicas da "contrapartida material" já estava mais que compreendida. Mas a inquietação diante do entendimento mais direto, mesmo genérico, das palavras material e imaterial de fato se manteve, pois se o termo "referências culturais" foi escolhido para intitular o instrumento de identificação desse patrimônio que engloba o material e o imaterial, essa dicotomia ainda nomeia outras instâncias da instituição, e a forma como damos nome e categorizamos as coisas contribuem para moldar o nosso pensamento (além de serem reflexo dele).

Retornando à questão do imaterial diante da materialidade, a qual é cara para a reflexão em tela, ela é mencionada no manual como indissociáveis:

> Os estudos da linguagem mostram que os significados de fato não pairam no vazio. Eles possuem sempre uma contrapartida material da qual são indissociáveis: o chamado significante. Este pode ser de natureza acústica, como no caso das línguas naturais; gráfica,

> como no caso da escrita, ou ter qualquer outra materialidade. [...] Caso análogo ocorre com a cultura, tendo em vista que as práticas humanas inscrevem de várias formas seus significados em objetos palpáveis. [...] Portanto, dessa perspectiva, um ponto de partida do inventário é focalizar dimensões concretamente apreensíveis da cultura [...]. (IPHAN, 2000, p. 29-30)

Assim, o dito "imaterial" é interpretado a partir de fenômenos perceptíveis em algum grau. Seria, portanto, menos o "não material" que o "a partir do material", mesmo que possa remeter também "para além dele".

Muitos escritos sobre o patrimônio apresentam ponderações sobre a indissociabilidade entre materialidade e imaterialidade na interpretação das duas vertentes de patrimônio, mas ainda assim, aquela é entendida majoritariamente como suporte desta.

José Reginaldo Gonçalves propõe um entendimento de patrimônio "desnaturalizando seus usos nos modernos 'discursos do patrimônio cultural'" (2005, p. 17) e considerando o patrimônio também como uma categoria do pensamento.

Se, de modo geral, a materialidade foi abordada nos estudos antropológicos, muitas vezes tinham o objetivo de capturar dimensões simbólicas e assim outras dimensões da materialidade ficaram em segundo plano, como o lugar do corpo, por exemplo.

> É possível que a categoria do patrimônio, tal como a estamos explorando, sublinhe, entre outras, essa dimensão material da vida social e cultural. E, ao lado dessa dimensão material, é preciso assinalar a dimensão fisiológica, ou mais precisamente, o uso de técnicas corporais. Objetos sempre implicam usos determinados do corpo. (GONÇALVES, 2005, p. 22-23)

José Reginaldo aponta para uma visão de patrimônio em que ele não é compreendido apenas no seu campo simbólico, mas também ativo: "Afinal, os seres humanos usam seus símbolos sobretudo para "agir" e não somente para se "comunicar". O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: ele é bom para agir. [...] Ele, de certo modo, constrói, forma as pessoas." (GONÇALVES, 2007 p. 114). No âmbito desta forma de compreensão, a materialidade deixa de ser coadjuvante, ponte para categorias analíticas mais abstratas, e passa a abrigar outras potências:

> Objetos materiais e técnicas corporais, por sua vez, não precisam ser necessariamente entendidos como simples "suportes" da vida social e cultural (como tendem a ser concebidos em boa parte da produção antropológica). Mas podem ser pensados, em sua forma e materialidade, como a própria substância dessa vida social e cultural. (GONÇALVES, 2005, p. 22-23)

Mas seria, de fato, esse entendimento da materialidade além do suporte simbólico o suficiente para aventar possíveis contribuições do arquiteto no campo do imaterial? Como o arquiteto encara essa materialidade, como ele lida com espaços como as feiras livres?

**O arquiteto e a imaterialidade**

A graduação em Arquitetura e Urbanismo prepara profissionais destinados a campos específicos de atuação, regulamentados juridicamente. A abordagem pedagógica, mesmo com variações entre diferentes universidades, precisa abarcar as atribuições que se espera de um profissional da área, ou seja, há uma série de ferramentas e referências da literatura em comum.

Assim, de modo geral, temos o arquiteto e o urbanista como um interventor no espaço, com frequência visando a matéria que se edifica e perdura.

> A imagem tradicional da arquitetura sempre esteve ligada à ideia do sólido e do fixo. E mesmo que os arquitetos contemporâneos apresentem suas obras como instáveis, em pedaços, em movimento, elas permanecem sólidas, estáveis e fixas. (JACQUES, 2001, p. 42)

É o que antecipa mentalmente, desenvolve e projeta de forma normativa e hoje cibernética, acompanha e fiscaliza a materialização do projeto sem sentir a consistência, textura, peso, temperatura dos materiais, sem que seu corpo se engaje em grandes esforços, ou absorva a poeira em quantidade[24].

É o que trabalha com a vista aérea, por vezes totalizante e homogeneizante. Da metrificação, da geometria descritiva, da ergonomia[25]. Que busca determinar agenciamentos e fluxos. Trata-se, muita vezes, de técnico de formação generalista que usualmente busca resolver "problemas" através de pressupostos modernizantes, tidos como anseio tácito da sociedade. Que trabalha dentro da lógica da terra regulamentada e disponível de acordo com a especulação imobiliária. O que detém autoria, age dentro de regulamentações legais, trabalha na esfera do mundo institucional, com conselho de classe e decorrentes práticas de fiscalizações.

Além disso, atualmente cada vez mais se incorpora a um mundo pautado pelo avanço tecnológico, pelo conhecimento, pela

24 O distanciamento do corpo na produção da arquitetura e da cidade não é novo; a atitude moderna já buscava a racionalização do projeto e da execução. Hoje, o distanciamento está se estendendo, não só do corpo que projeta em relação ao corpo que executa, como também o suposto corpo que executa está se distanciando dos processos construtivos, tendo em vista o crescimento de possibilidades de automação alinhadas a já presente mecanização. Tais soluções, muitas em fase de pesquisa e experimentação, e outras em implementação, buscam geralmente construir mais rápido, com menos recursos humanos, evitando desperdícios e barateando os custos (princípios presentes desde o modernismo, mas agora com outras potências).

25 Por vezes reduzido a um conjunto de parâmetros e medidas, são essas "que garantirão, por longo tempo, a estruturação da disciplina denominada Ergonomia, que gera, por sua vez, o dimensionamento do mobiliário, dos equipamentos; a seguir dos cômodos e como em uma última capa, o objeto arquitetônico e urbanístico finalizado: casa, escola, edifício de escritórios, a fábrica, a cidade. Para os que adotam a nova disciplina, o corpo funciona quando acolhido no receptáculo correto, constrange-se e sofre quando suas medidas não são respeitadas." (SILVA, AZEVEDO, 2011,p.110)

razão - mas também pelas categorias rígidas. De praxe, esse ainda é um atual modelo do arquiteto e suas capacitações.

Anteriormente atrelado às instituições reguladoras das engenharias, no caso brasileiro, hoje o órgão que define as competências e regula a atuação do profissional é o Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil. Criado pela Lei nº 12.378 de 31 de dezembro de 2010, define uma lista de atribuições relativas ao planejamento, ao projeto, à gestão em arquitetura, urbanismo, paisagismo. No tocante ao campo patrimonial, assim define:

> IV - do Patrimônio Histórico Cultural e Artístico, arquitetônico, urbanístico, paisagístico, monumentos, restauro, práticas de projeto e soluções tecnológicas para reutilização, reabilitação, reconstrução, preservação, conservação, restauro e valorização de edificações, conjuntos e cidades; (BRASIL, 2010)

Embora a expressão "Patrimônio Histórico, Cultural e Artístico" seja cara para um entendimento contemporâneo e democrático do patrimônio, além de ampla no que tange a variedade de bens que abarcar, a exemplificação que se segue dão os contornos dessa competência pautados num escopo mais tecnicista sobre a competência do arquiteto – "restauro", "reconstrução", "reutilização" - numa visão possivelmente tradicional da materialidade da arquitetura e da cidade: "edificações, conjuntos e cidades". Ainda assim, não há mais como pensar sua "preservação", sua "valorização", sem o entendimento da rede de relações simbólicas, afetivas, que leva à atribuição de sentidos e valores aos bens culturais categorizados como materiais.

Se os arquitetos foram muito presentes nas primeiras décadas de atuação do Iphan e até os dias de hoje, pautados pela ênfase nas políticas públicas de proteção mais voltada ao patrimônio material, atualmente precisaram acompanhar, de alguma forma, as mudanças empreeendidas pelo órgão responsável pelas políticas patrimoniais. Mas o tema da imaterialidade traz novos desafios e aprendizados, pois desestabiliza toda uma estrutura que rege as expectativas sobre seu papel: o de projetista e interventor do espaço, o que traz as soluções para problemas que muitas vezes nem sequer são colocados em xeque. Exige que se ponha de lado uma série de pressupostos sobre juízos de valor como o belo, o organizado, o sanitário, o otimizado, descentralizando a interpretação sobre suas próprias referências, e assim outros valores surgem, outros modos de ser e espacializar.

Como arquitetos e urbanistas de berço moderno, aprendemos, via de regra, a conceber o espaço através de mecanismos atrelados à funcionalidade: setorizações, normatizações, módulos, uniformizações. Almejamos soluções duradouras, muitas vezes

sem aprender com o efêmero; dominamos o espaço cartesiano, muitas vezes sem aprender com o espaço do corpo para além da sua dimensão ergométrica.

Ações de planejamento e implementação de projetos de intervenção nos espaços públicos da cidade, também em geral, ainda tributárias do pensamento planejador modernista, partem, muitas vezes, de decisões que pouco consideram os agentes que produzem o próprio espaço e os significados das referências culturais que deles são constitutivos. Quando isso se alia à forma por vezes distante em que o processo de planejamento e de criação se dá – partindo mais do olhar alado do desenho arquitetônico que das vivências *in loco*, considerando menos os significados atrelados ao lugar que os aspectos técnicos-normativos – seus resultados acabam por desaguar em propostas que seguem diretrizes homogêneas e as aplicam sem distinção, desconsiderando a engenhosidade desenvolvida pelo próprio desenrolar da vida urbana, a inventividade e o despojamento que permeiam esse universo.

Não são poucas as contribuições que questionam e desestabilizam as bases que conduzem as práticas desses profissionais, mas ainda há potência em reflexões que contribuam para apontar novas posturas possíveis, e o campo do intangível se mostra prolífico para tanto. Também instiga o cruzamento com outras áreas do conhecimento: esses fenômenos, por terem atrelados variados componentes das práticas culturais, envolvem campos do conhecimento diversos, como a antropologia, a psicologia social, a geografia, a história. O papel de crítico do arquiteto e urbanista requer, portanto, uma reflexão sobre a sua esfera de atuação co-relacionada com outros campos profissionais e de saber.

Seguramente, há fenômenos urbanos que demandam de forma mais instigante, o arquiteto e o urbanista que pisam no chão. Em geral, quando as referências culturais são postas à mesa, sinalizam para uma outra forma de ver a cidade e a arquitetura. É o caso que se pretende abordar aqui, quando está em pauta as feiras livres.

Pois estes são espaços complexos, em estreita correlação com a vida urbana, apesar de também se valerem, muitas vezes, do vínculo com a ruralidade. São construídos coletivamente, em diversas negociações por parte dos feirantes, dos fregueses habituais e dos eventuais, do poder público municipal... Algumas dessas negociações se tratam do embate entre a situação de regularização destes, e também pode possibilitar que haja uma organização desses ambientes, perceptível em setorizações claras.

Na atualidade, mesmo feiras tradiconais podem se valer do suporte de grandes galpões dedicados a certos tipos de produto, como para carnes ou para grãos/farinha. Mas a feira se faz na rua

e, por isso, há sempre a possibilidade de explorar seus hiatos com vendas de sobras esporádicas, por exemplo, bastando ao interessado colocar seus produtos no chão, amontoados em um carrinho-de-mão ou nas próprias caixas de feira, hoje geralmente feitas de plástico colorido.

A organização da feira, portanto, requer formas de agenciar espaços, demanda que por vezes pode ser suprida com a mediação do arquiteto, porém não sem tensões, sem desvios, sem recuos. Mais que isso, por vezes os próprios feirantes se insurgem contra as regularizações e setorizações, como foi o caso da feira de Luziápolis, distrito de Campo Alegre, que será abordada posteriormente.

Mas talvez um outro aspecto sirva como inspiração para os arquitetos que, eventualmente, deixem-se aventurar pelas feiras livres. E se relaciona com a não rigidez do espaço. Ora, há marcos arquitetônicos fixos que constroem recintos nas feiras, mas ela se faz preponderantemente em todos os casos aqui investigados, somando-se a barracas que são montadas e desmontadas em apenas um dia, todas as semanas. O trabalho do arquiteto costuma refletir uma ideologia de perduração. Um tipo de perenidade que busca otimizar custos e esforços. Ora, essas são quase o antônimo dessa forma de planejar e construir, pois sua permanência no tempo se dá no constante fazer-se e desfazer-se feira, para então, na semana seguinte, refazer-se...

Observam-se os corpos que carregam barracas, amarram cordas a lonas e a postes para içar cobertas. Montam-se vitrines com caixas, estendem-se lonas no chão. Amontoam-se produtos, de forma organizada, por vezes jogados. E depois de uma manhã de negociações, desmonta-se tudo novamente... E os espaços de trabalho se confundem com os de sociabilidade e inclusive de descanso. Borram-se as fronteiras entre casa e rua.

Um último ponto a ser aqui mencionado se relaciona com a coletividade. Nos supermercados, não se barganha ou mesmo regateia diretamente com o vendedor - que não raro é o próprio produtor rural - não se prova as frutas e a farinha antes de fechar negócio. As feiras são espaços de todos, que se reconstróem sempre e a partir de múltiplas mãos autoras. Isso se rebate na arquitetura de ambos os espaços: o primeiro, homogêneo, fixo, o segundo, essencialmente fragmentário e efêmero. Como o arquiteto pode lidar com o fragmento, com a gambiarra, com o fugidio? O que pode aprender com esses parâmetros de um espaço que se projeta de maneira colada na ação vivida?

Além disso, esses últimos lugares oferecem cenários que apresentam disputas, diálogos e negociações, relações de sociabilidade estabelecidas que transbordam o consumo e estão

permeadas por valores distantes da impessoalidade de outros ambientes de comércio. Como o arquiteto lida com as disputas? Será que, ao projetar, busca uma ideia de consenso? Será que ele pode aprender com o disenssual, com a transgressão?

A ação ensejada para o arquiteto quando se trata de realizar intervenções nas feiras livres é usualmente atuar no sentido de ordená-las, provê-las de estruturas fixas, muitas vezes em um maior número de galpões, ou de movê-las para áreas mais periféricas. Seus zoneamentos podem ser disjuntivos, seções rígidas.

Portanto, uma aproximação sensível com as feiras livres pode oferecer uma das inúmeas portas para que arquitetos e urbanistas abordem a cidade a partir de outras dinâmicas existentes e materializadas no seu espaço físico. Sendo tema de trabalhos científicos, pode permitir que tais abordagens penetrem o ambiente acadêmico, o qual, no caminho para a contribuição de uma formação crítica sobre a cidade, pode aprender com lógicas diversas aos circuitos científicos e mesmo avessas a esse mundo institucionalizado e formal; que, como as feiras livres, ofereçam reflexões sobre a efemeridade, o acúmulo, o reaproveitamento, a transgressão e as táticas de sobrevivência e mesmo resistências. Destarte, um estudo das feiras livres pode contribuir para uma reflexão sobre a formação do arquiteto e do urbanista.

Adentrar esse meio possibilita então trazer uma bagagem mais ampla que desperte o entendimento de arquitetura para além do funcional, do histórico, do estilístico; deslizando para o coletivo, o irregular e, por vezes, até para o desordenado e caótico. Oferta-se a possiblidade de adensar as correntes que se movem rumo aos encontros entre o material e o imaterial, o permanente e o provisório, o caos e o cosmo, e exige-se um grande esforço em pensar sobre as fronteiras espaciais, que podem desembocar em fronteiras mesmo do próprio pensamento.

**Colhendo referências culturais**

O documento se apresenta com fundo branco. Toda informação vem em cor preta. Escritos, em cima, no cabeçalho, estão os nomes de duas instituições acompanhadas de suas siglas: Minc - Ministério da Cultura e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Linhas ortogonais se cruzam e demarcam retângulos, criando células: vemos uma tabela. Essas são as fichas do inventário, que seguem o formato pré-estruturado e são editáveis no programa Word. Elas são numeradas em ordem crescente e dispostas em sequência, uma sempre depois da outra, que aqui, na tela, significa uma sempre abaixo da outra. Linearidade.

Figura 51, 52: fichas do INRC. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2000, p.71 e 72).



| INRC - INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS<br>**ANEXO**<br>**BENS CULTURAIS INVENTARIADOS** | CÓDIGO DA FICHA | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | -- | -- | -- | -- | F1- | A3 |
| | UF | SÍTIO | LOC. | ANO | FICHA | NO. |

## 1. LOCALIZAÇÃO

| | |
|---|---|
| SÍTIO INVENTARIADO | |
| LOCALIDADE | |
| MUNICÍPIO / UF | |

## 2. RELAÇÃO DOS BENS

### 2.1. CELEBRAÇÕES

Reproduzir tabela se necessário.

| DENOMINAÇÃO | Nome como é conhecido. | IDENTIFICADO SIM | IDENTIFICADO NÃO | 1 |
|---|---|---|---|---|
| TIPO | ☐ CELEBRAÇÃO ☐ EDIFICAÇÃO ☐ FORMA DE EXPRESSÃO ☐ LUGAR ☐ OFÍCIO | | | |
| CONDIÇÃO ATUAL | ☐ VIGENTE / ÍNTEGRO ☐ MEMÓRIA ☐ RUÍNA | | | |
| OCORRÊNCIA | ÉPOCA: Se possível data. | LUGAR: Onde ocorre. | | |
| DESCRIÇÃO | Desenvolver o seguinte roteiro: 1 – Caracterizar o bem no contexto das classificações consideradas (tipo e condição atual). 2 – Informar sobre principais características e etapas se for o caso. 3 – O público envolvido. 4 – Importância para a vida local. 5 – Outras informações relevantes. | | | |
| REGISTROS | Título ou descrição do documento. | Nº | Cf. Anexo 2 | |
| CONTATOS | Pessoa ou instituição que poderá informar a respeito do bem. | Nº | Cf. Anexo 4 | |

| DENOMINAÇÃO | Nome como é conhecido. | IDENTIFICADO SIM | IDENTIFICADO NÃO | 2 |
|---|---|---|---|---|
| TIPO | ☐ CELEBRAÇÃO ☐ EDIFICAÇÃO ☐ FORMA DE EXPRESSÃO ☐ LUGAR ☐ OFÍCIO | | | |
| CONDIÇÃO ATUAL | ☐ VIGENTE / ÍNTEGRO ☐ MEMÓRIA ☐ RUÍNA | | | |
| OCORRÊNCIA | ÉPOCA: Se possível data. | LUGAR: Onde ocorre. | | |
| DESCRIÇÃO | Desenvolver o seguinte roteiro: 1 – Caracterizar o bem no contexto das classificações consideradas (tipo e condição atual). 2 – Informar sobre principais características e etapas se for o caso. 3 – O público envolvido. 4 – Importância para a vida local. 5 – Outras informações relevantes. | | | |
| REGISTROS | Título ou descrição do documento. | Nº | Cf. Anexo 2 | |
| CONTATOS | Pessoa ou instituição que poderá informar a respeito do bem. | Nº | Cf. Anexo 4 | |





| ANEXO : BENS CULTURAIS INVENTARIADOS | -- | -- | -- | -- | F1- | A3 |
|---|---|---|---|---|---|---|

### 2.2. EDIFICAÇÕES

Reproduzir tabela se necessário.

| DENOMINAÇÃO | Nome como é conhecido. | IDENTIFICADO SIM | IDENTIFICADO NÃO | 3 |
|---|---|---|---|---|
| TIPO | ☐ CELEBRAÇÃO ☐ EDIFICAÇÃO ☐ FORMA DE EXPRESSÃO ☐ LUGAR ☐ OFÍCIO | | | |
| CONDIÇÃO ATUAL | ☐ VIGENTE / ÍNTEGRO ☐ MEMÓRIA ☐ RUÍNA | | | |
| OCORRÊNCIA | ÉPOCA: Se possível data. | LUGAR: Onde ocorre. | | |
| DESCRIÇÃO | Desenvolver o seguinte roteiro: 1 – Caracterizar o bem no contexto das classificações consideradas (tipo e condição atual). 2 – Informar sobre principais características e etapas se for o caso. 3 – O público envolvido. 4 – Importância para a vida local. 5 – Outras informações relevantes. | | | |
| REGISTROS | Título ou descrição do documento. | Nº | Cf. Anexo 2 | |
| CONTATOS | Pessoa ou instituição que poderá informar a respeito do bem. | Nº | Cf. Anexo 4 | |

| DENOMINAÇÃO | Nome como é conhecido. | IDENTIFICADO SIM | IDENTIFICADO NÃO | 4 |
|---|---|---|---|---|
| TIPO | ☐ CELEBRAÇÃO ☐ EDIFICAÇÃO ☐ FORMA DE EXPRESSÃO ☐ LUGAR ☐ OFÍCIO | | | |
| CONDIÇÃO ATUAL | ☐ VIGENTE / ÍNTEGRO ☐ MEMÓRIA ☐ RUÍNA | | | |
| OCORRÊNCIA | ÉPOCA: Se possível data. | LUGAR: Onde ocorre. | | |
| DESCRIÇÃO | Desenvolver o seguinte roteiro: 1 – Caracterizar o bem no contexto das classificações consideradas (tipo e condição atual). 2 – Informar sobre principais características e etapas se for o caso. 3 – O público envolvido. 4 – Importância para a vida local. 5 – Outras informações relevantes. | | | |
| REGISTROS | Título ou descrição do documento. | Nº | Cf. Anexo 2 | |
| CONTATOS | Pessoa ou instituição que poderá informar a respeito do bem. | Nº | Cf. Anexo 4 | |

### 2.3. FORMAS DE EXPRESSÃO

Reproduzir tabela se necessário.

| DENOMINAÇÃO | Nome como é conhecido. | IDENTIFICADO SIM | IDENTIFICADO NÃO | 5 |
|---|---|---|---|---|
| TIPO | ☐ CELEBRAÇÃO ☐ EDIFICAÇÃO ☐ FORMA DE EXPRESSÃO ☐ LUGAR ☐ OFÍCIO | | | |
| CONDIÇÃO ATUAL | ☐ VIGENTE / ÍNTEGRO ☐ MEMÓRIA ☐ RUÍNA | | | |
| OCORRÊNCIA | ÉPOCA: Se possível data. | LUGAR: Onde ocorre. | | |
| DESCRIÇÃO | Desenvolver o seguinte roteiro: 1 – Caracterizar o bem no contexto das classificações consideradas (tipo e condição atual).2 – Informar sobre atuais executantes (indivíduos ou grupos). 3 – Informar sobre principais características e etapas se for o caso. 4 – O público envolvido. 5 – Importância para a vida local. 6 – Outras informações relevantes. | | | |
| REGISTROS | Título ou descrição do documento. | Nº | Cf. Anexo 2 | |
| CONTATOS | Pessoa ou instituição que poderá informar a respeito do bem. | Nº | Cf. Anexo 4 | |

| ANEXO : BENS CULTURAIS INVENTARIADOS | -- | -- | -- | -- | F1- | A3 |
|---|---|---|---|---|---|---|

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| DENOMINAÇÃO | Nome como é conhecido. | | IDENTIFICADO SIM | NÃO | 6 |
| TIPO | ☐ CELEBRAÇÃO ☐ EDIFICAÇÃO ☐ FORMA DE EXPRESSÃO ☐ LUGAR ☐ OFÍCIO | | | | |
| CONDIÇÃO ATUAL | ☐ VIGENTE / ÍNTEGRO ☐ MEMÓRIA ☐ RUÍNA | | | | |
| OCORRÊNCIA | ÉPOCA | Se possível data. | LUGAR | Onde ocorre. | |
| DESCRIÇÃO | Desenvolver o seguinte roteiro: 1 – Caracterizar o bem no contexto das classificações consideradas (tipo e condição atual).2 – Informar sobre atuais executantes (indivíduos ou grupos). 3 – Informar sobre principais características e etapas se for o caso. 4 – O público envolvido. 5 – Importância para a vida local. 6 – Outras informações relevantes. | | | | |
| REGISTROS | Título ou descrição do documento. | | Nº | | Cf. Anexo 2 |
| CONTATOS | Pessoa ou instituição que poderá informar a respeito do bem. | | Nº | | Cf. Anexo 4 |

**2.4. LUGAR**

Reproduzir tabela se necessário.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| DENOMINAÇÃO | Nome como é conhecido. | | IDENTIFICADO SIM | NÃO | 7 |
| TIPO | ☐ CELEBRAÇÃO ☐ EDIFICAÇÃO ☐ FORMA DE EXPRESSÃO ☐ LUGAR ☐ OFÍCIO | | | | |
| CONDIÇÃO ATUAL | ☐ VIGENTE / ÍNTEGRO ☐ MEMÓRIA ☐ RUÍNA | | | | |
| OCORRÊNCIA | ÉPOCA | Se possível data. | LUGAR | Onde ocorre. | |
| DESCRIÇÃO | Desenvolver o seguinte roteiro: 1 – Caracterizar o bem no contexto das classificações consideradas (tipo e condição atual). 2 – Informar sobre principais características e etapas se for o caso. 3 – O público envolvido. 4 – Importância para a vida local. 5 – Outras informações relevantes. | | | | |
| REGISTROS | Título ou descrição do documento. | | Nº | | Cf. Anexo 2 |
| CONTATOS | Pessoa ou instituição que poderá informar a respeito do bem. | | Nº | | Cf. Anexo 4 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| DENOMINAÇÃO | Nome como é conhecido. | | IDENTIFICADO SIM | NÃO | 8 |
| TIPO | ☐ CELEBRAÇÃO ☐ EDIFICAÇÃO ☐ FORMA DE EXPRESSÃO ☐ LUGAR ☐ OFÍCIO | | | | |
| CONDIÇÃO ATUAL | ☐ VIGENTE / ÍNTEGRO ☐ MEMÓRIA ☐ RUÍNA | | | | |
| OCORRÊNCIA | ÉPOCA | Se possível data. | LUGAR | Onde ocorre. | |
| DESCRIÇÃO | Desenvolver o seguinte roteiro: 1 – Caracterizar o bem no contexto das classificações consideradas (tipo e condição atual). 2 – Informar sobre principais características e etapas se for o caso. 3 – O público envolvido. 4 – Importância para a vida local. 5 – Outras informações relevantes. | | | | |
| REGISTROS | Título ou descrição do documento. | | Nº | | Cf. Anexo 2 |
| CONTATOS | Pessoa ou instituição que poderá informar a respeito do bem. | | Nº | | Cf. Anexo 4 |





Figura 53, 54: fichas do INRC. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2000, p.73 e 74).



| ANEXO : BENS CULTURAIS INVENTARIADOS | -- | -- | -- | -- | F1- | A3 |
|---|---|---|---|---|---|---|

**2.5. OFÍCIOS E MODOS DE FAZER**

Reproduzir tabela se necessário.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| DENOMINAÇÃO | Nome como é conhecido. | | IDENTIFICADO SIM | NÃO | 9 |
| TIPO | ☐ CELEBRAÇÃO ☐ EDIFICAÇÃO ☐ FORMA DE EXPRESSÃO ☐ LUGAR ☐ OFÍCIO | | | | |
| CONDIÇÃO ATUAL | ☐ VIGENTE / ÍNTEGRO ☐ MEMÓRIA ☐ RUÍNA | | | | |
| OCORRÊNCIA | ÉPOCA | Se possível data. | LUGAR | Onde ocorre. | |
| DESCRIÇÃO | Desenvolver o seguinte roteiro: 1 – Caracterizar o bem no contexto das classificações consideradas (tipo e condição atual).2 – Informar sobre atuais executantes (indivíduos ou grupos). 3 – Informar sobre principais características e etapas se for o caso. 4 – O público envolvido. 5 – Importância para a vida local. 6 – Outras informações relevantes. | | | | |
| REGISTROS | Título ou descrição do documento. | | Nº | | Cf. Anexo 2 |
| CONTATOS | Pessoa ou instituição que poderá informar a respeito do bem. | | Nº | | Cf. Anexo 4 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| DENOMINAÇÃO | Nome como é conhecido. | | IDENTIFICADO SIM | NÃO | 10 |
| TIPO | ☐ CELEBRAÇÃO ☐ EDIFICAÇÃO ☐ FORMA DE EXPRESSÃO ☐ LUGAR ☐ OFÍCIO | | | | |
| CONDIÇÃO ATUAL | ☐ VIGENTE / ÍNTEGRO ☐ MEMÓRIA ☐ RUÍNA | | | | |
| OCORRÊNCIA | ÉPOCA | Se possível data. | LUGAR | Onde ocorre. | |
| DESCRIÇÃO | Desenvolver o seguinte roteiro: 1 – Caracterizar o bem no contexto das classificações consideradas (tipo e condição atual).2 – Informar sobre atuais executantes (indivíduos ou grupos). 3 – Informar sobre principais características e etapas se for o caso. 4 – O público envolvido. 5 – Importância para a vida local. 6 – Outras informações relevantes. | | | | |
| REGISTROS | Título ou descrição do documento. | | Nº | | Cf. Anexo 2 |
| CONTATOS | Pessoa ou instituição que poderá informar a respeito do bem. | | Nº | | Cf. Anexo 4 |

**3. TÉCNICOS RESPONSÁVEIS**

| | | |
|---|---|---|
| PESQUISADOR(ES) | Relacionar os pesquisadores que localizaram e reuniram as informações necessárias ao preenchimento desta ficha. | |
| SUPERVISOR | Técnico encarregado do preenchimento desta ficha. | |
| PREENCHIDO POR | Técnico encarregado da análise dos dados e do preenchimento desta ficha. | DATA Data de conclusão do inventário |
| RESPONSÁVEL PELO INVENTÁRIO | Técnico encarregado da coordenação deste Inventário. | |

Os bens culturais são divididos entre cinco categorias pré-estabelecidas, na seguinte ordem: celebrações, edificações, formas de expressão, lugar, ofícios e modos de fazer. O que significa que semelhantes se avizinham de semelhantes, uma celebração junto da outra, apenas sequenciando a última celebração com a primeira edificação, a última edificação com a primeira forma de expressão, e assim por diante.

No caso das fichas de bens culturais, apesar de não haver indicação de hierarquização entre os bens, ainda assim pode-se questionar: será que tal organização potencializa ou restringe as possibilidades de interpretação e tratamento do material escolhido? Não poderia ser mais proveitoso deixar as combinações de vizinhanças em aberto, de maneira a possibilitar a criação de subconjuntos e suas relações de adjacências de maneira mais livre?

Continuemos a descrição da sistematização estruturada pela metodologia: em questionário de marca xis, pode-se assinalar o bem cultural dentre as cinco categorias mencionadas, e a condição atual entre três definições: vigente/íntegro, memória ou ruína. Mas não há, em nenhuma parte do manual, um detalhamento sobre que parâmetros balizam um bem entre “íntegro” e “ruína”. Além disso, durante a aplicação do projeto, notou-se uma grande contingência de contexto das práticas, que torna a interpretação dessas categorias como algo quase arbitrário. Por exemplo: em uma dada localidade, uma manifestação cultural poderia ser encontrada como vigente, como um folguedo ainda brincado por um grupo de pessoas, mas cuja capacidade de mobilização e articulação do coletivo dependia, aparentemente, de uma única pessoa com idade já avançada. Seria esse caso vigente, porquanto ainda brincado, ou ruína, porque talvez em vias de deixar de ser brincado? Se deixou de ser brincado, está em ruína, ou em memória? Como categorizar situações tão circunstanciais e que dependem de coisas imprevistas? De fato, com a idade avançada ou mesmo o falecimento da pessoa que arregimenta o grupo, tudo poderia mudar de uma hora para outra, seja pelo fim da brincadeira, seja pela reestruturação interna do grupo com a "eleição" de um novo mestre, o que coloca em evidência a natureza contingente das práticas imbricadas no correr da vida, e dificilmente delimitáveis em um questionário de marca xis sem que tal informação seja reduzida a um contexto facilmente modificiável. Embora tal natureza contingente seja enunciada no manual de aplicação, ainda assim caberia refletir se o instrumento deixa as categorias claras, e se ele explora a circunstância de modo a engessá-la.

Retornemos à ficha: além das opções de marcar xis, há uma célula para texto corrido. Enquanto escrita, muito pode ser dito.

Para bem preencher as fichas, acompanha na célula de descrição do bem um roteiro a ser seguido. Em contrapartida, o conteúdo a ser digitado não se restringe ao que está posto como mínimo por este, podendo o pesquisador escrever "outras informações relevantes" para além das estipuladas. O que indica que a extensão e o conteúdo são livres, determinados pelo necessidade do pesquisador em se fazer entender, ou seja, há flexibilidade. Mas os dados serão sempre tratados como texto, dentro de caixas monocromáticas, sequenciadas e apenas conectadas com os registros visuais através de uma célula abaixo, onde se coloca a lista por títulos desses outros arquivos.

Uma consulta ao texto do manual esclarece que relações entre práticas e bens culturais devem ser feitas, mas até onde sua forma de organização realmente estimula que essas interconexões sejam potencializadas e demonstradas? Será que essas conexões só são feitas livremente antes de organizá-las no produto final, onde elas parecem apenas demonstráveis através e limitadas ao texto escrito, ou seria possível uma organização que estimulasse o próprio pensar dos bens culturais? Se encontram-se limitadas apenas aos escritos, que outras possibilidades poderiam surgir para valorizar essas informações? Seria possível tornar tais informações textuais mais visuais? Ou será que, por ser um padrão, o que o torna não maleável, acaba por engessar quase necessariamente o produto final? Afinal, processos de organização e sistematização fazem parte do processo de pensar.

Cabe ainda ressaltar que tais fichas foram idealizadas para serem preenchidas, teoricamente, por qualquer pessoa, ou seja, também por não-técnicos.

Outro ponto interessante de notar é que o manual prioriza, para alcançar a meta da etapa do levantamento preliminar, as entrevistas como fonte primordial do conhecimento sobre o bem.

> Esta etapa [de levantamento preliminar] se desenvolve principalmente através de entrevistas com pessoas residentes nas localidades escolhidas, por meio de questionários e gravações, e apenas complementarmente pela observação direta da atividade relevante. As informações produzidas são sintetizadas em fichas de identificação, conforme se descreverá mais adiante. Como não depende da observação direta da atividade a ser identificada, esta etapa do inventário pode ser desenvolvida a qualquer tempo, independentemente dos calendários culturais das localidades. (IPHAN, 2000, p. 43)

Inicialmente, tal determinação coloca o sujeito reconhecido como "detentor do saber" no protagonismo. Mas nessa prioridade, a forma de expressão oral dos entrevistados é, em um segundo momento, relegada a um arquivo sonoro ou audiovisual para compor o banco de dados, sendo seu principal produto as fichas, as

quais transformam a oralidade em texto escrito. O que se perde e o que se ganha com essa transposição?

Além disso, o próprio manual coloca a observação direta como algo acessório, como complementar, nessa etapa de levantamento. Isso acarreta em conceder maior importância ao momento da entrevista, mas também na numa menor valorização do acontecimento vivido, presenciado, do que poderia ser entendido como patrimônio em ação, e que poderia ser um grande propulsor de conhecimento sobre os bens culturais. Momentos esses em que os registros audiovisuais costumam ser mais ricos, como foi o caso das feiras vivenciadas pelos pesquisadores.

Com justiça, essa constatação se apresenta com ressalvas. Por um lado, tal consideração diminui as amarras dos pesquisadores de estarem em campo em todos os momentos de um calendário festivo, por exemplo, o que possibilita que a memória atue como fonte de informação preferencial. Assim, em vez de a observação ser uma meta a ser vencida em todos os processos de identificação de um bem, passa a ser um adicional, um complemento. Há que se levar em conta que tal descolamento da interação com os depoentes com relação ao acontecimento das práticas *in loco* possibilita angariar um número mais vasto de referências culturais em menos tempo, objetivo desta etapa do inventário.

Resta de fato a tensão entre privilegiar as formas de enunciação dos detentores dos bens culturais, e as fronteiras da mediação - e também de potências e perigos - que um agente técnico pode realizar através das observações diretas de suas gestualidades, de suas atividades. Mas tais perigos não poderiam ser superados com diligência nas formas de aproximação e interação com as comunidades envolvidas no processo?

À vista disso, é preciso ponderar sobre as implicações que uma experiência fundada mais numa metodologia que privilegia a oralidade em relação à gestualidade têm sobre os resultados alcançados, porque se por um lado ela alarga o leque de referências culturais, por outro lado trata como secundária a força que corpos em ação proporcionam, bem como a força da experiência dos próprios pesquisadores, em contato mais próximo com as práticas. (Tendo em mente que tal privilégio da oralidade, nessa etapa, está ainda subalterno à escrita, à transcrição nas fichas...)

Um outro ponto a ser discutido é referente às fronteiras criadas pelas categorias. Compreende-se que a redução e padronização das possibilidades interpretativas - por exemplo, quanto às categorias de tipos de bens - possibilitam uma estrutura para que a própria instituição tenha balizas na hora de avaliar as informações coletadas, além de garantir uma consistência mínima dos dados levantados

pelas diferentes equipes, que poderiam partir de diferentes sistemas metodológicos. A existência do próprio manual serve de importante guia em relação aos conceitos e às posturas esperadas pelos agentes que o aplicam.

Entretanto, como consequência, acaba por criar algumas disposições rígidas, porquanto limitadas. Por isso, cabe questionar até onde a metodologia endurece o conteúdo, que poderia ser potencializado se outras formas de organização fossem possíveis ou mesmo estimuladas, ou se houvesse flexibilidade de alterar alguns itens das fichas. E pensar outras possibilidades de construção do conhecimento, não no sentido de substituírem a metodologia sistematizada, mas sim para atuarem como alternativas diante de um campo tão fértil como o do patrimônio material e imaterial, ou, para usar melhores termos, o campo das referências culturais.

A maneira da estruturação dos dados, afinal, tem seu formato determinado para atingir seu propósito e propiciar condições de comparação dentro da própria instituição. Mas cabe refletir sobre o alcance real dessa própria baliza e parametrização.

> Acreditamos que a necessidade de formulários e questionários com tal grau de rigidez só se justificaria em face da necessidade objetiva de padronizar os dados, de forma a facilitar sua comparação e tabulação. Embora um dos objetivos da metodologia proposta seja "facilitar a comparação entre diferentes regiões e oferecer subsídios para o estabelecimento de políticas sociais na área do patrimônio" (Manual de Aplicação: 4), entendemos que a base de comparação advinda do nivelamento efetuado por esses formulários é em grande parte ilusória e artificial, na medida em que estamos lidando essencialmente com dados qualitativos. (CARVALHO, PACHECO; 2004, p.33)

Pode-se pensar que tal enrijecimento se apresente como um limite que a forma de tradução para um formato "universal" do material vivenciado em campo - por isso, com diversas especificidades - impõe.

> A proposta do modelo [INRC] é que se parta das "unidades concretas de comportamento organizado", expressas em "dimensões concretamente apreensíveis da cultura", para enfim se chegar aos "sentidos enraizados nas práticas humanas". Na prática, porém, a tensão entre a imaterialidade do que se pretende apreender [...] e a necessidade de procedimentos objetivos e sistemáticos próprios ao inventário pareceu aprisionar a pesquisa em suas intenções etnográficas. (CARVALHO, PACHECO; 2004, p.26)

Compete refletir até onde isso enrijece a pesquisa, na qual é preciso lidar com uma série de fronteiras moventes na vivência do campo e depois adaptar tais realidades para o inventário, em "uma forma de recortar os fatos até que eles se encaixem no modelo por pura veleidade classificatória" (CARVALHO, PACHECO; 2004, p.29). Tal rigidez é, de fato, ainda tímida das Fichas do Levantamento

Preliminar, etapa que foi realizada no Projeto de Salvaguarda, mas se torna bem mais evidente nas Fichas de Identificação (etapa alvo das críticas de Carvalho e Pacheco). Mas a primeira etapa é o gérmen de um mesmo arcabouço metodológico.

> [...] esse instrumento pretende estabelecer critérios de aplicação universal e grau de padronização que permita o tratamento e gerenciamento da informação numa grande base de dados [...] Nesse sentido, passamos a questionar a própria razão de ser do instrumento tal como o recebemos para teste. Por um lado, não nos pareceu justificável impor separações arbitrárias entre domínios da experiência que não sejam reconhecidas pelos informantes, a fim de bem completar os campos dos questionários. Por outro lado, se os modelos são sujeitos a alterações, por que utilizá-los dessa forma? Não seria mais útil abolir a necessidade de quesitos predefinidos ou, pelo menos, de quesitos tão compartimentalizados? (CARVALHO, PACHECO; 2004, p.33)

É um choque de realidades. Devemos nos aproximar do mundo que é, muitas vezes, avesso à formalidade jurídica, apresentando-lhes um instrumento jurídico. Devemos abordar um universo que é, em certas ocasiões, do analfabetismo, e devemos traduzir esse universo em processos principalmente textuais. Devemos acessar o mundo do popular, utilizando mecanismos muitas vezes eruditos.

Nada disso se constitui necessariamente como um problema. No entanto, é preciso levar em consideração que muitas vezes se configura como uma distância. Tal distância pode, inclusive, se apresentar como ponto instigante, que traz aspectos positivos - a potência que se pode desvelar através do estranhamento entre dois mundos tão diferentes - mas ela também pode acabar por se desgastar na hora de traduzir o evento vivido em fichas e categorias de marca xis, quando a realidade encontrada em campo mostra como essas fronteiras de categorias são borradas.

Voltemos, portanto, para o campo do Projeto de Salvaguarda. Ou melhor, para as recordações do campo, quando ainda estávamos desvencilhados das fichas. Em que o rastreio dos bens culturais acabava por significar uma busca por afetos que os entrevistados nutriam pelas práticas, mas também, por vezes, sentimentos mais conflituosos. Tal procura foi muitas vezes vencida pelo demorado de uma conversa. Pois a forma de expressar se dava de diferentes formas - por vezes, enunciadas, e noutras, gestuais. Quando alguns entrevistados se mostravam inicialmente atônitos a depender do rumo da conversa, aos poucos, com o interesse que demonstrávamos pelo que lhes parecia trivial, ia motivando que se colocassem mais à vontade e isso ia, aos poucos, tornando o discurso mais fluido, loquaz. A entrega ia se fazendo aos poucos, e relatos que começavam secos, lacônicos, muitas vezes iam se tornando mais detalhados e engajados. Entretanto, esse demorado era, na verdade, ainda fortuito... E no caso em questão, tratava-se de muitos novos

encontros, e poucos reencontros...

Muitas novidades, por vezes, atordoavam. No entanto, algumas premissas pareciam se repetir em diversas entrevistas. Uma delas, tratava-se do aprendizado através do autodidatismo. O campo nos ensinou que a a observação atenta é a grande mestra de muitos saberes. E o resolver com as próprias mãos, a principal instrução.

**[Japaratinga, 2015]**
**José Emanuel dos Santos [Zinho]:** Eu aprendi por conta própria [a fazer embarcações], vendo os outros fazer. Porque você só aprende vendo os outros fazer [...] eu comecei com uma experiência, porque tudo que eu olhava eu gostava de ver, aprender, ver as coisas da natureza. Isso tudo eu gostei de preservar. E tudo isso eu aprendi fazer. Tudo que é trabalho eu já fiz, a única coisa que eu não fiz foi pegar no avião pra pilotar.

**[Japaratinga, 2015]**
**Amara Quinino dos Santos:** Eu não sei ler, mas eu aprendi a fazer parto. Quando eu ficarra grávida, eu mandava chamar a parteira do interior, assim, né. Aí a parteira vinha eu olhava bem, porque eu era uma mulher que tinha muita coragem! Aí eu via direitinho como ela mexia na barriga da gente, pegarra minino. Eu aprendi assim.

**[Japaratinga, 2015]**
**Karina de Magalhães:** E o senhor aprendeu com quem [a tirar coco]?
**José Delmídio da Silva:** Aprendi vendo os outro trabalhar por aí.

**[Paulo Jacinto, 2015]**
**João Virgulino da Silva:** Eu comecei com o cavaquinho, eu era pivetão. Eu toquei cavaquinho uns tempo e depois de uns tempo eu fui e comprei uma sanfoninha pequena e fui tocando até hoje. Eu aprendi sozinho, só ouvindo os outro tocar, ninguém nunca me ensinou nada, não aprendi por letra e também nunca chegou alguém pra me ensinar. Eu ouvo uma coisa assim, pego as nota e toco.

**[Teotônio Vilela, 2015]**
**Manoel Costa Santos:** Eu comecei assim. O meu irmão comprou uma sanfoninha, pequena [...] Ai fui treinando, treinando depois comecei a tocar num forrozinho. E assim ficou, ainda hoje to tocando. [...] Aprendi sozinho. [...] De ouvido eu aprendi.

**[Delmiro Gouveia, 2015]**
**Edvaldo Nunes da Silva [Vilela]:** Ahh, eu era um rapaz muito novo. Eu aprendi vendo os outro fazer, um pessoal véio que já morrero lá no Pernambuco. Eu moro aqui tem uns 40 ano. Eu tenho uma família gerada aqui, sete filho. Quando eu mudei pra cá eu tinha uns 30 e poucos anos de idade. Eu aprendi sozinho.

**[Roteiro, 2015]**
**Fernanda Fassanaro:** E teve alguém que ensinou ao senhor fazer os barcos? Ou o senhor aprendeu...
**Cícero dos Santos:** Não, eu aprendi sozinho né? Com incentivo de amigos, as vezes vizinhos, colegas, primo, ficam sempre incentivando, vamos fazer, vamos fazer. Porque na época era caro né? [...]
**Fernanda Fassanaro:** E o senhor ensinou a alguém? A fazer?
**Cícero dos Santos:** Só a meu filho, aquele que tá sentado na proa do barco ali. Ele trabalha comigo até hoje né?

**[São Brás, 2015]**
**Alícia Rocha:** E tu aprendeu com quem?
**Lucimary Nogueira Santos da Silva [Maia]:** Minha mãe. Na época pegava de outra mulher, pra gente bordar, aí a gente bordava, eu já aprendi porque eu olhava o dos outro e aprendi sozinha, acho que o costume de ver os outros né, aí eu aprendi.

**[Jacuípe]**
**Cícero Lorentino Pereira:** Sou filho natural de Canhotinho. Aí meu pai já tinha casa de farinha, né. Eu criança eu já fui aprendendo. E um bocado de coisa eu sei fazer, sem ninguém me ensinar.

**[Belo Monte]**
**Fernanda Fassanaro:** o sr aprendeu com quem?
**Antônio Aleixo Andrade:** Eu mesmo, aprendi eu mesmo, ninguém me ensinou não.
**Fernanda Fassanaro:** Olhando a fazer?
**Antônio Aleixo Andrade:** Via os cabra tecendo e eu fui observando né, e ajeitando aqui e jogando o pau pra frente. Não é só essa não, tem muitas tarrafas que eu faço, eu mesmo que faço tudinho .

**[Jundiá]**
**Louise Cerqueira:** O senhor aprender a pescar com quem?
**Ciço Preá:** Comigo mermo, com 14 ano.

O senso prático parecia se amplificar em contextos de necessidade. Se nem sempre havia a figura de um professor ou mestre, por outro lado, havia destrezas desenvolvidas habilmente.

As entrevistas, porém, eram múltiplas. Devo confessar que, no caso pessoal, saía com frequência transbordando de informações e emoções, ou mesmo, em certos momentos, apenas exausta. Mas seria impróprio afirmar o que deixávamos com os depoentes. Talvez não necessariamente a demandada compreensão e valorização do patrimônio, conceito muitas vezes, provavelmente, sem repercussão no universo deles, no sentido que empregamos nos documentos, por exemplo. As memórias de vida eram, não raro, narradas pela sua existência em si, pela naturalidade do que lhes parecia trivial, e nem sempre pelos valores que pudessem lhe ser atribuídos, como pretendido...

> Nesse processo, a situação de diálogo que necessariamente se estabelece entre pesquisadores e membros da comunidade propicia uma troca de que todos sairão enriquecidos: para os agentes externos, valores antes desconhecidos virão ampliar seu conhecimento e compreensão do patrimônio cultural; e para a comunidade, esse contato pode significar a oportunidade de identificar e valorizar partes do acervo material e simbólico que constitui uma riqueza às vezes desconhecida ou não devidamente avaliada. (IPHAN, 2000, p. 19)

Nessa relação de diálogo e trocas, a comunicação se estabelecia gradualmente. Uma mesma pergunta, feita em momentos diferentes e de formas distintas, poderia resultar em diferentes respostas (não necessariamente de forma contraditória, embora por vezes isso tenha acontecido), e isso poderia significar coisas muito díspares; por exemplo, em algum momento, anterior ou posterior, o entrevistado poderia estar falando o que achava que o entrevistador gostaria de ouvir, ou poderia apenas ter havido algum ruído na comunicação.

E se chega-se ao ponto da prática ser compreendida como um valor social, compartilhado, mesmo assim ainda se demandam

outros degraus para que as premissas do Iphan se concretizem. Por exemplo, se a validação da importância das práticas deveria partir da comunidade, ainda assim esse ato de afirmar-se pertencente, esse ato de expor "isso é importante para mim e para os meus", e de presenciar de forma mais profunda como essas práticas têm rebatimento na vida desses grupos sociais, ainda não significa que não envolva conflitos, vozes dissonantes, já que comunidade não se trata de uma visão homogeneizante de um grupo social...

Tampouco tais bens culturais são facilmente acessados e referendados de modo tão vasto em poucos dias de campo. Se alguns afirmavam a importância de certas práticas e mesmo do reconhecimento e da necessidade de proteção institucional, havia porém os que se expressavam em direção oposta, ressentidos com dificuldades muito palpáveis e próximas como o descaso das novas gerações em dar continuidade a elas. Havia aqueles, portanto, que abordavam o assunto pela alçada política, ou seja, pela da falta de reconhecimento e investimento pelo poder público ou "falta de futuro" da prática.

Na pesquisa de campo, essas referências surgiram de diferentes formas, e nesse projeto, em especial, a intuição se tornou uma aliada nas perambulações das atividades de campo e nos dilemas que ela, por vezes, nos colocou.

Há de se colocar que, de maneira geral, foi muito constante a averiguação do que se denomina geralmente como "patrimônio imaterial": práticas tradicionais, como celebrações religiosas, folguedos, músicas, modos de fazer passado através das gerações... O campo trouxe, em geral, a constatação do ocaso de saberes vinculados ao trabalho, e de comemorações cujo sentido se transformou com a mudança de hábitos e valores ligados à religião, por exemplo. Os declínios também normalmente se conectavam a mudanças drásticas materiais (como escassez dos recursos naturais ou legislações ambientais restritivas), mas também simbólicas (como as conectadas ao mitos, fábulas, lendas, manifestações religiosas, por exemplo)... Assim, com nuances de passado, muitos bens inventariados se remeteram ou a práticas em declínio, ou já apenas presentes na memória. E, em contraste, as atualizações de manifestações que permaneciam, pois com frequência apresentavam adaptações e mudanças.

Portanto, as atividades tidas como tradicionais eram comumente levantadas, mas também surgiam, nem sempre timidamente, suas atualizações na forma de adequações, apropriações de formas, linguagens, instrumentos, tecnologias. Sendo práticas que estão intensamente mergulhadas no cotidiano e especialmente as ligadas ao trabalho e consequentemente, às estratégias de sobrevivência,

aos saberes, constatou-se muitas vezes a adequação frente, por exemplo, a novos materiais e técnicas disponíveis, como é o caso - para mencionar um exemplo de muitos - do uso da rede de náilon no lugar da antiga, trançada com fibras vegetais.

Contudo, o campo se revelou muitas vezes lugar da surpresa. As relações de espacialidades e temporalidades nos apresentaram sobrevivências e recriações de manifestações difíceis de explicar por um viés pragmático, como um coral em Traipu, pequena cidade na beira do São Francisco, que ainda cantava em latim, ou a reprodução em escala reduzida de um engenho e casa de farinha completamente funcional no quintal da casa de Seu Francisco, em Branquinha, produzindo de forma eficiente, a partir de um amontoado de peças cuidadosamente recolhidas ao longo do tempo, um micro aglomerado fabril, montado num cômodo da sua casa, capaz de produzir adequadamente cachaça e mel de engenho.

Muitas nuances borram, portanto, as linhas duras entre as tensões e dilemas dicotômicos. Embora as dualidades sejam categorias analíticas interessantes para observar os fenômenos - local *versus* global, velho *versus* novo - elas sempre têm em consideração um parâmetro de referências de um tempo e espaço "dominante", hegemônico: para o indivíduo da cidade grande, os carros de boi podem parecer anacrônicos, quando para os que os utilizam, a opção possível e atual.

Partindo do pressuposto de que cada "tempo" é marcado por uma "tecnologia" e "modos" próprios, ainda assim o embate entre as várias escalas do urbano e as várias escalas do rural, as diferentes velocidades, apontam para um tempo que é capaz de abriguar várias temporalidades[26]. Mas essa coexistência de signos e tempos distintos pode também colocar em xeque o que consideramos predominante - predominante para quem? E então perceber onde estão nossos pressupostos de tempo...

> Mas a cidade como um todo resiste à difusão dessa racionalidade triunfante graças, exatamente, ao meio ambiente construído, que é um retrato da diversidade das classes sociais, das diferenças de renda e dos modelos culturais. À cidade informada e às vias de transporte e comunicação, aos espaços inteligentes que

26 "Nas últimas décadas a palavra *temporalidades* resultou de uma dessas aberturas e aquilo que os franceses chamam de *mettre en abîme* um conceito, uma noção, ou uma interpretação e que começa por sua desnaturalização. O termo vem conhecendo uma grande difusão no meio de historiadores e cientistas sociais e também, entre os estudiosos da cidade e do urbanismo, marcando uma novo momento de uma reflexão sobre as visões contemporâneas e estabilizadas de tempo.
A palavra não era nova – mas seu sentido – , isto é seu uso social, tinha sido esquecido durante décadas, para não dizer séculos. O que talvez tenha sido original agora foi o significado que passou a ser atribuído ao termo como reconhecimento de uma sincronia, diversidade e defasagem temporal – e, por isso, usado no plural: temporalidade(s). Desde a década de 1990, a sua difusão e circulção contemporânea – no plural – acabou, assim, se impondo na linguagem de diferentes campos do conhecimento de filósofos, psicanalistas e linguistas a antropólogos." (PEREIRA, 2017, p.152-153)

> sustentam as atividades exigentes de infraestruturas e sequiosas de rápida mobilização, opõe-se a maior parte da aglomeração **onde os tempos são lentos, adaptados às infraestruturas incompletas ou herdadas do passado, os espaços opacos que, também, aparecem como zonas de resistência**. É nestes espaços constituídos por formas não atualizadas que a economia não hegemónica e as classes sociais hegemonizadas encontram as condições de sobrevivência. (SANTOS, p. 39, grifo nosso)

Não são homogêneas as pessoas, nem suas geografias. Ainda assim, as conexões possíveis entre os modos de vida de sertanejos, quilombolas, pescadores, romeiros e todo tipo de modo de vida, com sua diversidade entre pessoas e mesmo dentro de cada indivíduo (sujeitos sociais complexos que não assumem apenas uma identidade), talvez pudessem mostrar algo em comum. Não uma identidade em comum, não uma identidade do alagoano. Algum ritmo. Quem sabe alguma herança da ruralidade nos movimentos dos corpos, nas memórias gestualizadas, nos vocabulários, no estilo de vida. Como se houvesse talvez uma certa frequência própria que os conectam, mesmo com todas as diferenças de contextos geográficos, mesmo com as variadas personalidades, traquejos, sotaques...

Poderíamos dizer que identificamos, em sua maioria, jornadas "dos homens de tempo lento"[27], ainda que em situações híbridas, influenciadas de alguma forma pelos ideais de modernidade?

## Olhar vasto

Um projeto tão abrangente, o qual não permitia um recorte específico das referências culturais, e com uma significativa limitação de tempo e recursos, teria que ser feito de forma a gerar um "panorama" do que era representativo em cada lugar. Como o próprio manual do INRC descreve, a contingência e a horizontalidade são características de sua implementação: "levantamentos amplos e de profundidade necessariamente limitada, como são os inventários e os censos" (IPHAN, 2000, p. 30). Aprofundamentos resultariam em uma limitação da variedade de referências culturais, e abrangência é uma característica da primeira etapa do inventário, o Levantamento

27 Segundo o próprio Milton Santos, que cunhou a expressão, "O que existe são temporalidades hegemônicas e temporalidades não hegemónicas, ou hegemonizadas. As primeiras são o vetor da ação dos agentes hegemônicos da economia, da política e da cultura, da sociedade enfim. Os outros agentes sociais, hegemonizados pêlos primeiros, devem contentar-se de tempos mais lentos". (SANTOS, p. 13) Ana Clara Torres Ribeiro explora a expressão e afirma que "o homem lento [..] − que é o homem dos espaços opacos da cidade − cria formas alternativas de sociabilidade e táticas de sobrevivência" (RIBEIRO, 2012) Essas táticas serão percebidas no decorrer da tese. Ainda Hissa reflete que a "velocidade e as pressas estão articuladas ao que Milton Santos chamou de racionalidade global. Por sua vez, a lentidão e os denominados homens lentos estão articulados à ordem local. [...] Milton Santos preferiu dizer que na ordem local prevalece a comunicação em razão da 'co-presença, vizinhança, intimidade, emoção e socialização com base na contigüidade.' Na ordem global, por sua vez, prevalece a informação que circula. Há uma distinção nítida entre informação que circula e diálogo potencializado pela proximidade." (HISSA, 2012, p.77)

Preliminar, na qual esse projeto se deu[28].

Nesse projeto, em especial, essa “vastidão” me causou uma aflição, vencida pela intensidade do envolvimento em campo. E essas questões me fizeram repensar uma outra dicotomia na pesquisa acadêmica, que é a de “abrir” e “fechar”, "ampliar" e "reduzir".

Estavam em vista dois vetores: horizontalidade e verticalização. Mas eles já não significavam as dualidades geral *versus* específico, panorâmico *versus* detalhado, superficial/raso *versus* profundo (dualidades que apresento aqui sem juízo de valor, embora a discussão da formação de pesquisadores generalistas *versus* especialistas seja cara no contexto acadêmico). Um podia conter em si o outro - não apenas na forma genérica, que supõe um horizontal rastreamento da literatura para contextualizar o objeto e o estado da arte para então aprofundar em um conceito e sua verificação dentro de um estudo específico. Foi a experiência nesse projeto que me proporcionou uma interpretação da linha do horizonte como uma “vertical deitada". Ela contém em si a vista do longínquo sem negar a proximidade do que está perto; nunca é alcançada, mas define seu limite. A linha do horizonte é apenas um ponta-pé para pensarmos o vasto. Serão criadas, portanto, outras analogias.

Seja o volume de água raso ou profundo, há uma faculdade que transforma sua superfície de contato com o ar em película. É vislumbrando essa ideia que podemos imaginar os potenciais da água de ser perfurada (no mergulho), rasgada (no singrar de um barco), ou atravessada (no caminhar de um inseto).

Espalhar-se pelo raso, ou caminhar, como um inseto, por sua tensão superficial... Por outras películas onde acontecem, entre impermeabilidades, as trocas: poros. É nelas que uma certa dualidade se expõe: são um verso e reverso plenamente vivenciáveis. Forma laminar, força da membrana - penetrável, atravessável, porém também percorrível. Andar no raso, no vadeável, ou ser minúsculo e percorrer acima do líquido… Para tanto, basta escolhermos entre ser mergulhador ou ser inseto que caminha sobre a água. Entre imergir e emergir ou simplesmente encolher e percorrer o filme, atestando com leveza a sua força, sua característica de pele, de plano, de topo. A beleza do mergulho está na entrega ao fluido, suas profundezas; a de boiar, na deriva desenhada pelos fluxos; a do inseto, no respeito à vastidão, na humildade da escala, do ser pequeno incapaz de causar tremulação às partículas que se unem

28 A segunda e terceira etapa são “Identificação” e “Documentação”, respectivamente. Elas apresentam “níveis sucessivos de aproximação” “em planos de complexidade crescente) (IPHAN, 2000, p. 35), mas são independentes, ou seja, a realização de uma etapa não depende de outra.

com força molecular.

Aqui, faço uma defesa da superfície ou da vastidão como escopo possível, ainda que os verdadeiros caminhos sejam meandrosos, de pesquisa em zigue-zague, e os deslocamentos mínimos. Atravessamentos, transversalidade, transdisciplinaridade. Figura conceitual que vai da película aquosa para a casca, a camada que se dobra, que se rasga, que se desfia, se movimenta criando, na sua topografia, saliências, acidentes, entradas para tocas e cavernas, suas profundezas.

Mas, afinal, não é qualquer superfície a que aqui se deseja. A superfície desejada é a que pode conter ampla inervação, ou que nos desperta para a nossa natureza senciente, para nossos corpos sensíveis. Dos solos firmes aos pantanosos, movediços.

Em suma, a ideia do senso comum do superficial e do profundo no campo da análise como sinônimo de fraco, incipiente, em contraposição ao denso e especialista, não encontra nessa argumentação do vasto precedência. Também extrapola qualquer ideia da superfície como farsa, máscara do verdadeiro interior, porque

> Há superfícies que transformam o fundo das coisas ao redor. Os filósofos que transformam o fundo das coisas ao redor. Os filósofos da ideia pura, os místicos do tabernáculo não pensam a superfície senão como uma maquiagem, uma mentira: o que esconde a essência verdadeira das coisas. Aparência contra essência ou semelhança contra substância, em suma. Podemos pensar, ao contrário, que a substância decretada para além das superfícies não passa de um embuste metafísico. Podemos pensar que a superfície é o que cai das coisas: que advém diretamente delas, o que separa delas, delas procedendo, portanto. E que delas se separa para vir rastejando até nós, até a nossa vista, como retalhos de uma casca de árvore. Por menos que aceitemos nos abaixar para recolher alguns pedaços.
>
> A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime. Em todo caso, apresenta-se a nós. Aparece de aparição, e não apenas de aparência. A casca é irregular, descontínua, acidentada. Aqui ela se agarra à árvore, ali se desfaz e cai em nossas mãos. Ela é a impureza que advém das coisas em si. Enuncia a impureza - a contingência, a variedade, a exuberância, a relatividade - de toda coisa. Mantém-se em algum lugar na interface de uma aparência fugaz e de uma inscrição sobrevivente. Ou então designa, precisamente, a aparência inscrita, a fugacidade sobrevivente de nossas próprias decisões de vida, de nossas experiências sofridas ou promovidas. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, pg. 70-71)

Assim, a complexidade encontra, no estudo da amplitude, fertilidade: não seria preciso um solo muito fundo para a terra dar frutos. Fruição com o horizonte cabendo no olhar, e contendo o além, o que não se vê com precisão. O superficial como a profundidade que se deita, que se espalha, como já evocado na etimologia: origem de *profundus* alude tanto a fundo, como a vasto. Ambos podem conter-se em si.

Há coisas que só o mergulhador pode se deparar, aquele que imerge, que se aliena do que está acima da terra. Há coisas que

só o arqueólogo pode achar: objetos que contêm em si mesmos a insignificância e o tesouro, descascando o solo centímetro a centímetro. A paciência obstinada a retirar camada por camada, debruçado, a revirar a terra como se cada uma fosse a folha de um livro que se lê desfolhando. As superfícies, cada uma, passíveis de atenção: as cascas do tempo empoeirado e assentado podem ser valiosas.

O olhar vasto, horizontal, de superfície, pode se ater aos detalhes porque não se perde a apenas contemplar o horizonte: todas as coisas ao redor são interessantes. O alto, o chão, o próprio corpo que se desloca, o que não pode ser visto. Por isso, o horizonte pode ser distante ou estar bloqueado por obstáculos próximos aos olhos, porque o olhar vasto se entretém com o detalhe, e a ele se curva. Porque olhar vastamente não é o mesmo que olhar panoramicamente, como se na distância tudo pudesse se conter.

E, embora essa analogia aluda ao chão, ou ao andar do inseto na superfície da água, ela poderia ser facilmente estendida ao mergulhador. Pois a imagem inicial da linha horizontal e da linha vertical não servem para mais que apenas começar o pensamento, e é na desordem e na fragmentação dessas linhas que o método se vivencia. Outrossim, a estabilidade associada genericamente ao plano horizontal é aqui mero delírio: “Quando nos debruçamos, o horizonte vacila” (DIDI-HUBERMAN, 2014, s.p.)

Inspira-se aqui, também, por fim, em uma imagem sobre o modos de pensar proposta por Didi-Huberman. Nele, o escritor reflete sobre o que chama de vista abrangente, relacionada a um pensar debruçado - um ver de cima *implicado*, de aproximação e tactabilidade, que busca tornar inteligível a própria experiência sensível - opondo-a em relação à vista sobrepujante, que almeja ver "tudo" de cima, dominadora, de inteligibilidade dita pura e elevada, que separa o olho que olha da coisa olhada.

> Um debate entre os dois géneros de visão questionaria se para melhor saber é necessário afastar-se sempre ou se, pelo contrário, é desejável aproximar-se, correndo embora o risco de tocar o objeto do saber, ou seja, de se deixar levar pelas seduções, ilusões, meandros ou miasmas do «baixo-sensível» (expressão imaginada segundo o modelo do «baixo-materialismo» de Bataille). Mas que se passa exatamente quando se deixa o que está em baixo – e que poderíamos contentar-nos em olhar de cima sem mudar de posição – subir até nós, em direção ao nosso olhar e ao nosso pensamento? (DIDI-HUBERMAN, 2015, s.p.)

Aqui, faço um paralelo do olhar sobrepujante com uma passagem de Certeau sobre a "ficção do saber", essa que almeja o olhar totalizante:

> A que erótica do saber se liga o êxtase de ler tal cosmos? Apreciando-o violentamente, pergunto-me onde se origina o prazer

> de “ver o conjunto”, de superar, de totalizar o mais desmesurado dos textos humanos. Subir até o alto do World Trade Center é o mesmo que ser arrebatado até ao domínio da cidade. O corpo não está mais enlaçado pelas ruas que o fazem rodar e girar segundo uma lei anônima; nem possuído, jogador ou jogado, pelo rumor de tantas diferenças e pelo nervosismo do tráfego nova-iorquino. Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores. Ícaro, acima dessas águas, pode agora ignorar as astúcias de Dédalo em labirintos móveis e sem fim. Sua elevação o transfigura em voyeur. Coloca-o à distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitiçava e pelo qual se estava “possuído”. Ela permite lê-lo, ser um Olho solar, um olhar divino. Exaltação de uma pulsão escópica e gnóstica. Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber. (CERTEAU, 1998, p.170)

Voltando ao pensar debruçado, na defesa de uma postura sensível, ele resultaria em um engajamento do corpo e da experiência, aberto ao incerto, à possibilidade de emoção, "em movimento de vai e vem capaz de nos tornar sensíveis a tudo o que a vista de baixo poderia atingir na vista de cima: aqui não há nada de definitivo, o não-saber faz parte deste outro banquete do olhar." (DIDI-HUBERMAN, 2015) Então é necessário discorrer um pouco mais sobre outras reflexões epistemológicas acerca da forma almejada de engajamento na pesquisa.

**Corpo sensível e a potência imprecisa**

Quando me questionei, inicialmente, o que eram as feiras livres, não busquei abraçar uma definição e seguir adiante com ela, verificando seus limites em campo. Busquei, decerto, trabalhos que trouxeram as dimensões da antropologia, da arquitetura, da psicologia social, da geografia; mas as respostas que eu procurava não seriam suficientes porque a pergunta *o que é uma feira livre?* queria dizer, na verdade, muitas outras perguntas, a exemplo de *como o que é feira se mostra feira?*, *como percebemos a feira como feira?*. Se a feira é para além de lugar, ou tempo, *seria possível identificar gestos de feira, ou feira como gestos?*.

Não poderia querer respondê-las todas. Mas elas voltavam a mim pela insistência com que se faziam presentes, sem se tornarem desestimulantes pela forte impressão que me deixavam de serem irrespondíveis. Mas a partir delas emergem os atos de percepção, que interagem diretamente com os “objetos do mundo” e se aproximam na experiência. A separação entre objeto e sujeito acaba por perder o sentido.

Assim, apreender as coisas “como elas são” coloca o exercício de percepção à frente, na dianteira, não mais um conhecimento menor por ser considerado impreciso, e pode perpassar as várias ações do ato de pesquisar.

Neste sentido, caberia evocar Vilém Flusser, pois ao pensar a imagem, tema que também será perseguido nesta tese, produziu

textos dedicados a refletir sobre o corpo e o conceito de gesto. Ao descrever os processos manuais, argumenta que várias palavras que definem hoje processos do conhecimento de maneira abstrata, tidos como puramente mental, provêm de ações físicas do corpo em direção ao mundo material.

> Os termos que descrevem as fases de tal gesto (por exemplo: aprender, compreender, manipular, produzir, informar), adquiriram, com o tempo, significação abstrata. Mas a observação do gesto demonstra terem sido tais termos abstraídos de movimentos manuais concretos. Tal constatação é importante. Mostra o quanto os gestos manuais modelam o pensamento abstrato. (FLUSSER, 2014, p. 81)

Aprender, apreender, compreender, todas evocam ao tátil, às mãos. Aproximar-se, tocar e ser tocado, nos imbrica na pesquisa com todos os perigos, mas também com todas as potências de um saber que sustenta o conhecer através de uma conquista engajada com o corpo.

Trata-se da possibilidade de avançar no entendimento mútuo da dicotomia empírico *versus* teórico. Conquanto as teorizações sejam entendidas como parte da experiência no mundo - e por experiência incluo aqui não apenas as vivências "da vida" ou "em campo", mas também as leituras de fundamentação teórica - então as subjetividades são sempre implicadas na pesquisa. O corpo que se coloca em "investigação de campo" se encontra igualmente implicado com os livros - e com as imagens. A diluição da dicotomia teórico *versus* empírico não simplifica a tarefa, mas se faz necessária. Como lembra Didi-Huberman, "a palavra teoria vem de um verbo grego que denota o exercício do olhar – assistir a um espetáculo, contemplar, observar, examinar atentamente" (2014). Não se trata, portanto, de romper as distinções semânticas que se fizeram valer ao longo do tempo, acepções distintas por direito, mas da falsa dissociabilidade, ou, ainda, da falsa oposição entre elas. Isso porque o exercício de teorizar passou a ser muito associado a formular de maneira meramente abstrata e estrutural, mesmo que a ação se faça presente em dimensões como a sensorial, a corporal. Propõe-se tentar romper a rigidez dessas associações, ainda que se admita ser um desafio.

Até onde percorri, posso apresentar algumas compreensões que pretendo perseguir. A primeira, a necessidade de "pôr-se diante das coisas" estimula colocar, de modo geral, a experiência anterior aos livros que historiem e expliquem formalmente. Mas isso não é o mesmo que criar um marco temporal fictício onde a experiência acumulada é esquecida para se iniciarem as interações empíricas e só depois as confrontá-las com os conceitos dos livros, a ruptura está em dar um outro passo: em trazer para esse plano

de valorização o que seria a experiência mundana, historicamente considerada menor no campo científico.

> Os saberes do corpo foram considerados demasiado imprecisos para garantir o conhecimento da verdade. [...] A racionalidade moderna produziu um saber fragmentado sobre o corpo, muitas camadas superpostas em forma de discursos variados que tentaram silenciar a sabedoria do corpo e sua linguagem sensível. Porém, esses saberes permaneceram, de modo silencioso e ativo, nas sombras do inconsciente, do irracionalismo, ou qualquer outros nome que tenham inventado para deixá-lo longe dos caminhos da racionalidade. Não poderia ser diferente, pois o corpo é nossa condição existencial.
> A vida é um processo cognitivo, desde os níveis mais elementares até as formas mais complexas, como os seres humanos. A cognição emerge da corporeidade, da dinâmica dos processos corporais. A tradição ocidental, de um modo geral, considerou esse saber como irrelevante ou acessório. (NÓBREGA, 2010, p. 31-34)

Nesse posicionamento, não há um marco zero sobre o conhecimento adquirido (teórico ou empírico, sensível ou objetivo) para iniciar a pesquisa. Não há suspensão da memória, pessoal ou acumulada nos livros, pois nossos corpos não podem isentar-se dela. Há a volta às perguntas primordiais e o espanto em notar que os fenômenos se mostram fontes densas e passíveis de interpretação por si mesmos, sejam fenômenos vivenciados empiricamente, sejam experienciados a partir de representações. O corpo importa.

A segunda é que a pesquisa da tradição racionalista, que é a que funda as bases científicas nas quais ainda usualmente nos pautamos (principalmente no tocante à produção acadêmica, mas também conduzindo a forma como decodificamos, mensuramos, agimos em outras instâncias no mundo), ainda entra em conflito com a aproximação da experiência de mundo na produção do conhecimento científico.

> Vivemos sob o império dos princípios de *disjunção*, de *redução*, e de *abstração* cujo conjunto constitui o que chamo de o "paradigma da simplificação". Descartes formulou este paradigma essencial do Ocidente, ao separar o sujeito pensante (*ego cogitans*) e a coisa entendida (*res extensa*), isto é, filosofia e ciência, e ao colocar como princípio de verdade as ideias 'claras e distintas', isto é, o próprio pensamento disjuntivo. Este paradigma, que controla a aventura do pensamento ocidental desde o século XVII, sem dúvida permitiu os maiores progressos ao conhecimento científico e à reflexão filosófica; suas conseqüências nocivas últimas só começam a se revelar no século XX. (MORIN, 2011, p. 11-12)

No campo da produção científica das ciências sociais e humanas, esse posicionamento vem sendo mais problematizado, e uma das rupturas propostas mais debatidas é no tocante à relação dicotômica (até, por vezes, antagônica) entre sujeito *versus* objeto, à reificação do homem e do mundo.

> A inteligência cega destrói os conjuntos e as totalidades, isola todos os seus objetos do seu meio ambiente. Ela não pode conceber o elo inseparável entre o observador e a coisa observada. As realidades-chaves são desintegradas. Elas passam por entre as fendas que separam as disciplinas. (MORIN, 2011, p. 12)

Diante disso, vão surgindo outros questionamentos que

colocam em pauta o modelo racionalista, a segmentação da pesquisa em áreas rígidas, e o rigor que almeja a completa separação entre o pesquisador e objeto pesquisado:

> De um lado, 'sujeito' exige catarse de todos os valores, para dar nascimento ao pesquisador puro. (...) Do outro lado, 'objeto' exige arrancar fenômenos do seu contexto concreto para defini-los. (FLUSSER, 2014, p. 49)

A subjetividade[29] na pesquisa não passa a ser uma medida puramente interior, porque o eu está implicado no mundo, é também construído em torno de uma coletividade. Se considerarmos que não há o "eu" separado do mundo, ou sujeito separado de outros sujeitos, a subjetividade, portanto, não é uma fuga do mundo para dentro de si, mas um encontro do mundo através dos sujeitos. O outro está sempre presente. Os valores, os significados, os afetos, sempre repousam em ações e materialidades apreensíveis na experiência de mundo, e a pesquisa também não está apartada dessa dimensão. Por isso não é mais possível pensar numa suspensão de ideais, e admiti-los como ingredientes na pesquisa permite atentarmos para os perigos e "pontos cegos" do que Edgar Morin chamou de "modo mutilador de organização do conhecimento" (MORIN, 2005, p10)

> Trata-se de pesquisa que visa modificar a circunstância para torná-las mais de acordo com as necessidades, desejos e sonhos dos que nela se encontram. Por certo: as técnicas elaboradas pela pesquisa burguesa não serão abandonadas. Mas ao serem "intersubjetivadas", isto é: politizadas e estetizadas, adquirirão caráter diferente. Em suma: a aplicação da pesquisa que está começando a articular-se não visa, como o faz a pesquisa moderna, crescente poder sobre o mundo objetivo, mas crescente liberdade dos que estão no mundo. Em suma: por todas estas características, e por numerosas outras não mencionadas e ainda mais discerníveis, **o gesto de pesquisar volta a ser gesto humano**. (FLUSSER, 2014, p. 56 , grifo nosso)

De certa forma, cada postura metodológica busca atuar nos limites de outras. A racionalista, ao evitar imprecisões nos métodos e nos resultados, acaba por esquivar das imprecisões inerentes à natureza de alguns fenômenos. Porém, não é porque seccionamos, por exemplo, o espaço para compreendê-lo esquematicamente que sua natureza deixa de ser contínua. As vantagens de pesquisa de análise racional-esquemática já foram postas, mas parte-se aqui de um impulso a explorar novas formas de acessarmos e interpretarmos o espaço em sua própria natureza apreensível. Se os parâmetros racionais que fundaram as bases da ciência tradicional ocidental são admiráveis, não obstante as questões que colocam em dúvida

29 Não apenas visões da relação sujeito/objeto tem sido modificadas. A noção de sujeito concebida como algo unificado, estabilizado, interiorizado, tem sido posta em pauta por teóricos sociais. "No lugar do eu, proliferam novas imagens de subjetividade: como socialmente construída; como dialógica; como inscrita na superfície do corpo; como espacializada, descentrada, múltipla, nômade; como o resultado de práticas episódicas de autoexposição, em locais e épocas particulares." (ROSE, 2001, p.139)" A autora ressalva, porém que "certas práticas regulatórias buscam governar os indivíduos de uma maneira que está, mais do que nunca, ligada àquelas características que o definem como um 'eu'" (ROSE, 2001, p. 140).

os limites que esses esquemas apresentam diante da interpretação mais sensível e direta dos fenômenos são fascinantes e desafiadoras.

Em suma, pode-se concluir que a busca por evitar todas as imprecisões pode ser o próprio ponto cego desta vertente tradicional. Assim, em vez de presumir que os critérios são isentos de valores, busca-se admiti-los, refletir e mesmo confrontá-los. Se as dimensões objetivas não devem ser abandonadas, deixam de ser a única régua possível do mundo. Mas trata-se de um desafio lidar com o impreciso, o incerto, com o estar implicado.

> A dificuldade do pensamento complexo é que ele deve enfrentar o emaranhado (o jogo infinito das inter-retroações, a solidariedade dos fenômenos entre eles, a bruma, a incerteza, a contradição). (MORIN, 2011, p.13)

> Mas a complexidade não compreende apenas quantidades de unidades e interações que desafiam nossas possibilidades de cálculo: ela compreende também incertezas, indeterminações, fenômenos aleatórios. A complexidade num certo sentido sempre tem relação com o acaso. (MORIN, 2011, p. 35)

Um outro ponto é que essa postura mais sensível diante da experiência de mundo dissolve outras dicotomias, como o empírico *versus* teórico. Assim, se consideramos nosso corpo e subjetividade como componentes integrantes do processo de pesquisa, então ele pode ser alvo de reflexão do planejamento, das visitas em campo, dos seminários e das leituras. Mais uma vez, as perguntas mais simples revelam camadas mais complexas, e *o que ler?*, e se transforma em *como ler o que se lê?*. O ato de pesquisar interrogado a partir de suas posturas evidencia, ao mesmo tempo, seu caráter sensível e político. Pesquisador que deseja, sofre, conecta-se com outros (FLUSSER, 2014, p. 48).

Uma resposta possível para esse novo saber fazer pode ser através da postura do sensível, em que os atos de percepção não são nem dissociados entre si, nem dos “objetos do mundo”, e por isso a busca pela completa separação entre objeto e sujeito é pouco prolífica para certos perfis de trabalho acadêmico. Isso coloca a questão da subjetividade e do corpo nas variáveis dos estudos em certo lugar de privilégio. E, também, o lugar do outro.

Aqui, a defesa que se faz do sensível, desse outro modo possível de decodificar o mundo e agir diante do conhecimento, não é sobre outras formas de decodificar e agir, ao menos não na forma de mera substituição. Mas enseja demonstrar que a exatidão científica, que fundamenta e valida os experimentos, já não serve de única baliza para as "proxêmicas" incitadas pelo tema.

Busca-se inspiração, então, em entendimentos para além do binário. O desenho que se persegue é fruto, mas também continuidade de uma demanda por refletir sobre a complexificação destas dicotomias, entendidas como fronteiras que ora se repelem,

ora coexistem em zonas de negociação, superposição, ambiguidade, conivências. As feiras nos posicionam diante das zonas de limites, perante várias dualidades: rural e urbano, corpo e espaço, perene e efêmero, tradicional e contemporâneo, manual e industrial, estático e movimento, centro e periferia, teórico e empírico, material e imaterial.

Porém, uma postura metodológica mais sensível pode compor um discurso sem necessariamente reverberar-se na prática. Absorvê-la e incorporá-la na pesquisa é já um segundo desafio. Todavia, se provoca desestabilizações e vulnerabilidades, também contêm em si potências a serem desbravadas. Por isso, o esforço aqui não será o de fazer uma revisão teórica para explicar a aplicação metodológica, ou para encaixar ou contrapor às experiências empíricas. Será uma convocação conjunta de inquietações, instigações e impasses "do mundo" e, por extensão lógica, dos livros, esses que são parte da experiência do mundo. Se busco *ancorar* as questões da literatura na vivência, faço-o numa perspectiva de *deriva*. Porque utilizo o verbo ancorar, mas seu antônimo é muito estimado nas minhas referências acadêmicas.

Deriva enquanto método de aproximação com o objeto de estudo, do "perder-se" na cidade. Dentre outras influências, inspirados na Teoria da Deriva, onde na Revista Internacional Situacionista Guy Debord declarou que se refere à "afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que torna absolutamente oposto às tradicionais noções clássicas de viagem e passeio" (DEBORD, 1958. In: JACQUES, 2003, p. 87)

> A deriva é uma técnica do andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos considerar tipos de construção menores. O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível se pensar que as reinvidicações revolucionárias de uma época correspondem à idéia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazeres não é uma brincadeira. Nós insistimos que é preciso se inventar novos jogos. (POTLATCH, n. 14, novembro 1954. IN: JACQUES, 2003)

Trata-se aqui de uma aproximação que tive com uma forma diferente de "jogo urbano"[30], um caminhar errante, principalmente nas primeiras aproximações com um lugar, uma prática, um tema dentro da trajetória do grupo de pesquisa. O objetivo é de entregar-se à experiência, buscando acessar a imaginação e a memória

30 Os internacionais situacionistas atuaram em meados do século XX e propunham a prática da deriva, a construção de situações. "A construção de situações será a realização contínua de um grande jogo deliberadamente escolhido; a passagem de um ao outro desses cenários e desses conflitos em que os personagens de uma tragédia morreriam em vinte e quatro horas. Mas o tempo de viver não faltará mais. Uma crítica do comportamento, um urbanismo influenciável, uma técnica de ambiências devem se unir a essa síntese, nós conhecemos os seus primeiros principios." (POTLATCH, n. 7, agosto de 1954. IN: JACQUES, 2003)

que são evocadas nas perambulações (trabalhadas posteriormente na construção de um diário de bordo). Desaprender os caminhos habituais para desviar dos mesmos destinos e acessar novos lugares, ou os mesmos lugares de outra forma, ou outras formas de caminhar. Em resumo: andar sem rumo.

Andar à deriva como método de envolvimento numa investigação acadêmica pode ser, portanto, uma maneira de ancorar as questões de pesquisa em eventos da vida, fenômenos experienciáveis. Dessa forma, os conceitos teóricos se tornam instigadores na investigação empírica, e não reguladores das ações em campo. Nem atuam como filtros da observação, da classificação do que é digno de nota em caderno científico e do que não é. As coisas menores passam a ter valor. A fruição pede licença à produtividade incansável.

À deriva, abrimos mão do controle, da necessidade de fazer todas as escolhas de modo racional, ou de reproduzir as mesmas escolhas de forma inconsciente, e passamos à fruição. Tal liberdade desprende o caminhante das próprias expectativas e referências prévias sobre o lugar e amplia as possibilidades repertoriais de conexão com o "objeto" e, por consequência, de questões e reflexões, além de alinhar à pesquisa, os desejos e inclinações pessoais, que atuam como catalisadores da curiosidade e favorecem o amadurecimento autoral.

É difícil traduzir e cruzar tal imersão com outros suportes como relatórios técnicos, textos acadêmicos, leis, os quais demandam mecanismos de leitura e análise bem diferentes dos *inputs* do trabalho de campo. E então a potência da linguagem artística, nesse contexto, é explorada como forma de reformatar materialmente a experiência. Esse movimento para a criação do que chamamos diário de bordo, engajando as mãos na produção de um objeto que abriga também uma narração textual, escrito com liberdade poética, permite uma *internalização para fora* ou uma *externalização para dentro*. A reformulação da experiência é uma nova etapa de pensar e se conectar com as percepções e as divagações. Não mera expressão, no sentido de colocar para fora o que já estava dentro, mas no sentido de criar dentro algo novo na medida em que se busca comunicá-lo ao fora. Dentro e fora, eu e o mundo, sujeito e objeto, começamos a nos dissolver, mesmo que as palavras e suas forças de repelências invoquem de volta para o entendimento dicotômico, sempre em movimento.

Essas experiências errantes - deriva e diários de bordo - modificam nossa postura em trabalhos empíricos mesmo quando não estamos mais à deriva, e retornamos ao campo com metas e instrumentos de trabalho. Assim, lembrando o campo no Projeto

de Salvaguarda, deixava-se em segundo plano a lista de interesses a serem acessados para nos abrirmos rumo ao fluxo orgânico e, por vezes, desviante, das andanças, das conversas, das conjecturas.

A prática do estranhamento pode ter muitos caminhos possíveis, e ser agregada inclusive à experiência de deriva como método que guia a experiência para destinos fora do nosso controle, ao passo em que coloca em segundo plano as escolhas automáticas de movimentação e interação com o espaço e as pessoas. No caso da prática levada adiante pelo grupo de pesquisa, como num jogo, pode-se estimular a escolher uma regra *a priori* e mesmo aleatória, levada ao absurdo, mas conquistável, e que potencializa a experiência para além das possibilitadas pelas nossas escolhas – tanto racionais, como intuitivas, mas condicionadas, como “andar pela sombra para suar menos”, “não entrar ali porque parece esquisito”. Exemplo: puxar conversa com todas as pessoas que vestem amarelo; andar de costas; ou qualquer outra ação que gerasse estranhamento tanto da própria pessoa no local, como na interação com o espaço e seus moradores.

Pois não se trata apenas de uma aproximação com circunstâncias espaciais. A deriva contagia inevitavelmente outros procedimentos metodológicos que porventura sejam também estimulados, mas, não sem causar apreensão e consequências. Isso explica, em parte, a demora em estabelecer certos limites e recortes e tomar algumas decisões, mas que levam a caminhos mais interessantes somente acessados por causa dos “desvios de curso”, a saber, variações inclusive imaginárias, devaneantes. Assim, se todo o percurso é experiência a ser vivenciada, também é experiência a ser ponderada, e se a aproximação com um tema ou pergunta é mais lenta, também pode ser mais intensificada. A deriva, sem cerimônia, penetra na estante do quarto e na biblioteca. Muitos livros certamente são tributários de experiências que se aparentam com a deriva. Alguns, quando acessados por olhos derivantes, tornam-se outros.

Às vezes, portanto, o grande esforço se trata de visualizar o habitual a partir de um prisma diferente. Didi-Huberman cita Nietzsche quando ele afirma que "o habitual é o que há de mais difícil de 'reconhecer'" (apud DIDI-HUBERMAN, 2018, p.118). E reconhecer o mundo, por sua vez, ainda segundo o filósofo citado,

> é, primeiro, torná-lo *problemático*. Ora, para tanto, é preciso dispor as coisas de tal maneira que a *estranheza* delas surja a partir de contatos tornados possíveis pela decisão de ultrapassar os limites de categorias pré-existentes, dentro dos quais as coisas estavam mais calmamente "organizadas". (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.118)

E assim, os caminhos desviantes foram pensados nessa tese como maneiras de desestabilizar e estranhar o objeto de estudo.

Nesse sentido, pode-se também deslizar da literatura acadêmica e adentrar as poesias... Ainda sobre familiaridade e estranhamento, alguns versos de Manuel de Barros oferecem inspiração para pensar a familiaridade do "trivial", do "menor", das coisas do dia-a-dia, assim como muitas vezes os próprios depoentes do Projeto de Salvaguarda mencionados anteriormente viam muitas de suas produções...

> Depois que iniciei minha ascensão para a infância,
> Foi que vi como o adulto é sensato!
> Pois como não tomar banho nu no rio entre pássaros?
> Como não furar lona de circo para ver os palhaços?
> Como não ascender ainda mais até na ausência da voz?
> (Ausência da voz é infantia, com t, em latim.)
> Pois como não ascender até a ausência da voz -
> Lá onde a gente poder ver o próprio feto do verbo -
> ainda sem movimento.
> Aonde a gente pode enxergar o feto dos nomes -
> ainda sem penugens.
> Por que não voltar a apalpar as primeiras formas da pedra. A escutar
> Os primeiros pios dos pássaros. A ver
> As primeiras cores do amanhecer.
> Como não voltar para onde a invenção está virgem?
> Por que não ascender de volta para o tartamudo!
> (BARROS, 2010, p. 409-410)

Afinal, compreendemos o mundo a partir de muitas camadas acumuladas de códigos e significações, mas essas camadas podem ser prospectadas?

O desejo de recuperar o encontro até *onde a invenção está virgem*, como quando uma criança ouve um som pela primeira vez, vê uma cor ou uma forma pela primeira vez, incita a pensar sobre o estranhamento, a familiaridade desafiada. Mas… até onde queremos e podemos "dessemantizar" algo até que ele pareça novo e gere estranhamento? Os exercícios com as imagens, na seção 4, demonstraram que os conhecimentos prévios que eu tinha sobre as feiras livres e o acervo exerceram muita influência. E a feira anônima sempre se refazia nos pedaços de feiras com as quais tive alguma relação, alguma experiência.

Entre o imediato da apreensão, e o mediado da decifração, volta-se à questão anterior: como interpretar um fenômeno, aqui as feiras livres, de forma direta ou mediada pela imagem, de maneira sensível? Como aplicar essas nuances na construção da postura metodológica? Postura que interroga as questões para as coisas que se apresentam: não quais as definições de feira livre, mas o que é a feira livre a partir de sensorialidades e sentidos que ela provoca e como ela se mostra, e interrogando também os atos de olhar o que se mostra...

Mas que outros tipos de estranhamento poderia interessar a essa tese em construção? As feiras não já proporcionaram um sem número de situações que geram estranhamento por si só? E surgiram outras questões ainda... Retornando à opção metodológica de deriva, ela foi praticada por mim em várias circunstâncias: como estudante, monitora, pesquisadora, como viajante. Como era de praxe, demandava sempre as incursões em campo. Mas será possível derivar sem sair, fisicamente, do lugar? Será possível derivar entre as fotografias? A deriva, como concebida inicialmente, estava estreitamente ligada ao urbano, à experiência da cidade. Como derivar imóvel, apenas com o olhar? Que movimento interno possível é esse, subjetivo, mas corporalizado, gestualizado?

**Deriva estática e o lugar da imagem**

Profusão. O acervo com cliques registrados em feiras livres transborda. Para olhar apenas de relance, um segundo cada imagem, são necessários mais de quarenta minutos de avalanche visual.

Tamanha intensidade pode se diluir, mas também se alongar no parar para contemplar as imagens com calma. O tempo da contemplação demanda que o olhar se perca, que os porquês dos interesses e das atrações fiquem irrespondíveis por um tempo, que a racionalidade, enfim, fique suspensa para que a fruição ótica aconteça.

Solidão. Assim como na deriva no meio da rua, olho e sou olhada de volta, mas aqui o jogo de olhares me deixa perplexa. Sou olhada de volta pelos olhos congelados de quem um dia resolveu fitar a câmera de outrem.

Minhas interações são limitadas. Se eu disser um cumprimento, não recebo de volta uma resposta ou a indiferença do silêncio. As pessoas aqui existem em um plano quase inatingível, mas precisamente por isso posso olhá-las de uma maneira que nunca poderia fazer pessoalmente. Posso me aproximar até uma distância que seria constrangedora não houvesse, entre nós, a aparente "imutabilidade" do tempo.

Alienada do som, dos cheiros, e explorando uma tateabilidade apenas plana e lisa - da imagem impressa à imagem na tela do computador -, o instante perdura como se pudesse ser decifrado no olhar demorado. Um novo tempo e um novo espaço surgem na delonga. A bidimensionalidade da representação faz possível um novo tipo de encontro com as pessoas e as espacialidades retratadas. Posso me apoderar de um galpão inteiro miniaturizado ao agarrá-lo nas mãos[31].

31 "Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas." (BENJAMIN,

Qual o estatuto da imagem nesse trabalho? Aliás, que seria decifrar uma fotografia? Talvez essa não seja a melhor palavra, pois pressupõe um segredo na forma de uma resposta... Em alguns momentos, tento certamente decodificar a imagem, questionar-me os interesses do fotógrafo, as suas escolhas. Pergunto-me se trata-se de efeitos do intencional ou do acaso... Mas aqui encontro-me no que parece - apenas parece - uma bifurcação. O que de fato busco decodificar: a imagem, ou a feira livre?

Como já foi abordado e será explorado nos exercícios do capítulo 4, a imagem aqui pode ser convocada realizando diferentes papeis, seja ilustrando um argumento do texto ou ela própria provocando a reflexão. Em alguns casos, a fotografia é o pretexto para que algo seja desvelado sobre as feiras livres; noutro momento, entretanto, ela parece fixar sobre si uma capacidade de seduzir ou hipnotizar.

De todo modo, reconhece-se aqui a força que a fotografia, mesmo quando realiza "apenas" o papel de ilustração, tem de criar enunciados visuais. Enunciados esses que são potencializados através da montagem entre imagem e imagem, e texto e imagem.

Mas é preciso antes discorrer minimamente sobre uma questão abordada acerca da fotografia entendida como "proporcionadora de uma nova experiência empírica", mergulhando na feira longe da feira.

Ela se refere à solidão mencionada diante da multidão visual: que relações podem ser estabelecidas nessa interação que parece ser de mão única? O silêncio da imagem pesou sobre mim em alguns momentos, acostumada que estava com a oralidade como método de enunciação. E por isso, como será constatado pelo leitor, recorri à fala após alguns experimentos com a imagem; e por isso ela parece ter até devorado a própria visualidade com sua força, com toda sua carga emotiva, escanteando as fotografias, mesmo que elas apareçam numerosas...

Mas a natureza visual oferece outros tipos de informação, por vezes enviesados. São movediços os meandros da imagem fotográfica. O que vejo na foto, revela sobre o retratado, sobre quem retratou, ou sobre mim, que olho o retrato, ou ainda sobre o meio técnico no qual ela se engendrou? É a compelxidade da "imagem-ato" que Dubois aborda:

> Uma imagem-ato, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação. (DUBOIS, 2012, p.15)
> [...] devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por extensão progressiva, *do conjunto*

1987, p.104)

> *dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial,* tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento de "tomada") quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada - da surpresa ou do equívoco). (DUBOIS, 2012, p.66)

Por isso, a foto fala sobre a realidade da própria foto, e não necessariamente sobre o que *parece* retratar. Assim, a todo instante precisava desconstruir o desejo de encontrar a realidade por trás da fotografia, quando ela possibilita a construção realidades plurais, uma vez que é, ela pória, a construção de uma narrativa que suscita a construção de outras narrativas.

**Adensando as feiras através do saber por imagens: tangenciamentos do método**

A bibliografia aponta para os desafios inerentes ao processo de interpretação de imagens. Desde o início do século XX se fala em uma analogia do analfabetismo deslocada para as habilidades referentes à fotografia.

> Em 1927, com efeito, Moholy-Nagy escrevia, na sequência de *Malerei Fotofrafie Film*, que "o analfabeto do futuro não será o iletrado, mas o ignorante em matéria de fotografia". Brecht retomou essa ideia em 1930, numa frase famosa que exprimia a complexidade de toda *legibilidade das imagens*, ainda que documentária: "Mais que nunca, o simples fato de 'oferecer a realidade' não diz algo sobre essa realidade. Uma fotografia das usinas Krupp ou da A.E.G. não ensina praticamente nada sobre essas instituições."(DIDI-HUBERMAN, 2017b, p.37)

A centralidade epistemológica nas letras parece ser bastante referenciada nas ponderações sobre o lugar da imagem no campo do conhecimento. Esse iletramento visual teria, para Boris Kossoy, que trabalha o lugar da imagem nos estudos de história, como um dos motivos o "aprisionamento multissecular à tradição escrita como forma de transmissão do saber [...]; nossa herança livresca predomina como meio de conhecimento científico" (KOSSOY apud MORTIMER, 2018, p.159). O segundo ponto que Kossoy levanta seria que a informação não é transmitida, na imagem, "segundo um sistema codificado de signos em conformidade com os cânones tradicionais da comunicação escrita". (KOSSOY, apud MORTIMER, 2018, p.159)

Flusser, autor que discorre sobre a natureza da imagem em vários de seus títulos, chama tal processo de "consciência histórica, consciência dirigida contra as imagens"[32] (1985, p.8).

32 "A luta da escrita contra a imagem, da consciência histórica contra a consciência mágica caracteriza a História toda. E terá consequências imprevistas. A escrita se funda sobre a nova capacidade de codificar planos em retas e abstrair todas as dimensões, com exceção de uma: a da conceituação, que permite codificar textos e decifrá-los. Isto mostra que o pensamento conceitual é mais abstrato que o pensamento imaginativo, pois preserva apenas uma das dimensões do espaço-tempo. Ao inventar a escrita, o homem se afastou ainda mais do mundo concreto

Já o antropólogo Etienne Samain denomina de "dubitável matriz logocêntrica de nosso Ocidente" (2012, p.17):

> O verbal escrito instarou-se como ordem epistemológica e fizemos tanto da fala quanto da escrita as crenças (para não falar em dogmas) e as alavancas de nossas faculdades de apreensão e intelecção. Não é somente possível como necessário livrar-nos dessa epistemologia da comunicação, que ignora, enquadra e reduz a indizibilidade e a riqueza polissêmica do sensorial humano. Depois de Aristóteles, Tomás de Aquino tinha razão, no século XIII, de lembrar aos seus contemporâneos, os novos letrados, que "nada há no intelecto que não tenha estado nos sentidos". (SAMAIN, 2012, p.17)

Didi-Huberman coloca a questão da preeminência da ideia:

> A grande tradição platônica promoveu, sabe-se, um modelo epistêmico fundado sobre a preeminência da Ideia: o conhecimento verdadeiro supõe, nesse contexto, que apenas uma esfera inteligível seja previamente extraída - ou purificada - do meio sensível, portanto, de imagens, onde nos aparecem os fenômenos. Em visões modernas dessa tradição, as coisas (*Sachen*, em alemão) só encontram sua razão, suas explicações, seus algoritmos em causas (*Uraschen*) corretamente formuladas e deduzidas, por exemplo, na linguagem matemática.
> Tal seria, resumidamente, a forma padrão de toda ciência. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.18)

Tais posicionamentos levantam os desafios para a leitura e interpretação das imagens em uma cultura de saber onde as letras e o pensamento inteligível, processual, predominam. No caminho trilhado por esta tese, a narrativa verbal se colocou como um meio de compreensão e de expressão sobre a visualidade, mas a própria forma de "caminhar na trilha" - o perder-se na profusão de imagens, o baralhar, o sortir de fotografias - só se mostrou possível ao eleger a imagem como principal para o método. Em parte, essa atitude foi tomada pelos motivos elencados na introdução deste trabalho. Mas, por outro lado, foi decorrente do encontro com um conceito que só pôde surgir enquanto tal dentro de um contexto de cultura visual como é o da história da arte[33] - o de atlas, por Aby Warburg, mediado por Didi-Huberman[34].

Este último sintetiza: "O atlas é uma forma visual do saber, uma forma sábia do ver." (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.18) O atlas é, portanto, uma postura, um método, e por isso,

> De certo, não nos interessa meramente compreender o que é um atlas, como se ele fosse somente o *quê*, e não também o *como*. Almeja-se sim [...] [atribuir] ao atlas um outro papel, uma

quando, efetivamente, pretendia dele se aproximar" (FLUSSER, 1985, p.8).

33 " As palavras não conseguem apreender as obras: podem ser, no melhor dos casos, indicativas de intuições mudas. Em um estudo de história da arte, as imagens nunca são secundárias, como ilustrações destinadas a embelezar um texto. Elas são nucleares, porque carregam em si o próprio processo de raciocínio. (COLI, 2017, p.73)

34 Esse encontro se deu através da disciplina "O corpo sensível e a dimensão visual do espaço habitado", ofertada no Programa de Pós-graduação Cidades, pela professora orientadora Maria Angélica da Silva.

> qualificação que o retire de sua posição estática - objeto-produto - e o coloque em ação - dispositivo-motriz. [...] em um modo de *pensar por*. (TREVISAN, 2018, p.50)

Nessa forma específica de atlas, a qual se refere ao método que Warburg desenvolveu, ele trabalhava com imagens dispostas em pranchas, de forma que cada conjunto oferecia uma determinada leitura e podia desfazer-se para que novos arranjos propiciassem, então, leituras outras. Como forma de registrar as montagens, as pranchas eram fotografadas. Jorge Coli descreve o processo de Aby Warburg, no qual um

> princípio comparativo criava relações intuitivas e expressivas apenas pela relação mantida entre as obras, graças à sua proximidade e disposição sobre uma prancha. É o sonho de uma história da arte por imagens, sem palavras (2017, p. 73)

Nessa forma de trabalhar as imagens, elas se aproximariam e se distanciariam de acordo com elos, chaves possibilitadas pelas leituras relacionais. Nela,

> A imaginação aceita o múltiplo e o reconduz constantemente para nele detectar novas "relações íntimas e secretas", novas "correspondências e analogias", que serão elas mesmas inesgotáveis, assim como é inesgotável todo pensamento das relações que uma montagem inédita, cada vez, será suscetível de manifestar. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.20)

Assim, a imagem deixa de ser explorada enquanto obra de arte única e passa a ser movimento, relação, intermitência, fragmento. Ela aproxima entre si disparidades num constante desmontar e remontar e ganha novas semânticas a partir dos conjuntos e disposições criados.

> Contra toda pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda pureza estética, ele introduz o múltiplo, o diverso, o hibridismo de toda montagem. [...] É que ele faz parte de uma teoria do conhecimento fadada ao risco do sensível e de uma estética fadada ao risco da disparidade. Ele desconstrói, por sua própria exuberância, os ideais de unicidade, especificidade, esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis não ainda dados. Seu princípio, seu motos, é a imaginação. Imaginação: palavra perigosa (assim como já o é a palavra imagem). Mas é preciso repetir, com Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin, que a imaginação, por mais desconcertante que seja, não tem nada a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita. Ao contrário, é um conhecimento transversal que ela nos oferece, por sua potência intrínseca de montagem que consiste em descobrir - ali mesmo onde ela recusa os laços suscitados pelas semelhanças óbvias - laços que a observação direta é incapaz de discernir. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.19-20)

Portanto, a própria atitude aqui desenvolvida de misturar as fotografias de todas as feiras pode ser compreendida como um gesto de montagem, bem como as trilhas construídas a golpes - experimentos com as fotografias feitas como em um laboratório do

sensível.

> O atlas warburguiano é um objeto pensado como uma aposta. É a aposta que as imagens, unidas de um certo modo, nos ofereceriam a possibilidade - ou melhor, o recurso inesgotável - de uma releitura do mundo. Reler o mundo: ligar diferentemente os fragmentos desiguais, redistribuir a disseminação, meio de orientá-lo e de interpretá-lo, certamente, mas também de respeitá-lo, de remontá-lo sem acreditar resumi-lo nem esgotá-lo. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.27)

Se no atlas de Warburg os tempos distintos se encontram, nesse trabalho a mistura de espaços se fez como pré-requisito. Todas as feiras são feiras e, por isso, interessam a esse estudo. Pequena, grande, central ou periférica. Os elos foram criados e desfeitos a todo instante. Uma mesma fotografia poderia, em um momento, ser eleita pelo seu valor individual, e noutro, por seu valor relacional com outras imagens. O que se apresenta nessa tese, portanto, é como um momento de alguns desses arranjos tornados possíveis pela metodologia aqui trilhada, que não se apresenta como atlas, mas ainda assim se fez inspirada por suas premissas.

> O atlas warburguiano objetiva possibilitar narrativas. Para além de um trabalho de síntese, o atlas é, antes de mais nada, um *working process*, um meio, um processo em constante realização feito sobre uma mesa, um suporte, em que arranjos, montagens e colocações são estabelecidos conforme os objetos disponibilizados. Como resultado, sempre leituras distintas. (TREVISAN, 2018, p. 57)

> Atlas torna-se, assim, um instrumento, uma ferramenta de abertura às possibilidades ainda não experimentadas, cuja força-motriz é a imaginação. O atlas proporciona a obtenção do conhecimento pela imaginação. Imaginação presente no conhecimento transversal, no processo de montagem, desmontagem e remontagem. **O atlas, portanto, não é um simples arquivo, mas uma ferramenta**. (TREVISAN, 2018, p.59, grifo nosso)

Portanto, o processo de encontro com as imagens se deu, inicialmente, às cegas. Com as fotografias misturadas e dissociadas de informações as quais eu mesma tinha acesso, comecei a me orientar dentro delas por outras referências. Os blocos temáticos que criei iluminaram os interesses de abordagem das feiras, mas ao mergulhar em algumas imagens separadamente, eu descobri interesses que não estavam postos de modo claro a mim. Elas ora comungavam entre si, ora provocavam desestabilizações.

Ora representavam um interesse prévio meu, ora se ofereciam como instigadoras de pensamentos. E então, considerando tantas camadas de significações, a sensação de solidão se diluiu um pouco quando refleti que ler imagens não é uma via de mão única, como parecera a princípio, porque elas próprias se oferecem para o "leitor" com suas insinuações, suas formas, seus símbolos, seus códigos. Elas foram a companhia que tornou a experiência múltipla. Ofereciam-se, mesmo, como pensamentos, se podemos tomar

como verdadeira a provocação de Samain (2012), ainda inspirados pelas montagens de um atlas warburguiano:

> as imagens são **portadoras de pensamento** e como tal nos fazem pensar. Fomos ainda mais longe, ousando admitir que as imagens, ao associarem-se, são "formas que pensam". (SAMAIN, 2012, l.88)

> As imagens pensam e nos fazem pensar, além de elas moldarem o nosso próprio olhar. Somos assim "observadores" condicionados tanto pelos nossos modos de ver como pela **peculiaridade com que as imagens olham para nós**. (SAMAIN, 2012, l.135)

As imagens seriam, portanto, portadoras de pensamento, a partir do seu potencial de evocação de significante - seu "poder ideativo".

> Ouso dizer que a imagem - toda imagem - é uma "*forma que pensa*". [...] as imagens teriam formas *que, entre si, se comunicam e dialogam*. Com outras palavras: *independentemente* de nós - autores ou espectadores - toda imagem, ao *combinar nela* um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao *associar-se com* outra(s) imagem(ns), seria "*uma forma que pensa*". A provocação torna-se plena, quando se quer alocar, dessa vez à imagem, um "pensamento" que lhe seria *próprio*. A imagem teria uma "vida própria" e um verdadeiro "poder de ideação" (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e "ideias") ao se associar a outras imagens. Aliás, exatamente da maneira como, numa *frase verbal*, palavras (por exemplo: um sujeito, um adjetivo, um verbo, um pronome relativo, um outro verbo, um complemento direto ou indireto, um gerúndio ou um simples ponto de interrogação), ao se associarem, são capazes de despertar e promover "ideias" ou "ideações", isto é, *movimentos* de ideias. Algo semelhante se produz também na frase *musical* quando as sete notas tonais literalmente se "tocam" e "ressoam" entre elas, promovendo efeitos sonoros, singulares e quase infinitos. Por que, então, tratando-se de imagens, desapareceria, num súbito ato mágico, esse poder ideativo que elas possuem, tanto nas suas partes como nas suas associações e composições? (SAMAIN, 2012, l.225, grifo do autor)

> Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante. (SAMAIN, 2012, l.364)

Nesse mesmo sentido, temos também as reflexões feitas por Jorge Coli sobre obras de arte, que seriam não mais entendidas como meros objetos; seriam, em suas próprias palavras, como "objetos pensantes" (COLI, 2017, p.67):

> [...] que uma obra de arte condensa um pensamento, e que esse pensamento não é o do artista: é o pensamento da obra. [...]
> O artista precisa das palavras, das frases, para viver, para se comunicar, mas não é isso o pensar da obra. Quando o artista produz uma obra, ele emprega um conjunto de elementos que constituem um pensamento concreto, objetivado e material, e que está fora dele, o criador. [...]
> Graças à materialidade daquilo que são feitos, um quadro, uma escultura, seja o que for, desencadeiam pensamentos sobre o mundo, sobre as coisas, sobre os homens, pensamentos que dificilmente seriam por nós formulados como conceitos e como frases. (COLI, 2017, p.67-68)

Tais reflexões invertem a lógica habitual na qual pensamos o próprio pensamento, as imagens e o mundo, e ampliam a potência das imagens ao considerá-las como portadoras de pensamentos.

Pensamentos esses que não são nem inequívocos nem unívocos, e que apresentam suas peculiaridades: não são formalizados verbalmente. Esse desafio, mencionado anteriormente na fala de Kossoy, também foi encontrado em Flusser, o qual, em vez de considerar a imagem como portadora de símbolos denotativos[35], credita a ela símbolos conotativos. Isso, no entanto, ainda na sua visão, não traria apenas desafios, mas também barreiras.

> Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são "denotativas". Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos "conotativos". [...] Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem "existe", isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. (FLUSSER, 1985, p. 7)

Didi-Huberman, ao abordar o atlas, atribui à imagem em montagem um sentido conotativo:

> Haveria, então, dois sentidos, dois usos da leitura: um sentido denotativo em busca de *mensagens*, um sentido conotativo em busca de *montagens*. O dicionário nos oferece inicialmente um instrumento precioso para a primeira dessas buscas, o atlas nos oferece certamente um aparelho inesperado para a segunda. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 21)

Assim, apesar de aqui ser considerada a característica de indicialidade do "que se chamou de automatismo de sua gênese técnica" (DUBOIS, 2012, p.25), nesse trabalho a fotografia não foi interpretada como uma "mensagem sem código" (BARTHES, 1984), mas sim uma mensagem aberta, de interpretação múltipla e, por isso, complexa. Houve esforço para não se buscar encontrar uma resposta correspondente à uma "realidade" singular, pois a foto é compreendida como uma construção de realidades - no plural - codificada ao menos em dois estágios: pelo sujeito fotógrafo e pelo sujeito de recepção.

> Apesar de toda a credibilidade que se atribui à fotografia enquanto "documento fiel" dos fatos, rastro fisico-químico direto do real etc., devemos admitir que a obra fotográfica resulta de um somatório de construções, de montagens. A fotografia se conecta fisicamente ao seu referente, - e esta é uma condição inerente ao sistema de representação fotográfica - porém, através de um filtro cultural, estético e técnico, articulado no imaginário de seu criador. [...]
> A recepção da imagem subentende os mecanismos internos do processo de construção da interpretação, processo esse que se funda na evidência fotográfica e que é elaborado no imaginário dos receptores, em conformidade com seus repertórios pessoais culturais, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/

35 O que poderia aproximá-la ao "isto é", de Barthes (1994)...

> estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses econômicos, profissionais, seus mitos.
> As imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as apreciam. (KOSSOY, 2002, p.42-44)

Hoje, portanto, a fotografia não é mais compreendida como produto meramente objetivo da realidade como um dia fora[36], mesmo que ainda se considere guardar uma conexão indicial com ela. Essa conexão indicial também pode ser entendida como etapa codificada[37], a despeito das aparências.

> Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento. Quem vê imagem técnica parece ver seu significado, embora indiretamente.
> O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. [...] A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. [...] O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é "o mundo", mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (FLUSSER, 1985, p.10)

Sua realidade, de fato, é a realidade do documento[38]: construído. Por isso, guarda tanta potência para interpretar o que está posto.

> Em função do que foi colocado consideramos a fotografia, antes de mais nada, como uma *representação a partir do real*. Entretanto, em função da materialidade do registro, no qual se tem gravado na superfície fotossensível o vestígio/aparência de algo que se passou na realidade concreta, em dado espaço e tempo, nós a tomamos, também, como um *documento do real*, uma fonte histórica.
> [...] Temos na imagem fotográfica um documento criado, construído, razão por que a relação *documento/representação* é indissociável. (KOSSOY, 2002, p.31, grifo do autor)

Em cada aperto no obturador, há embutido uma série de repertórios pessoais e filtros individuais (KOSSOY, 2002, p.30). A fotografia é fruto não apenas de escolhas dos fotógrafos, mas também de interações entre fotógrafos e referentes. Tive em mãos cerca de 2.855 documentos construídos por mais de uma dezena de pessoas. Quantos filtros, quantos enquadramentos e, por

36 Ver DUBOIS (2012), MACHADO (2015).e KOSSOY (2002).

37 "Assim, a indicialidade iconográfica que dá corpo à evidência e conforma o registro fotográfico não independe do ato criativo conduzido pelo fotógrafo durante a produção da representação, ao contrário, é a sua concretização codificada. [...] Apesar de sua vinculação documental com o referente, o testemunho que se vê gravado na fotografia se acha fundido ao processo de criação do fotógrafo. O dado do real, registrado fotograficamente, corresponde a um produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente: registro/criação."(KOSSOY, 2002, p.34)

38 "Temos na imagem fotográfica um documento criado, construído, razão por que a relação documento/representação é indissociável." (KOSSOY, 2002, p.31)

consequência, quantas exclusões!

Se não há mais como encarar a fotografia como uma representação objetiva do mundo, então esse desafio deve ser encarado com seus perigos mas também suas potências. Se “[...] as imagens são portadoras de pensamento e como tal nos fazem pensar" (SAMAIN, 2012, l.88) , tal desafio - diria mesmo aventura - de buscar ler imagens para além do primeiro "golpe de vista" (FLUSSER, 1985, p.07) se mostra necessário. Quando Etienne Samain conclui: "Fomos ainda mais longe, ousando admitir que as imagens, ao associarem-se, são 'formas que pensam'" (2012, l.88), uma outra implicação fica evidente: é preciso fazer o exercício de pensar a montagem.

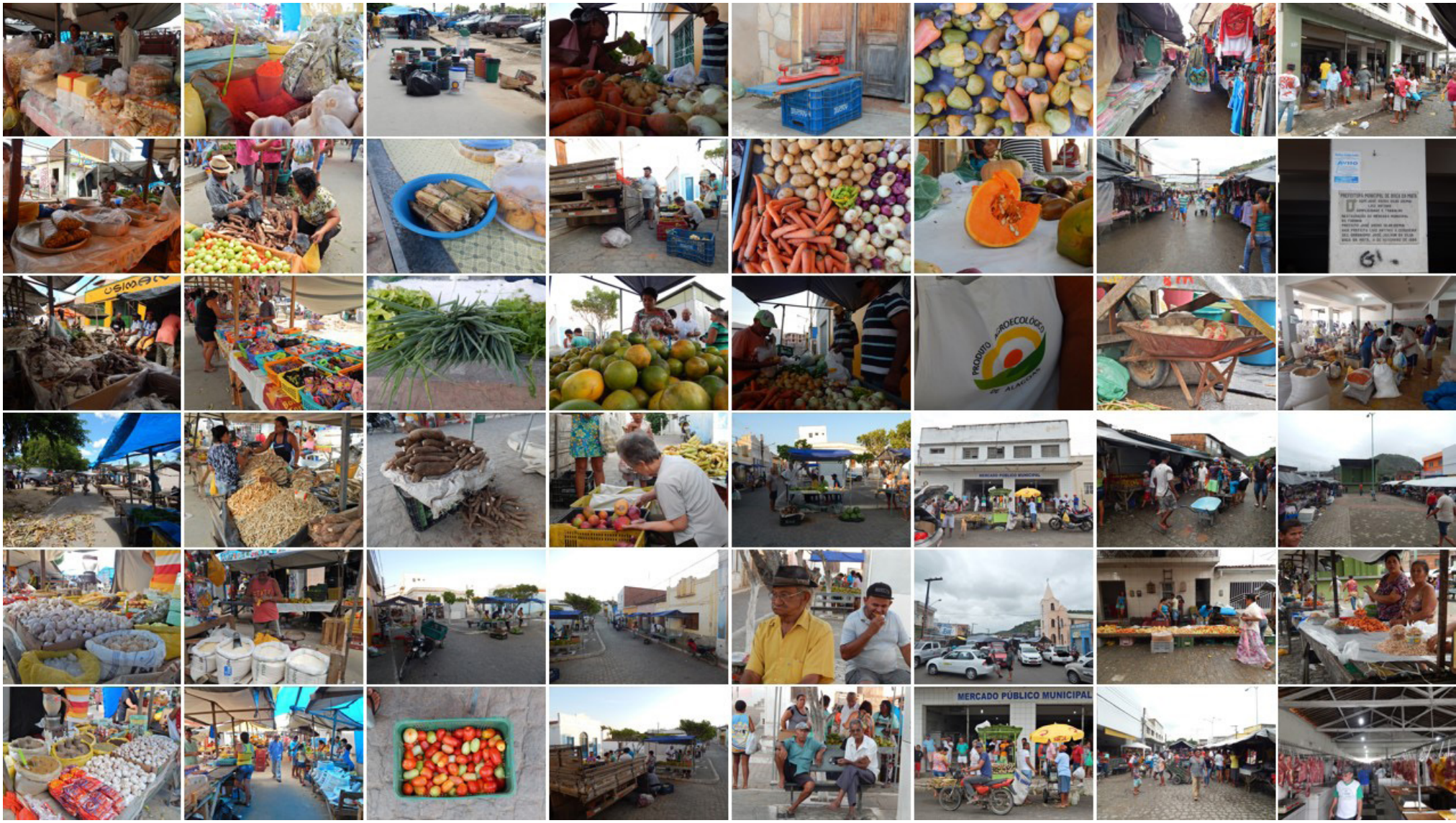
Assim, os encontros com as feiras livres foram múltiplos. Sua presença pôde ser apreendida de diversas formas. Inicialmente, em um campo rápido, mas profuso, mas também através das memórias, dos exercícios de imaginação, do fitar centenas de fotografias. Ou mesmo em associações com imagens mentais, com outras experiências por tabela...

À luz disso, as imagens foram exploradas de diversas maneiras. Individualizadas, em grupos sequenciais, em conjuntos, em fragmentos recortados... Pedra fundamental de um texto, ou em interação silenciosa, sem palavras. Dialogando entre si - confirmando umas as outras, ou trazendo contradições, dúvidas, questões.

Mas antes de apresentar os experimentos, abordemos alguns tópicos referentes à composição desse arquivo e as diferentes formas de acesso a ele.

# SEÇÃO 3

Figura 55: montagem com fotografias de feiras do acervo. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.



## ACERVO DE FEIRAS LIVRES: ENQUADRAMENTOS

Das inquietações já mencionadas, surgiu o interesse em pensar mais lentamente os critérios de seleção das feiras livres, ou seja, o recorte de estudo. Tal decisão veio a ser tomada tardiamente em relação ao esperado. Um dos principais fatores de impasse foi ter, "à disposição", muitas feiras possíveis.

Das feiras mencionadas, eu poderia ter tomado a prática decisão de reduzir o repertório possível para apenas as que visitei pessoalmente. Mas tal decisão seria quase tão prática quanto arbitrária, afinal, mesmo as feiras que conheci pessoalmente, não as conheci aprofundadamente. O que vinha de forma mais forte era a experiência de todas as feiras juntas, até misturando-se na memória: não só as feiras visitadas, mas também os cotidianos atrelados às feiras que foram contemplados, e todos esses espaços não vivenciados diretamente mas através dos relatos, vídeos e fotografias apresentados pelos outros pesquisadores. Era a miscelânia desses práticas, enfim, que parecia traduzir a imagem ou imagens de feira que eu gostaria de perseguir.

Soma-se a indisposição em escolher o recorte partindo de critérios já muito estabilizados para estudos comparativos. Mesmo explorar a relação da feira com o surgimento/crescimento de algumas cidades, embora tenha se mostrado um campo ainda pouco explorado em estudos de Alagoas, bastante pertinente para ser abordado no âmbito dos estudos arquitetônicos e urbanísticos, já não se mostrava como um percurso que alimentaria minhas instigações. Então a pergunta *quais feiras*?, que implicava em *quantas feiras*?, deu espaço para *quais interesses*?

Tudo isso porque a opção que se mostrava mais plausível - ou mesmo a única que eu vislumbrava - diante da minha trajetória, que seria um estudo mais aprofundado em uma feira, através de experiências empíricas.

O retardo no processo de seleção resultou numa transformação sobre a abordagem da tese. Finalmente, o impasse na escolha do recorte me obrigou a olhar para elas através do acervo de dados textuais, imagéticos e sonoros que tinha disponível na busca por respostas - critérios - ou novas perguntas. E ainda contemplando os acervos, sobretudo as imagens foram ganhando importância pouco a pouco, até que revirou os procedimentos metodológicos a serem trilhados pelo avesso. Corpo, imagem e palavra, elementos presentes em todos os trabalhos de pesquisa, passaram a ser ingredientes que demandam aqui nova atenção e reconhecimento como potências que se aninham na produção do conhecimento acadêmico.

O repertório de fotografias desta tese poderia ter sido elaborado em novas e assíduas visitas de campo, durante as

quais a produção imagética seria complementada por diários de observações e entrevistas para conhecer as histórias de vida dos que fazem as feiras livres. Além disso, poderiam ser agregadas à pesquisa dados através de novas visitas aos livros e a acervos. Ou mesmo um adensar da experiência calcada nos levantamentos de história oral, que sempre ocupou destaque nos trabalhos de pesquisa e que sempre são a base metodológica preferencial no campo das investigações do patrimônio imaterial. Contudo, estas opções acabaram por passar para um segundo plano com a emergência das fotografias. Várias foram as razões que levaram a essa decisão.

Primeiramente, a maioria das dissertações e teses voltadas ao tema das feiras livres que foram localizadas foram embasadas em experiências em que as fotografias tinham um papel secundário.

Esse perfil geral já apontou para uma potencialidade caso a investigação partisse do caminho inverso, dando mais autonomia à imagem como conteúdo a ser explorado, ou seja, como fonte primária que contém uma densidade própria para subsidiar reflexões, e não apenas para traduzi-las ou exemplificá-las. No caso aqui presente, de um acervo construído coletivamente, que abriga uma multiplicidade de olhares e consequentemente, diferentes qualidades e pontos de vista.

Então poderia ser tentada uma outra forma de conhecer e reconhecer essas formas de espacializar-se das feiras livres. Sem necessariamente partir do vínculo localizado. Não que essa decisão impactasse em excluir, de fato, essa relações. Mas as trajetórias não partiriam delas, embora acabassem por reentrar em órbita em torno delas.

Mas, no próprio desenrolar da construção desta tentativa, as inquietações pessoais, os estímulos suscitados pelas experiências acadêmicas (em disciplinas e em projetos de pesquisa e extensão), e na constatação de um caminho pouco trilhado sobre o tema, o desvio se instaurou.

Interrogar imagens, interrogar o ato de contruí-las, o ato de interpretá-las; e construir narrativas dessa relação estabelecida entre a memória do vivido, do lido, do imaginado... A feira como mote para a experiência imagética pode alimentar reflexões sobre formas de espacializar (e todos os pressupostos do habitar, do socializar, do trabalhar), de ser-no-espaço, mas também de decodificar, de classificar, e por vezes de sentir. Revirei, como já dito, a proposta ao avesso: decidi vagar pelas superfícies fotográficas de um acervo rico, recente, e ainda pouco explorado.

Se a experiência de vivenciar as feiras e seus desdobramentos em campo foi essencial para identificar sua importância no cotidiano das cidades e delinear diferentes feições e similaridades desses

espaços, num momento posterior, a deriva pelo acervo imagético proporcionou acessar feiras que não visitei pessoalmente através outros olhares fotográficos, com todas as suas condições da deriva: a multiplicidade de possibilidades, a impresiviblidade, a falta de controle dos limites espaciais e temporais, a opção por criar os caminhos, as trilhas e rotas através desta itinerância virtual... Parte do acervo fotografado por mim tornou-se estranho - com o distanciamento da vivência na qual capturei os instantes, pude observar detalhes que só foram percebidos com seu congelamento - mas parte tornou-se ainda mais familiar, com o olhar repetido.

Por outro lado, a instigação por trabalhar com as imagens fotográficas também veio da possibilidade de desenvolver uma nova capacitação metodológica: não mais a ênfase na história oral e nas ferramentas que já me davam a sensação de segurança acadêmica. Mais uma vez, ressalto que as vivências não foram descartadas nem subestimadas, inclusive acabaram por dominar, certos momentos, em meu embate com o acervo imagético. Elas são consideradas como tão primordiais que passam a estar no meu corpo que olha as fotografias, na minha forma de olhar. Um corpo que passa a ser abordado na dimensão da memória da experiência empírica, e também na dimensão desse novo confronto com a feira mediada pelas fotos.

Dessas perguntas, ainda não respondidas… É possível identificar um modo de agir e espacializar-se característico das feiras livres no contexto do estado de Alagoas, próprio do território investigado? Ou se sobressairá uma dimensão quase universal que se nomeia como o mundo da tradição? Além do mais, será que essa investigação pode delinear uma maneira de pensar, de decodificar a cidade? Atuará no sentido de delinear uma forma de interpretar a feira livre através da imagem?

As soluções possíveis, pelo menos provisórias, para essas questões delineiam-se na medida em que os exercícios metodológicos são colocados em prática. Então, foi preciso seguir, para viabilizar a execução das experiências com as fotografias. E uma primeira decisão foi tomada para o recorte da coletânea imagética.

Decerto, essa escolha não se fez livre de algumas aparentes contradições em relação ao processo gradual que culminou nessa decisão metodológica. De fato, o primeiro movimento foi aquele que motivou o espalhamento, que “desemoldurou” a feira da sua área de comercialização. Como visto, já havia constatado na etapa de trabalho de campo que a feira, da forma como fora compreendida, não se limitava à sua plena exposição na cidade, restrita aos momentos de funcionamento. A feira, com seus

tentáculos invisíveis, ampliava-se no tempo e no espaço; já se fazia antecipar nos trabalhos na madrugada, colhendo os frutos, girando a massa da farinha no forno. Já se prolongava na zona rural, no carro de mão ou na caminhonete que rangiam por quilômetros para acessar o local da feira. Já se antecipava na rotina dos compradores, que se organizavam com antecedência para chegar na feira. Dos produtores, que produziam e disponiblizavam mercadorias. Uma rede bem mais ampla e até mesmo fixa, que suporta a "efemeridade" da feira. Porém, sucedeu-se o movimento de constrição: o acervo trabalhado, para ser viável, compôs-se de fotografias apenas das feiras livres durante seu acontecimento comercial, nas ruas. Da montagem à desmontagem, mas sem englobar esse universo maior e tão amplamente acessado e registrado pelo projeto (tal se deu em nível de recorte inicial de imagens, uma vez que não posso me desvencilhar das minhas experiências mais abrangentes). O envolvimento dessas outras espacialidades, portanto, seria ditado pelas relações que fossem levantadas por estas fotografias da feira.

E se evidenciou o primeiro impasse: escolher o espaço amostral das fotografias que iriam me reaproximar das feiras livres. Não busquei uma quantidade que eu pudesse ter total controle, ou seja, que fosse apenas resultante de um critério muito específico definido *a priori*, mas que não fosse próxima dos milhares, de maneira que eu pudesse imprimi-las e manuseá-las com um mínimo de eficácia. Afinal, perdi-me nas imagens por meses, antes dessa etapa, e mesmo depois dela, sabia que iria fitá-las, atônita, por mais outros meses. Pois, de fato, para perder-me nas imagens, era preciso que as olhasse por mais tempo, e isso não seria possível se elas fossem em um número demasiado grande.

Escolher o conjunto inicial de fotografias para serem trabalhadas materialmente não se tratava, neste caso, de se eleger um recorte geográfico, estritamente falando, ou seja, a pergunta não era mais *quais feiras* escolher trabalhar. Se não havia definido o que seriam as feiras livres, havia previamente elencado uma série de aspectos que punham em questão suas fronteiras conceituais. Se a feira como *evento comercial* se dá através de trocas negociais e simbólicas em um dado momento ocupando um certo espaço ao ar livre (por exemplo, a área ocupada pelas barracas dos vendedores por onde os compradores circulam), ainda assim essas trocas e suas materializações no espaço implicam em extrapolações nos arredores, então a feira como *evento que repercute* no que lhe é circundante nos intima a pensar nesse “campo de força”. Já quando ela é encarada como *evento repercutido*, ou seja, resultante de outros eventos, estendem mesmo para espacialidades ainda mais distantes, mas com as quais mantêm íntima relação. No caso, os

cotidianos que são construídos para a feira, ou em vínculo com ela, levam-nos a pensar sobre os âmbitos rurais, como, por exemplo, das casas de farinha. Com isso, essas espacialidades podem não definir a feira em um sentido mais estrito, mas a conformam, porquanto são um elemento de uma categoria do *fora* que está *dentro* da feira (poderiam ser outros elementos em outras circunstâncias, ou seja, outros contextos sócio-econômico-culturais); logo, define como ela *se constrói* e *se mostra* no seu ápice (como evento comercial). Então, as próprias espacialidades diretas das feiras abrigam, na forma de gestos, memórias, referências culturais, laços, afetos, os diversos espaços de fora da feira, mas que a constroem. Nesse sentido, minha tarefa de trabalhar com um banco de imagens se tornou mais desafiadora, considerando que o universo amostral se multiplicou muito, e seria preciso trabalhar com uma série de critérios para considerar o que poderia ser acrescentado, do que ficaria excluído. A decisão de restringir o acervo, em um primeiro momento, apenas às fotos tiradas diretamente nas feiras livres se deu porque somente essas já trariam muitas e densas questões possíveis. No final das contas, com o manejo com as fotografias, acabei por trabalhar com o resto do acervo, seguindo como linha de curadoria as reflexões suscitadas por elas e, por consequência, seguindo critérios mais delineados e objetivos que viabilizaram esse entrelaçamento.

Tal aparente contradição se deu, portanto, como forma de tornar exequível o trabalho: recorte não definitivo, necessário para um pontapé. Porém, também de demandas do próprio percurso: da necessidade simplificar o acervo inicial. Contudo, se o acervo de fotografias apenas retiradas "na feira" propriamente dita não se mostrou em nada simples, isso significou que era preciso pensar em mais critérios de seleção para impressão, pois houve a necessidade de tornar as fotografias palpáveis.

Faz-se preciso, antes disso, discorrer sobre o contexto e as condições em que o acervo foi criado e, em seguida, sobre a forma como ele foi armazenado, organizado, e manipulado, bem como as implicações no seu acesso.

**Fotografias em ação: coleta em pesquisa de campo**

Em trabalhos anteriores, a fotografia me ajudou a construir um olhar em campo e me ajudou a refletir sobre o estudo, mas não foi um ponto particular de método[39]. Aqui, portanto, trilharei caminho diverso.

39 O processo de construção desse trabalho, porém, é bem distinto do que realizei anteriormente, como no mestrado, pois nesse eu construí um olhar, mesmo que não tenha refletido sobre ele, e no presente trabalho a construção é sobre o olhar e se estabelece sobre registros de outros olhares já construídos em campo.

A forma como resolvi os impasses conceituais me levaram a abarcar imagens produzidas por outros olhares, através de outros atos de fotografar. Portanto, *a priori*, não fui responsável por cada clique, embora algumas fotografias que foram feitas por mim representassem inquietações com as quais eu gostaria de trabalhar. Porém, de modo geral, em cada obturador pressionado, houve uma escolha que não fora minha, um enquadramento de um objeto de interesse do fotógrafo, uma exclusão, uma técnica diferente. O acervo ganha um novo respaldo a partir do momento que deixa de ter sido elaborado apenas por mim, sendo majoritariamente composto pelo olhar de outros pesquisadores, e assim, pode me oferecer cenas e suscitações que, talvez, eu ignorasse em campo.

A autoria das imagens contempla 13 integrantes[40] do projeto. Dentre eles, havia apenas uma profissional, sendo o resto da equipe composta por fotógrafos amadores com níveis de experiência diferindo entre si, tanto no que concerne ao conhecimento técnico sobre o instrumento quanto aos aspectos que tangem a potência documental e artística da fotografia e do vídeo. Quanto aos equipamentos, foram todos digitais, sendo seis câmeras automáticas e quatro semi-profissionais. Isso levou a uma variação na qualidade dos sensores e mesmo na proporção e resolução das fotografias.

A questão documental era a principal meta da equipe. Ainda que houvesse preocupação com enquadramentos e aspectos gerais de qualidade para a captura da imagem, percebe-se um sentido mais de registro. O que não significa que eles representem um documento objetivo, ou mais colado a uma "realidade", posto que, como já muito ressaltado, uma fotografia é sempre uma seleção do que entra e do que sai, e os diversos aspectos técnicos modificam o resultado final.

Não ressalta, na maioria das fotos, poses. Assim, a maior parte dos sujeitos são captados em meio à "distração" com relação ao registro. Porém, há fotografias posadas, que parecem resultantes de interações entre fotógrafo e/ou pesquisador e sujeito fotografado. Além disso, a mera presença da câmera já acaba por modificar na reação de algumas pessoas. Para além dos fotografados, o fotógrafo posa para fotografar, e nessa "pose", ha sempre uma intenção, uma construção baseada em pressupostos sobre o que fotografar e como.

> Na medida em que a fotografia é sempre um recorte bidimensional sobre uma cena em três dimensões, reduzindo a um quadrado ou retângulo o que acontece em um determinado espaço, o posicionamento da câmara e sua regulagem para uma dada obtenção podem tornar a fotografia um ato de enunciação.

40 Flávia Correia, Janaína Toscano, Karina de Magalhães, Ana Karolina Corado, Paula Fernandes, Débora Vital, Alícia Rocha, Maíra Normande, Ludmila Mares, Suzanny Marihá, Naiade Alves, Andressa Alves, Arlindo Cardoso, Louise Cerqueira.

> Movendo a câmara mais pra cima, para baixo ou para um dos lados, o pesquisador-fotógrafo pode "incluir' um determinado ator ou cena na fotografia ou eliminá-lo. Variando a regulagem da velocidade, pode captar o movimento de um ator como um borrão ou congelá-lo em plena movimentação; com o anel do diafragma, pode situar a zona de foco em um único objeto ou em todos os objetos presentes no quadro. (RODOLPHO et al., 1997, p. 321)

Assim, há cenas que parecem retratar o fruto de uma interação entre pesquisadores e entrevistados. Mas há as cenas que parecem retratar as dinâmicas sem deixar muito evidente interferências ou interações entre pessoas e fotógrafos, a maioria delas estando aparentemente desinteressadas ou alheias ao registro.

As câmeras são digitais: a quantidade de registros é limitada apenas pelo tamanho do cartão SD e sua relação com o tamanho das imagens geradas. Normalmente, podem alcançar a marca de centenas na duração da bateria, e milhares quando esta é recarregada, numa única viagem de dois ou três dias. Também permite que o fotógrafo amador possa fazer quantos registros forem necessários sobre um mesmo motivo e ver uma prévia do resultado na mesma hora, tendo a oportunidade de tentar refazer a imagem, se julgar necessário. Como consequência, a dimensão do digital na fotografia fez surgir a profusão dos acervos por ela gerados.

Se a "mania fotográfica resulta em torrente de fotografias" (FLUSSER, 1985, p.30), há que se considerar as diferenças de dimensão desse acervo gerado entre as diferentes incursões sobre as feiras. Há pastas com apenas quinze registros, e há as com mais de duzentos.

Todas as fotografias foram tiradas no modo colorido. Aliás, 100% do acervo fotográfico ao qual tive acesso do sítio 02, do projeto como um todo e não apenas das feiras livres, são compostos de fotografias em cor[41]. Além de ser o modo padrão das câmeras - o que já cria tendências para a maior parte dos fotógrafos amadores do projeto -, isso pode ser resultado do aspecto "documental" da empreitada. Assim, a escolha por tons de preto e branco ou sépia, por exemplo, poderia ser entendida como uma subtração de informação da realidade retratada: enxergamos em cor, e a fotografia que preserva essa informação estaria mais "completa". Então é possível supor que os pesquisadores quiseram editar o mínimo, mas também que essa cor é entendida como informação por partir de pressupostos de que como tal ela é mais próxima da realidade.

Mas até onde essa intencionalidade é dirigida, e até onde é resultante de uma série de posturas pré-formatadas? A maior parte das câmeras utilizadas possui poucas opções de personalização no

41 "Na fotografia colorida, a reprodução da ambiência é mais intensa, e objetos coloridos passam a ter uma importância enorme na cena, mesmo que distanciados do motivo." (RODOLPHO et al, 1997, p. 320-321)

que tange a escolhas técnicas como abertura do diafragma, tempo de exposição, ISO, etc; também não possuíam opção de foco manual, com exceção de três aparelhos semi-profissionais. Mas o próprio caráter automático fora uma escolha anterior, portanto, subjetiva; e, afinal de contas, a escolha do objeto a ser enquadrado e a ser descartado, ou seja, o ângulo de tomada e o zoom são determinantes para o resultado final.

É nas fotografias mais aproximadas que os detalhes ou composições minimalistas aparecem com mais frequência. Fotografias com distância focal menor, ou seja, com quadro mais aberto, ressaltam seu aspecto normalmente agitado, com muitos elementos em movimento, sombras e luzes, cor, produtos e pessoas. Como já dito, todo o acervo das feiras livres é composto por imagens coloridas - não apenas no sentido da configuração da câmera, mas também na vibração do resultado final.

**Fotografias em tela: mirando imagens digitais**

Visto que os dados selecionados para o projeto foram organizados segundo o manual desenvolvido pelo Iphan, encontram-se uniformizados em uma mesma forma de categorização e ordenação.

Portanto, meu acesso inicial já ocorreu mediado a esta circunstância, pois assim se apresenta inclusive o acervo imagético - mediado por uma tela de computador, separado por pastas e categorias definidas por certa metodologia de categorias pré-estabelecidas, direcionando a forma de acesso ao conteúdo. Como ele estava separado por localidade, e em cada localidade, havia dezenas de referências culturais, eu voltei ao acervo do grupo anterior à organização final. Busquei todas as pastas sobre as feiras.

A metodologia adotada na jornada pelo acervo imagético suscitou uma forma própria de imersão que, por consequência, levou a uma nova abordagem em relação ao objeto de estudo e às questões que tangem seu recorte espacial. Essa angústia em não saber que organização favoreceria o trabalho influenciou, ao menos em parte, a forma de (e as dificuldades em) decodificar e analisar o conteúdo.

O acervo anterior ao ordenamento, estava previamente sistematizado seguindo a lógica do pós campo, ou seja, por município/viagem/equipe. Ao separar apenas as pastas das feiras, a forma de acessá-las era individualizante, ou seja, identificadas separadamente, por ocorrência (cidade, povoado). Esse caminho virtual fornecia informações sobre lugar, autoria e data do acervo. Para pensar sobre feiras livres, a divisão por cidades ajudaria a identificar as particularidades de cada, mesmo que podendo também

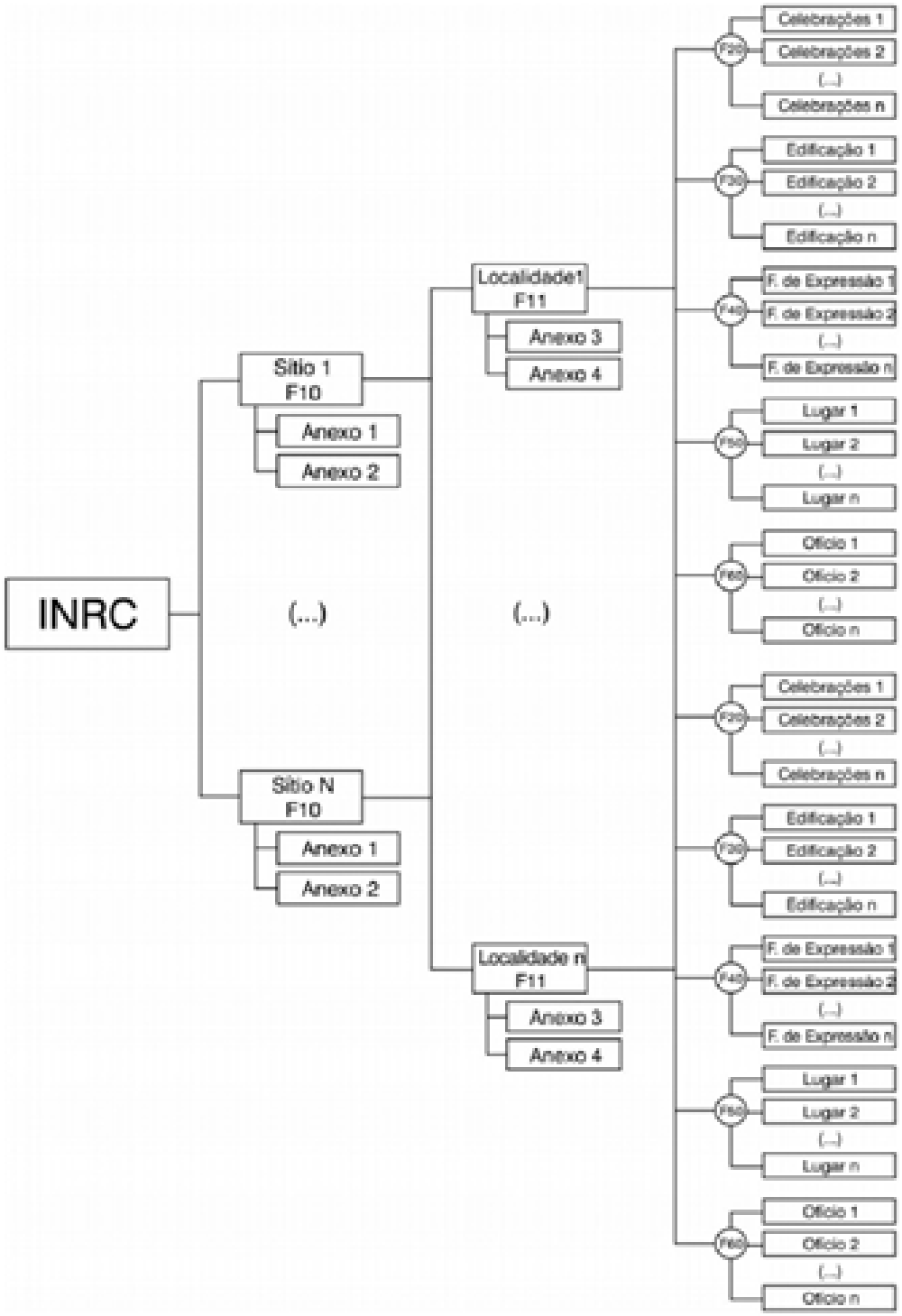



Figura 56: árvore mostrando a organização das fichas. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2000, p.155).

identificar as semelhanças entre as feiras. E, no entanto, um estudo comparativo e contextual não era o objetivo a ser perseguido.

Precisava achar um caminho em que me perdesse e me achasse em feira. Uma pista estava na própria organização entregue para o Iphan, em que o acervo estava separado por localidade, com fotos de várias feiras juntas, inclusive intercaladas por outros bens culturais identificados como lugar. Pela pista, fui além e resolvi juntá-las todas, sem mesmo separá-las por localidade. Concomitante à decisão de baralhar as imagens, veio a escolha de materializá-las, torná-las físicas ao toque, para pensar a fotografia e o acervo não apenas com os olhos, mas engajar o resto do corpo no processo. Tais resoluções derivaram da observação dos próprios gestos que emprego na pesquisa, as quais foram suscitados pelas reflexões teórico-metodológicas mencionadas anteriormente.

É um acervo digital. Meu corpo, inquieto, ficava dolorido e sedentário, pois esta etapa do trabalho demandou horas diárias em frente ao computador. A exposição constante à luz branca emitida pelas telas LCD irritava a vista: os olhos piscavam com menos frequência, o que diminuía a lubrificação deles e tornava a tarefa cansativa. Por escrever numa velocidade muito mais rápida digitando que no punho, pelas possibilidades de leituras em PDF, já podendo fichar tais leituras nas nuvens, são muitas as facilidades que o computador oferecia a essa etapa: softwares que possibilitam a formatação acadêmica, que auxiliam na correção ortográfica, que oferecem inúmeras ferramentas de organização, além das possibilidades de pesquisa em navegadores. Por todas essas facilidades e muitas outras, o custo-benefício de realizar essa tarefa no computador é muito maior. Para trabalhar com as imagens, porém, senti a necessidade de manipulá-las. Senti, além do cansaço ocular, outras limitações.

Ao ampliar a “cadeia da manipulação” - ou seja, deixar de lado a mão que segura a fotografia que o olho vê, para que ela seja mediada pelo mouse, objeto com sensor que rastreia o seu movimento e que repassa essa informação para a representação digital deste, ou seja, o ponteiro, o qual imita ou responde ao movimento da mão -, ganha-se uma potência de simulação muito vasta.

Os verbos da mão que usa o mouse são clicar e arrastar. Os da mão que utilizam o touchscreen, tocar e arrastar. A mão que guia o mouse ou que opera um touchpad, o qual guia um ponteiro que trabalha numa tela apenas visualizável e cuja performance depende das possibilidades técnicas oferecidas pelos programas utilizados e pelo hardware, não é como a mão que manuseia fotografias. Mesmo a mão que opera um monitor touchscreen é diferente: mão

se resume a um ou dois dedos.

As possibilidades digitais podem ser muitas. Porém, quis derivar entre as imagens e percebi obstáculos que me impeliram a materializá-las. A variabilidade do tamanho da fotografia visualizada no computador é interessante: posso ver a foto no tamanho da tela, aumentá-la para ver detalhes, ou mesmo dar um zoom tão ampliado que vejo manchas de cor sem entender sua forma, seus contornos. Mas algo mais simples, como a possibilidade de contemplar várias imagens ao mesmo tempo, só é possível se encolhê-las para caberem várias na tela. E, mesmo assim, sem a praticidade de poder aproximar uma imagem do rosto, sem perder as outras no campo de visão. Essa não é uma limitação da tecnologia por si só, afinal de contas, é possível trabalhar com telas maiores, com várias telas ao mesmo tempo. Mas ainda assim estaria presa aos planos das telas. Para trabalhar com exercícios de aproximação e associação com e entre as imagens, senti falta da tangibilidade, ainda que as potências digitais aparentassem ser trampolins para maiores saltos.

Sim, a fotografia impressa tem tamanho imutável. Isso significou que, ao manipulá-las, eu não poderia enxergar detalhes que a câmera capturou, mas a impressão não forneceu. Para ver algo maior, precisava ver de perto, e para isso apertava os olhos. E ora me aproximava da imagem, ora aproximava a foto dos meus olhos, em todo caso, me movimentava. E, muitas vezes, recorri à versão digital. Então o trabalho alternou entre as fotos materializadas e as digitais.

Quando trabalhei com as fotografias impressas, entretanto, a motricidade mudou: era pegar, espalhar, empilhar. Fazer grupos e desfazê-los. Mesmo o arrastar era diferente: arrastava-se a fotografia, não outro objeto que simulava uma ação apenas visualizável e não manipulável. Isso facilitou muito a lida com as fotografias de modo a trabalhá-las relacionalmente.

Em diversos aspectos, a fotografia impressa parece mais limitada e limitadora que a fotografia observada pelo computador, com seus inumeráveis recursos e programas (se isso parece ser apenas aparente, já que as possibilidades de interferência física na fotografia também são ilimitadas, essas interferências não se dão necessariamente de forma reversível, ao contrário do computador). Talvez seja essa própria simplificação de recursos possíveis que tornou, neste caso, a manipulação do acervo impresso mais fácil que o trabalho com as fotografias no meio digital, e para a etapa da deriva, se mostrou mais eficaz. Pude ter uma atitude mais exploratória com elas em mãos.

Mas, na feitura deste documento, repito, tratou-se de fato de uma alternância entre o trabalho com as fotografias impressas, e a

manipulação das mesmas em formato digital.

Aqui, em frente ao monitor, precisei lidar com a profusão, mas de uma maneira bem específica. Se clicava na imagem e passava a vê-la em tela cheia, ia passando uma imagem de cada vez, cada uma cedendo espaço para que outra aparecesse e, embora elas não estivessem mais separadas por pastas - cada pasta um lugar -, mas todas juntas, ainda assim elas se agrupavam: quando as visualizava em miniatura, elas apareciam enfileiradas, organizadas automaticamente pelo computador segundo as propriedades dos arquivos. São imagens, mas são imagens imateriais, são "não-coisas" (FLUSSER, 2007)[42]. Foi preciso, destarte, realizar mais um passo no rumo ao embaralhamento: a impressão, transformando o batalhão de informações em coisas palpáveis. Mas antes, nos detenhamos um pouco mais no acesso digital desse acervo.

Expliquei com alguma atenção como entrei em contato as fotografias digitais. Mas, como eu já tinha acesso privilegiado ao material bruto em um backup, foi através da organização interna da equipe que copiei os arquivos e refiz a minha própria organização - mesmo a "desorganizada". Todavia, como se dá o acesso do grande público a esse material? Como foi a experiência de tentar buscar as fotografias dos outros dois grupos de pesquisa?

Primeiramente, acessa-se o sítio eletrônico do Iphan. Clica-se em "Serviços", e em seguida em "SEI! Consulte seu projeto". Digita-se o título do projeto no campo "Pesquisa livre"; marca-se com o cursor a caixa "Documentos gerados"; escreve-se o código de verificação no campo direito, e clica-se em pesquisar.

Após clicar no projeto correto, em uma nova aba do navegador, abre-se o sítio eletrônico com todos os documentos referentes ao projeto. Vê-se uma tela longa, comprida - a barra de rolagem se mostra pequenina. São 974 (novecentos e setenta em quatro) documentos, dos quais a única informação que se tem de seu conteúdo é o título a ele dado. Cada um desses documentos pode conter, dentro de si, dezenas de outros documentos - trata-se de arquivos comprimidos, "zipados". O que significa que, para visualizar cada um desses documentos, é preciso baixá-los, um a um - alguns destes possuem quase meio giga de tamanho -, descompactá-los, para então saber se

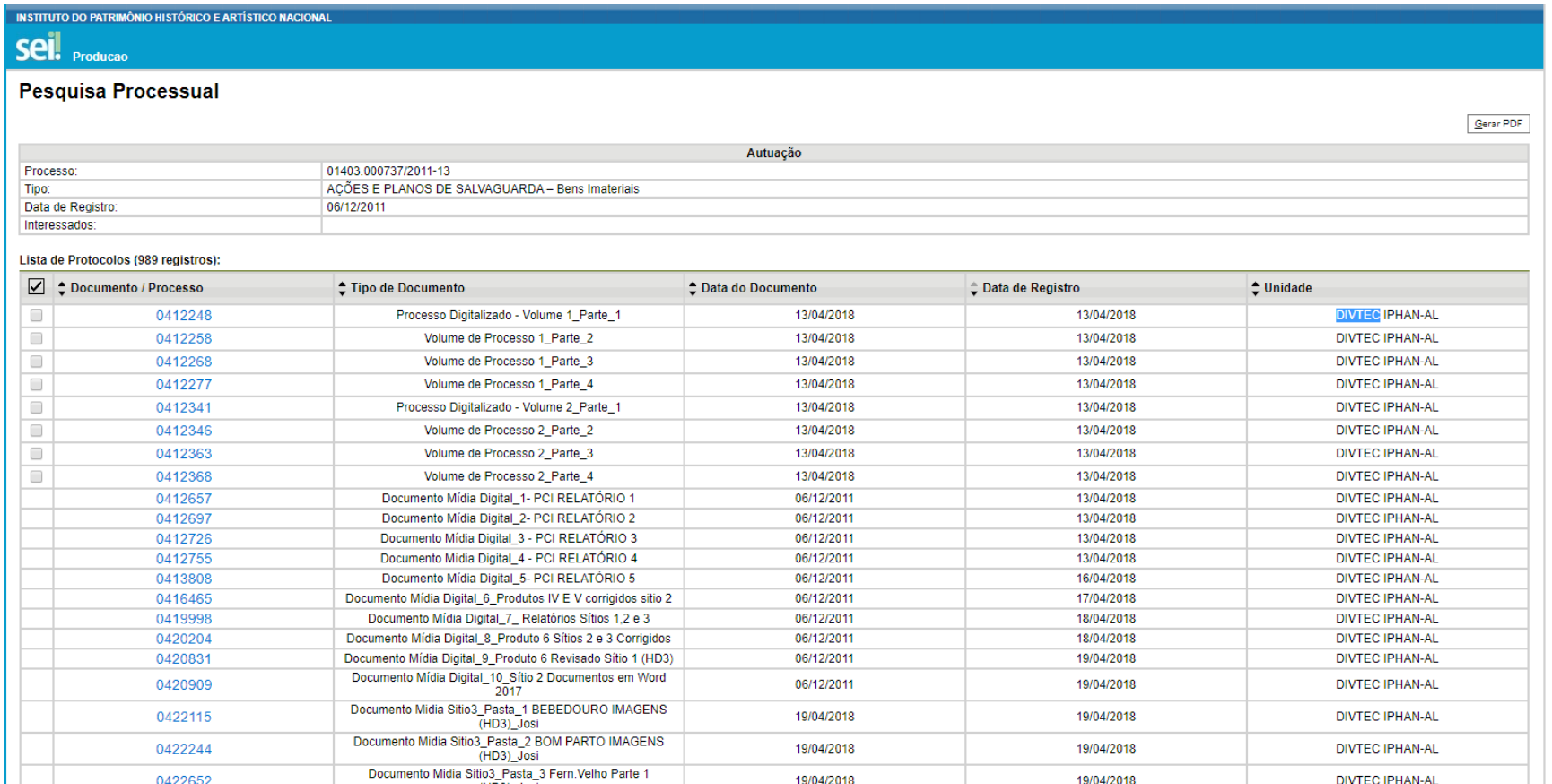
42 "Pouco tempo atrás, nosso universo era composto de coisas: casas e móveis, máquinas e veículos, trajes e roupas, livros e imagens, latas de conserva e cigarros. Também havia seres humanos* em nosso ambiente, ainda que a ciência já os tivesse, em grande parte, convertido em objetos: eles se tornaram, portanto, como as demais coisas, mensuráveis, calculáveis e passíveis de serem manipulados. [...] Agora irrompem não-coisas por todos os lados, e invadem nosso espaço suplantando as coisas. Essas não-coisas são denominadas 'informações'. [...] As informações que hoje invadem nosso mundo e suplantam as coisas são de um tipo que nunca existiu antes: são informações imateriais (undingliche Informationen). As imagens eletrônicas na tela de televisão, os dados armazenados no computador, os rolos de filmes e microfilmes, hologramas e programas são tão "impalpáveis" (software) que qualquer tentativa de agarrá-los com as mãos fracassa." (FLUSSER, 2007, p.52-54)

são ou não de seu interesse. Nem sempre, o título é autoexplicativo o suficiente. Em suma, acesso difícil.

É verdade que essa não seria, inicialmente, a principal forma de difusão dos resultados do trabalho. Estava previsto pelo projeto um aprofundamento de algumas poucas práticas, prevendo a transposição desses resultados em produtos, como livros e produções audiovisuais. Infelizmente, por problemas institucionais, não foi possível a realização desta fase. Ainda assim, isso não muda a opacidade desta plataforma, que contém todos os dados do projeto, os quais podem ser de interesse de outros pesquisadores.

Isso é relevante porque a forma como acessamos as coisas influenciam a forma como as decodificamos, e a maneira como organizamos as coisas determinam a maneira como estruturamos nosso pensamento. Nossa experiência de aprendizado, é importante

Figura 57: print de tela da organização do acervo do Iphan. Fonte: https://sei.iphan.gov.br



INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

sei! Producao

**Pesquisa Processual**

Gerar PDF

| Autuação | |
|---|---|
| Processo: | 01403.000737/2011-13 |
| Tipo: | AÇÕES E PLANOS DE SALVAGUARDA – Bens Imateriais |
| Data de Registro: | 06/12/2011 |
| Interessados: | |

Lista de Protocolos (989 registros):

| Documento / Processo | Tipo de Documento | Data do Documento | Data de Registro | Unidade |
|---|---|---|---|---|
| 0412248 | Processo Digitalizado - Volume 1_Parte_1 | 13/04/2018 | 13/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0412258 | Volume de Processo 1_Parte_2 | 13/04/2018 | 13/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0412268 | Volume de Processo 1_Parte_3 | 13/04/2018 | 13/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0412277 | Volume de Processo 1_Parte_4 | 13/04/2018 | 13/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0412341 | Processo Digitalizado - Volume 2_Parte_1 | 13/04/2018 | 13/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0412346 | Volume de Processo 2_Parte_2 | 13/04/2018 | 13/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0412363 | Volume de Processo 2_Parte_3 | 13/04/2018 | 13/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0412368 | Volume de Processo 2_Parte_4 | 13/04/2018 | 13/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0412657 | Documento Mídia Digital_1- PCI RELATÓRIO 1 | 06/12/2011 | 13/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0412697 | Documento Mídia Digital_2- PCI RELATÓRIO 2 | 06/12/2011 | 13/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0412726 | Documento Mídia Digital_3 - PCI RELATÓRIO 3 | 06/12/2011 | 13/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0412755 | Documento Mídia Digital_4 - PCI RELATÓRIO 4 | 06/12/2011 | 13/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0413808 | Documento Mídia Digital_5- PCI RELATÓRIO 5 | 06/12/2011 | 16/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0416465 | Documento Mídia Digital_6_Produtos IV E V corrigidos sitio 2 | 06/12/2011 | 17/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0419998 | Documento Mídia Digital_7_ Relatórios Sítios 1,2 e 3 | 06/12/2011 | 18/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0420204 | Documento Mídia Digital_8_Produto 6 Sítios 2 e 3 Corrigidos | 06/12/2011 | 18/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0420831 | Documento Mídia Digital_9_Produto 6 Revisado Sítio 1 (HD3) | 06/12/2011 | 19/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0420909 | Documento Mídia Digital_10_Sítio 2 Documentos em Word 2017 | 06/12/2011 | 19/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0422115 | Documento Midia Sitio3_Pasta_1 BEBEDOURO IMAGENS (HD3)_Josi | 19/04/2018 | 19/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0422244 | Documento Midia Sitio3_Pasta_2 BOM PARTO IMAGENS (HD3)_Josi | 19/04/2018 | 19/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |
| 0422652 | Documento Midia Sitio3_Pasta_3 Fern.Velho Parte 1 | 19/04/2018 | 19/04/2018 | DIVTEC IPHAN-AL |

ressaltar mais uma vez, passa pelo corpo e por esses saberes considerados menores. E esse é um movimento contínuo, sem começo e nem fim, porque "O mundo não nos é dado: construímos o mundo através da experiência, classificação, memória e reconhecimento *incessantes*" (SACKS, 1995, s.p., grifo nosso). Por isso foi importante quebrar com essa lógica naturalizada: para continuar essa construção da experiência, da classificação, da memória e do reconhecimento de uma maneira nova.

Foi preciso, portanto, explodir com os caminhos apresentados, trabalhando não somente com uma organização própria, mas também com uma desorganização própria, como se verá a seguir.

**Fotografias em mãos: mirando imagens impressas**

Eu gostaria que as fotografias me trouxessem questões, e não queria delimitar quais delas comporiam meu estudo a partir de questões pré-estabelecidas. Tomei a seguinte sequência de ações: 1) juntei todas as fotografias referentes às feiras livres; 2) triei uma parte do acervo para viabilizar a impressão e o manuseio físico; 3) imprimi. Estes passos me levaram a intuir "critérios sem critérios" para uma primeira seleção e, em seguida, vulnerabilizei-me diante de uma mancheia de fotografias pretensamente desenlaçadas das relações apriorísticas. Pretensamente desenlaçadas, sem ignorar que essas relações anteriores ainda se fazem presentes, só que não necessariamente delimitaram os caminhos da escolha. Buscou-se, então, "derivar" aceitando o fluxo das memórias e dos interesses já construídos no processo, mas aberta aos novos conjuntos, novas oportunidades de cadeamentos ou vizinhanças a serem ensaiadas.

E nesse conjunto final impresso se evidenciou o impasse: se para impressão desse acervo foram selecionadas 300 imagens, que método utilizei para esse novo recorte? Se a ideia era, possivelmente, "desclassificar" antes de extrair relações, e o recorte necessário para viabilizar o primeiro passo, como ignorar que ele exige para si um próprio parâmetro de seleção? Destarte, foi preciso pensar, rapidamente, em critérios pragmáticos, mas que não fossem tematicamente excludentes.

A impressão desse primeiro contingente se deu por critérios mais práticos, como contemplar, por exemplo, pelo menos 2 fotografias de cada feira; garantir que uma diversidade de elementos discerníveis numa primeira vista compusessem a seleção; poder excluir fotografias que aparentassem mostrar cenas parecidas numa primeira vista, mantendo aquela(s) que mostrasse(m) ora mais qualidade técnica, ora maior potência estética.

Apesar disso, essas diretrizes de interesses oscilavam também para o campo mais intuitivo, e em vários momentos a

escolha foi feita a partir do que as imagens ofereciam e meu senso detectava. Em algumas situações, fotografias eram eleitas sem que o motivo fosse racionalizado por mim. Com relação aos critérios estéticos, ressalta-se que a qualidade técnica ou artística não foi um critério excludente (salvo casos mencionados), mas fotografias que considerei de impacto estético acabaram por compor o acervo, independente dos critérios anteriores.

Porém, ressalta-se que essa era apenas uma primeira seleção, não definitiva - ou seja, posteriormente, voltaria ao arquivo completo no computador, podendo acrescentar mais registros - e, finalmente, porque intuía que a seleção impressa já demandaria recortes posteriores, pois como ponto de partida, registros de seu momento de mais intensidade e densidade já ofereceriam mais instigações do que eu conseguiria abraçar.

Ao imprimir essa seleção, gerei um repertório mesclado, centenas de fragmentos de dezenas de feiras em um compilação de possíveis rimas. Desvinculados dos dados objetivos, tornaram-se pedaços de feiras anônimas. Um desvio pelo anonimato: de lugares, mas também de pessoas no acervo. Em que esse atributo implica? Que força pode conter? Como a ideia da ausência de nome ou de autoria se relaciona aos saberes da feira?

Espero um pouco antes de tentar responder essas perguntas e penso mais sobre o método. Tal desassociação entre imagem da feira e informações de origem libertou - ainda que só até certo ponto, tendo em vista que as feiras individuais que conheci ainda habitam minha memória - a análise das feiras livres de um viés individualizante. Sim, como mencionado, o caminho inverso poderia ter sido tomado: tratar cada feira livre como única, verticalizar em suas histórias, identificar particularidades, quiçá personifica-las. Porém, dentre outros motivos, a minha dificuldade na escolha de um recorte espacial levou a reflexões sobre possibilidades mais flexíveis de delimitação do objeto de estudo. Feira livre não apenas como lugar que concentra modos de ser e agir, de se relacionar, de produzir, consumir; gestualidades características desses espaços que ecoam em outros lugares, que revestem outros gestos e que, em síntese, reverberam e se reproduzem em diversas partes do estado.

Uma lista de interesses foi emergindo (ou ressurgindo, já que muitos eu havia identificado previamente, mas apenas como potencialidade) na medida em que ia selecionando, seja pela peculiaridade do aspecto registrado em uma única foto, seja pela recorrência do mesmo elemento, ou pela sua variação em diversas fotografias. Vários foram os componentes que busquei contemplar na curadoria, como impacto estético, características formais, variedade de elementos, texturas, corporalidades e gestos

Figura 58: fotografias impressas. Fonte: acervo pessoal.

representativos. E foram se delineando algumas questões que levaram a refletir, por exemplo, sobre os conteúdos reportados. A exemplo, sobre modos de espacializar: o chão e sua relação com os corpos - os pés, a coluna -, os objetos e os restos; o céu e a relação com o corpo, as tendas e as intempéries; as diferentes posições e categorias que os animais-bichos se mostraram; os produtos, que capturaram a atenção dos fotógrafos em diversos momentos, com especial recorrência da farinha e texturas de alimentos como vegetais; os rostos, os modos de encarar ou posar; as idades; as ações de organização, de trabalho, de descanso, de compra e venda. E nas fotografias, o corpo se mostrou também como elemento que concentra muitas questões. Corpo que anda, que para, que agacha, que carrega, corpo que toca, que prova, que olha, que degusta, corpo que debulha, que entoa os preços para atrair clientes, que descansa no banquinho ou deitado no chão, que joga, que monta barraca, que desmonta barraca. Corpo que traz o chapeu de palha, de couro, a camisa de botão, mas também o boné, o abadá cor neon; o lenço amarrado na cabeça, a saia, mas também uma blusa com dizeres ousados em inglês. Corpo de criança, de homem, de mulher, de velho e velha.

Mas a lista de interesses guardava em si também uma lista de fronteiras, de limites. Na feira, são borradas as bordas entre trabalho e descanso, entre casa e rua. Entre o manual e o industrial, entre as idades e sua respectivas expectativas - criança que não precisa trabalhar e apenas brinca e estuda, idoso que, depois de muito trabalhar, descansa aposentado. E, de modo mais sutil, as relações entre os órgãos de percepção…

Mesmo que fossem muitos, eram nesse momento apenas indícios de interesses (apenas impressões), vestígios que poderiam ser perseguidos ou não, e eu sabia que deveria demorar-me a contemplar, por mais tempo, aquelas imagens. Por fim, percebi-me diante de um turbilhão de fotografias, e precisava descobrir o que fazer com elas…

Então, a ambiência da feira já não me envolvia mais de todos os lados, não me perdia imersa nela, mas ela passou a caber nas mãos, uma sobre a outra. Em uma mancheia, agarrei 37 feiras de uma só vez. Espalhei-as na mesa de trabalho, que por vezes se tornou o chão, e me distraí com centenas de miniaturas. Meus olhos deambularam e então engajei-me em criar blocos, as possibilidades de arranjos se multiplicando numa análise combinatória de dimensões impraticáveis.

Pude uni-las por afinidades, por contraste, ou por puras experimentações entre o aleatório e o arbitrário. Criei, portanto, tangenciamentos temáticos ou inesperados. Laboratório que oscilou

entre o senso intuitivo e o planejamento, alternei entre a deriva nas imagens e a visão de túnel ao mergulhar em um singular.

Criei temas. Mas também tramas que se urdiam ao sabor dos pensamentos encadeados por diversas chaves, que se relacionam através das memórias dos trabalhos de campo e da imaginação...

**Rotas, possibilidades e perguntas**

O que fazer com as fotografias? Para onde ir? Ou melhor, *como ir*?

Perder-se na floresta enquanto se cria rotas. Rotas, posto que seriam caminhos feitos ao passo em que se anda, abrindo trilhas a golpes para novas formas de cruzar entre avenidas e estradas já bem definidas por outras metodologias, como a proposta pelo INRC, que é como um mapa de vias asfaltadas. Ainda que ressaltemos os méritos do instrumento, permanece a necessidade de refletir sobre outros caminhos possíveis, que levem a diferentes reflexões sobre o tema.

Isso porque percorrer um caminho de construção de conhecimento, de pensamento crítico, dá-se também em possibilidades de retornarmos por essas estradas no contra-fluxo, e mesmo ao nos afastar desses percursos já estabilizados. Se, ao percorrer vias seguras, podemos chegar mais longe, é desviando delas que podemos alcançar novos destinos. A metodologia em construção dessa tese não é, portanto, a negação dos percursos validados, reconhecidos, ou normatizados no que tange às produções sobre patrimônio. Mas, no impulso de percorrer um caminho que se faz fora dos esquemas institucionais, almeja-se não apenas os "novos destinos" possíveis, mas principalmente a construção de uma forma própria de andar (que aqui pode vir a significar uma forma própria de pensar).

Por isso, a necessidade de pensar sobre critérios de seleção que não fossem excludentes tematicamente, pois os temas que "teimavam" em voltar, voltaram, mas já não da mesma maneira que se faziam presentes antes.

De posse do acervo impresso, dois caminhos se mostraram possíveis: 1) organizar o acervo por alguns atributos ja conhecidos sobre cada fotografia (por exemplo, manter as informações de cada fotografia a ela atreladas, criando grupos a partir de algum dos atributos, como cidade fotografada, ou fotógrafo, ou região geográfica, ou época do ano), para então analisar tendo uma variável estável; 2) desorganizar tudo, ou seja, manter as fotografias dissociadas dos atributos identificáveis no banco de dados original, manipulando fotografias completamente soltas, independentes. Para o primeiro, os critérios de agrupamento estariam definidos antes

de efetivamente lidar com o universo amostral. Para o segundo, eles seriam definidos a partir do contato com o acervo, para dele extrair grupos de fotografias que abrangesse interesses novos, ou mesmo que já estavam suscitados mentalmente, sendo que apenas poderiam ser desenvolvidos se propiciados pelo encontro direto com as fotografias. Como já dito, escolheu-se o segundo (também, de certa forma, o mais disruptivo), o qual apresentou-se com potencial para exercícios de pensar novas formas de aproximação com as feiras livres, podendo escolher algumas vizinhanças/ categorias e desenvolver sobre elas mais aprofundadamente, e abrindo a possibilidade de, com isso, refletir mais longamente sobre o processo de construção do conhecimento.

Optei por encarar cada escolha inicial como uma etapa metodológica que refletisse minha postura frente à construção da pesquisa. Assim, os critérios anteriores foram dissociados nessa etapa de seleção para abrir possibilidades de critérios/categorias definidas *a posteriori*. Esta decisão investiu esta etapa de um caráter bastante desafiador, uma vez que não apenas o acervo fotográfico era grande, mas também o acervo de interesses.

Se o primeiro embate foi o da abundância de imagens, o segundo foi o da ausência de critérios pré-estabelecidos que determinasse tanto a redução do universo amostral imagético, quanto do trabalho com o acervo recortado. O primeiro foi resolvido com critérios mais pragmáticos, como mencionado anteriormente, com o intuito de viabilizar a impressão e manipulação de um número ainda expressivo de fotografias. O segundo começou a se delinear a partir da deriva com as imagens e a partir das experiências empíricas que cruzam essa experiência com o olhar fotográfico.

A multidão de tantas fotografias desatadas confundiu, assustou. Mais uma vez, senti a apreensão de não ter o domínio que o método inevitavelmente impõe. Aprendi, todavia, que escolher não dominar não acarreta em perder a capacidade de coordenação, de baliza. Almejou-se a vigilância que mais se aproxima da diligência que a do poder.

Como a feira se apresenta, e como essa presença se mostra nas fotografias, serão sempre interpretadas nas suas dimensões apreensíveis, ou seja, como a feira se mostra a mim, como meu corpo de pesquisadora apreende a presença da feira, a qual pode ser compreendida em muitas instâncias - evento, lugar, sensações, gestos. Por isso é necessário que eu desdobre essa pergunta em outras mais "percorríveis", pois se não domino a linguagem filosófica, a prática do método já demonstrou que é fecunda, então é preciso aceitar a contingência do não-saber de um caminho-rota. Se a acepção usual de "rota" alude a caminhos pré-traçados e

percorridos continuamente, aqui convoco a origem do latim "*rupta*, ruptura, brecha, abertura por onde passar" (BUENO, 1965, p.3582). Sair das rotas pré-estabelecidas e costurar entre elas uma nova trilha. Tal escolha não se faz sem a necessidade de compensar a dissolução da rigidez metodológica em novos parâmetros, os quais são desenvolvidos a partir das potências de reflexão no contato "direto" com o acervo. À vista disso, para trabalhar nessa via é preciso alinhar os "desvios" a novos esforços criteriosos em vários momentos do percurso.

Podemos nos voltar, novamente, à uma pergunta ainda mais primordial: *como a fotografia se mostra?*[43]. Ou a uma ainda mais paralisante: *como um olhar se mostra*? Tal indagação leva ao questionamento sobre se o que olha é olhado, porque o ato de olhar é mais que a fugacidade de um instante do clique da câmera, e está perpetuamente se rematerializando e interagindo com outros olhos...

Afinal, a relação entre um olhar materializado em fotografia e o ato de olhá-la demonstra realmente transbordar as fronteiras do pensamento, as categorias analíticas "sujeito" e "objeto". O olhar cristalizado na fotografia é, portanto, objeto de escrutínio, olhar olhado. A marca da subjetividade está no objeto como o objeto deixa marcas no sujeito.

> O gesto de pesquisa demonstra ele próprio, serem sujeito e objeto sempre engrenados. Não há sujeito com objeto, mas é a relação concreta do gesto da pesquisa, da qual sujeito e objeto são conceitos ideológicos extrapolados do gesto concreto da pesquisa (FLUSSER, 2014, p. )

Como ficam os sentidos aparentemente anulados pela fotografia? Como ela os evoca? Quais as limitações e as potencialidades que a análise da feira livre através de um acervo fotográfico induz? Para esse trabalho, analisar imagem reinvindicou observar o corpo que analisa. Se cada mídia e cada corpo instigam motricidades singulares, então a descrição destas ações se faz necessária.

É preciso, portanto, pensar em maneiras de ver para além dos olhos, pensar em como os outros órgãos contribuem para a apreciação de mídias visuais. Pensar a subjetividade não só a partir das referências do sujeito-pesquisador, como algo abstrato, contido apenas no cérebro, no campo das memórias e do intangível, mas

43 Para Barthes, "Uma fotografia sempre se encontra no extremo desse gesto; ela diz: *isso é isso, é tal!* Mas não diz nada mais; uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente, ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve. Mostre suas fotos a alguém: essa pessoa logo mostrará as dela: 'Olhe, este é meu irmão; aqui sou eu criança'; etc.; a Fotografia é sempre apenas um canto alternado de 'Olhem', 'Olhe', 'Eis aqui'; ela aponta com o dedo um certo vis-à-vis e não pode sair dessa pura linguagem dêictica." (1980, p. 14)

também a partir da corporalidade empregada nas ações desse sujeito.

Destarte, no exercício com as imagens, a feira livre será explorada como amálgama espacial. Estão misturadas, mas ainda assim poderão ser convocadas individualmente. A vivacidade da feira de Coruripe pode encontrar os hiatos entre oito barracas de Jundiá e podem-se unir em avizinhamentos (ou não). O que existem são imagens-feira, ou imagem-feiras. Que fique claro: as particularidades não serão ignoradas. Ao contrário, poderão compor uma coletânea de detalhes de um todo característico, porém abrangente. Foco será dado ao analisar as imagens de forma relacional, e suas peculiaridades voltadas ao delineamento de um perfil: heterogêneo, múltiplo e complexo.

Ao abordar feiras livres, deslocando-as de questões históricas, geográficas, escolhi encarar um desafio com entusiasmo, mas ainda sem verdadeira noção dos riscos dessa escolha. Eu compreendia o percurso que levou a essa decisão, mas era preciso responder: o que busco com isso? Que questões emergem e imergem nesse novo movimento de olhar?

Desenha-se um mosaico espacial, uma espécie de cartografia-sem-GPS da feira livre alagoana, usando como fonte o acervo fotográfico do Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de Alagoas? Ao dispor uma parcela das fotografias impressas em uma superfície qualquer de trabalho - em uma mesa, no piso cerâmico - eu luto internamente para aceitar, mais uma vez, o caos como potência. Somente assim, tirando as feiras de suas histórias, de suas geografias; apenas dessa forma, misturando todas elas sem me importar com categorias prévias; só neste contexto, a compilação se apresenta como fora de mim, além do meu controle. Posto que escolhi não voltar a todas elas e fotografar eu mesma cada uma, com meu olhar, meus interesses reinando a cada aperto do obturador, meu recorte, racional ou intuitivo. "Eu não controlei o germinar desse acervo", eu penso. Com resistência, vislumbro que mesmo depois da aceitação, terei de encarar outro impasse: a de que o recorte é necessário, na ordem ou na desordem. A de que, mesmo juntando os fragmentos num conjunto feira-de-todo-lugar - e consequentemente feira-de-nenhum-lugar - o trabalho com as imagens requereu movimentos de corte.

A escolha de um repertório ainda de centenas de fotografias se deu com vistas a potencializar o exercício de buscar combinações e vizinhanças. Importa que as distâncias entre imagens de diferentes feiras encolham ou cresçam de acordo com chaves escolhidas: aproximações temáticas, elementos formais, relações invisíveis que construam uma narrativa sobre fenômenos…

O passo mais fácil de avizinhamento se dá pelas similaridades - escolha de um elemento, ação ou relação que se encontra reproduzida em diversos contextos. Assim, carros-de-boi, bicicletas, mulas, canoas, caminhões, paus-de-arara e o carrinhos de mão podem criar órbitas entre si, uma vez que são todos objetos cuja ação é transportar, carregar em deslocamento. Num segundo grupo, porém, o carro-de-boi pode se aproximar das galinhas, cachorros, gatos, abelhas e cavalos. Podemos deslizar essa mesma imagem do carro-de-boi para uni-la a das cestarias, enfatizando dela a manualidade de seu caçuá...

Mas poderão também despontar fotografias individuais, que fizeram evocar, em mim, narrativas. Imagens mentais, na memória ou no devaneio, ou em manifestações estetizadas, atravessando certas fotografias e cruzando-as com outras...

# SEÇÃO 4
# NARRATIVAS IMAGÉTICAS

Fitar longamente o acervo, manipulá-lo material e digitalmente… Sair do acervo e contemplar imagens não fotográficas como se fossem fotografias, criando imagens mentais como forma de aproximação daquelas que já existem povoando o repertório desse trabalho. Traz-se, portanto, como abertura deste capítulo, as imagens que formei em exercícios de imaginação, as quais foram minhas primeiras reflexões sobre as fronteiras das feiras e sua característica de compartilhamento de gestos.

Busquei, em seguida, uma fruição do olhar, e então, ao escrever, "fazer ver" minha relação com a imagem e com a feira. Assim, as narrativas aqui desdobradas, como numa cartografia sensível de feiras inicialmente desmapeadas, vão emergindo ora de fotografias individuais - espécimes que concentram meu interesse, que convocam diversos tipos de encadeamento entre imagens, de avizinhamentos, de chamamentos -, ora de grupos de imagens - espécies que concentram "chaves", ou de encadeamentos visuais em torno das narrativas. Em alguns momentos, as feiras da minha memória ressurgem em meio ao embate com o acervo de imagens. Em outros, o olhar demorado em fotografias específicas conduzem as narrativas.

Busquei dar autonomia ao recorte do acervo, mas os exercícios diante das imagens têm mostrado que essa autonomia aos poucos se desfazia por causa dos meus conhecimentos prévios sobre elas, ou mesmo porque aos meus olhos se destacavam as questões que já me moviam previamente, mesmo que de forma intuitiva. Em vez de tentar esquivar-me, parti disso para começar a construir uma forma de olhar as imagens.

Decerto, a todo momento, as imagens me tocam e eu busco tocá-las, ao mesmo tempo existindo dentro e fora de mim. Não há vetores nítidos em apenas uma direção, ou de mim para elas, ou delas para mim. Entretanto, há impulsos meus que buscam nas fotografias apoios ou contradições, e há aqueles que parecem residir na imagem e que apenas a partir delas é que vou descobrindo como também em mim habitam. Busquei explorar ambos caminhos.

## ... DO SER, DO QUASE-SER (DIVISAS CONCEITUAIS)

O calçamento de Jundiá tem cara de lento…
Tem o tempo dos caminhos rurais, linguais.
No cinza escuro do asfalto eu vejo o marrom da pele de Ciço Preá, que anda mais de uma hora na estrada pra pescar.
A BR que corta a cidade, de tão parada, parece ter a velocidade dos pés; anda-se.
Erguem-se barracas. Uma, duas, três, quatro, cinco, seis: sete.
"É uma feira muito a pulso", disse-se, e existe desde a lembrança que um senhor alcançou, sempre pequena.
Acorda-se no meio da madrugada e vai-se pra Colônia. Lá, encontra-se de tudo. Lá, tem variedade.
A feira de Jundiá se faz para quem passar, mas fazer a feira, em Jundiá, é sair de lá.

"Você quis dizer Jundiaí?"

Pesquisar por "Jundiá" no google maps era receber, como resposta, a pergunta sugestiva. A cidade, pequena como a mim se mostrava, como os números do IBGE induziam, me fez pensar se aquilo ali mesmo que eu via era uma feira, seja para mim, que tentava conceituar, seja para os moradores. Colônia Leopoldina, município vizinho, era para onde se deslocava parte dos jundiaenses.

Havia uma barraca de frutas, possivelmente uma das mais belas que encontrei nessas andanças, com produtos selecionados. Havia uma barraca de tempero, uma barraca de quitutes da casa de farinha. Havia duas crianças brincando de empurrar correndo um carrinho-de-mão com uma delas sentada. Havia, também, uma longa barraca de roupas e outros produtos de tecidos, por sinal, em tamanho nada modesto, descendo a ladeira da igreja e posicionando-se afastada das já esparsas barracas na rua principal. Outras poucas barracas completavam a feira, que estava perto de uma edificação onde se vendiam farinhas, mas já não tão perto do açougue. Mais que barracas, havia hiatos. Havia, entre algum burburinho, bastante silêncio, na medida em que silêncio significa o som ambiente da própria cidade pequena. Uma feira na estrada que pouco carro vê passar…

O que me atraiu na feira de Jundiá foi justamente sua pequenez. Miniatura de feira, mas em escala real. Porque estava a me perguntar: O que é uma feira? Como é ser feira? Quando e como se dá sua certidão de nascimento: com a primeira barraca? A partir de um número xis de barracas? Qualquer resposta para essas perguntas parecia acrescentar pouco ou nada para a discussão. Porque caberiam sim, respostas, mas mais demoradas, complexidade que o estabelecimento de um limite, um ponto duro, um parâmetro estipulado, racional ou arbitrário, poderiam não cobrir... Os problemas da imprecisão no conhecimento já são bem conhecidos, reverberados. O que parece pouco explorado são as potências que fazem morada

no “quase”. Podem estar abrigadas em imprecisões qualidades reflexivas? Ainda assim, me pergunto: com quantas barracas se faz reconhecer uma feira?

Está lá: o “urbano jeans”, a “rural fruta”, a casa de farinha urbana e rural, na sua tradição modernizada. Os carros que param, o carrinho de mão que crianças empurram para carregar produtos e ganhar alguns trocados.

Foi apenas depois de muito tempo que a experiência da pequenez da feira se fez clara para mim em outro aspecto. Ciço Preá não é feirante, nem o encontrei na feira: é pescador. O impulso em citá-lo no texto elaborado na disciplina, dentre as quase 20 pessoas entrevistadas no município, fora alimentado pela lonjura que percorre para pescar, pelas fatigosas horas andando a pé até chegar no açude de um grande proprietário, mas principalmente pela escassez do pescado na ocasião do encontro. Me emociono ainda hoje quando lembro o choro da despedida. Um rápido encontro em um dia, uma manhã inteira juntos no dia seguinte, e uma comoção entre a hospitalidade e a escassez, duas características fáceis de relacionar às feiras que conheci pessoalmente.

Isso me fez refletir sobre ausências nas feiras. Porque mesmo no contexto de pobreza, a feira acaba por insinuar uma certa ideia de sobra, com valor de troca. Mas o balcão de peixes vendidos nas ruas e nos galpões de carne não revelam sobre os peixes que não foram pescados para serem comercializados, muito menos sobre os que mal deram para serem alimento da subsistência. Nas feiras, vemos a abundância na variedade de produtos, mesmo que sua comercialização seja dentro de uma lógica da escassez, contudo não vemos a pesca fracassada: olhamos apenas o que vingou. O mesmo se deu com relação aos derivados da mandioca: quantas casas de farinha visitadas no projeto deixaram de funcionar há anos?

“Tem a cara de lento”, “tem o tempo dos caminhos rurais”. E, no entanto, sei que o tempo aparentemente lento e parado da tão pequena Jundiá pode não deixar transparecer o nível intenso do corpo que trabalha na roça, que vive de carregar peso, de andar quilômetros. Na intensidade e velocidade associadas à vida urbana, nos deslocamentos em conduções motorizadas, o sedentarismo se aloja. Nos condomínios murados e no isolamento, no tão evocado ritmo frenético das cidades grandes, que não poderia parecer mais oposto ao ritmo que esse pequeno lugar evocou em mim...

Figur 59: Ciço Preá, em Jundiá. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 60, 61, 62: feira de Jundiá. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 63, 64, 65: nesta página, feira de Belo Monte. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura66, 67: nesta página, feira de São Miguel dos Milagres. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 68, 69: nesta página, feira de Japaratinga. Autoria: Ludmila Mares. Fonte: Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

**... DE FRAGMENTOS EMBARALHADOS**

*No ponto mais distante da costa, navegando em direção ao perigo evitado por capitães cautelosos, encontra-se um arquipélago formado por miríades de ilhas, nas quais desenvolveram-se incontáveis cidades. Embora muito se possa falar sobre cada ilha individualmente, elas são melhor compreendidas a partir Fenícia, berço e destruição de todas.*

*A cidade, que desaparece com a mesma rapidez com que surge de dentro do mar, é formada por uma malha intermitente de istmos de pedras que se deslocam do fundo do oceano e flutuam por poucos dias, até a dissolução e decantamento. Durante o curto período em que a formação geológica conecta a constelação de ínsulas, os habitantes se agitam e levam seus pertences na esperança de trocar pelos de outros, e aproveitam para visitar os mais longínquos lugares. Na extensão das praias, de onde se vê o sol nascer e se pôr no mar, são montados nos longos filamentos acampamentos de tendas, esteiras e redes, entulhados de pessoas e objetos de todo lugar, e no chão mal se distingue o que são produtos de vitrine, descartes, troféus de disputas comerciais e palanques de uma pessoa só. O alarido toma conta dos elos temporários que se abarrotam de viajantes.*

*Os mais novos tentam memorizar os percursos tortuosos e labirínticos que urgem percorrer para encontrar um pouco de tudo, perdendo-se no caminho de volta; os mais velhos, por saberem os caminhos de cor, se distraem nos passeios e não se perdem, mas perdem as horas. Todos intentam voltar para a cidade de onde partiram, mas acabam inevitavelmente exilados quando o mar os pegam de surpresa, retomando o espaço da estreita teia.*

*Assim, o fenômeno acaba e tudo é deslocamento. A verdade é que pessoas somem após o desmonte de um istmo e só se reencontram istmos depois, e as cidades se bagunçam até se organizarem de novo. Filhos separados das mães encontram novos lares, os políticos eleitos numa ilha vagam as ruas de outra, o lavrador deve plantar sementes desconhecidas em solo*

*estranho. Nos primeiros dias, os mais tradicionais varrem para o mar as cinzas trazidas pelas ondas, e a nova disposição de pessoas dentro das cidades, ou de cidades dentro das pessoas, leva seu tempo no entre-istmo, período de completo isolamento, visto que os habitantes da região nunca desenvolveram a navegação.*

*Embora seu nome seja apropriado aos istmos pela analogia com a ave mitológica de Fênix, ainda assim ela pode ser enganadora. Não são os istmos que nascem e renascem das cinzas, pois se os movimentos geológicos parecem ter vida, por outro lado desconhecem a morte. Ao contrário, são as ilhas por eles conectadas que se transformam completamente a cada novo ciclo de conexões, e eu bem poderia chamar de Fenícia cada uma das cidades ou mesmo o arquipélago que a verdade estaria do meu lado. Todos a ela pertencem, já que na itinerância da vida entre tantos pedaços de terra ela é o único denominador-comum. Ainda assim, qualquer morador de lá inveja os que ostentam na certidão de nascimento naturalidade em Fenícia, como se essa cidade efêmera não fosse um lugar palpável, mas uma eternidade no tempo.*

"Para saber é preciso imaginar". (DIDI-HUBERMAN, 2017a)

Um exercício metodológico de criar a narrativa de uma cidade invisível inventada a partir do tema da tese[44], inspirado na obra de Ítalo Calvino "Cidades Invisíveis", proporcionou minha primeira interpretação da feira como amálgama. A liberdade artística de criar narrativas do absurdo, do realismo fantástico, germinou uma abordagem que ainda não se fazia clara até então, e que posteriormente veio a definir um recorte de feira "sem recorte", prenúncio do "embaralhamento" de imagens e de feiras.

Inventei, como proposto pela disciplina, uma síntese poética do objeto de estudo. Fiz Marco Polo visitar não a feira em uma cidade, mas uma cidade-feira, ou feira-cidade. Cidade-evento, efêmera e cíclica, que conecta todas as outras cidades, sendo, ao mesmo tempo, feita do movimento entre elas, mas também as refazendo em cada evento. Apesar do fenômeno ser apresentado como cíclico, a feira foi transformada em evento extraordinário. Mas estar na feira é andar por um local considerado comum, mesmo que tenha "um pouco de tudo", como se sempre tivesse estado lá e para onde boa parte da população vai todas as semanas.

A feira local, mesmo a pequena, é fruto da itinerância, e esse foi outro aspecto que buscou ser evidenciado. De compradores que vêm de povoados ou outros municípios, mas principalmente de vendedores, atravessadores, que alternam no calendário para atender duas, três, quatro feiras na semana, e os produtos podem ser de povoados próximos, mas podem também vir de longe, de outros estados, até de outras regiões como o sudeste, ou da China... E em cada deslocamento, há troca para além de produtos. Há compartilhamento de gestos e afetos.

Mas esse aspecto transformador que os deslocamentos causam foram muito mais inspirados na minha experiência nas feiras do que sobre os feirantes. Afinal, o que se transforma internamente muda minha leitura sobre o que vivencio nesses espaços. A feira se interiorizou aos poucos não apenas quando as visitava, mas quando viajava para a zona rural, em busca do saberes da roça, do feitio de alimentos, do artesanato, em sua maior parte utilitário, de palha, de cipó, de barro.

Algumas feiras aludem a ideia de fragmento, do jeitinho, da gambiarra. Mas a própria gambiarra - a qual já evoca, por si só, a efemeridade, ainda que esteja sempre sendo refeita - se

44 O exercício foi desenvolvido no contexto da disciplina Cidades e Suas Representações, do Programa de Pós-graduação ao qual estou vinculada, e foi ministrada pela professora orientadora Maria Angélica da Silva. Era um exercício "de ateliê", ou seja, realizado visando um saber propositivo em sala de aula, e compunha uma série de exercícios artísticos para pensar diferentes formas de representar o objeto de estudo.

desfaz em poucas horas, porque aqui o efêmero se faz presente de maneira drástica. A existência da feira chega a ser quase completamente desmaterializada em pouco tempo. Trata-se de fato de uma ruptura da dinâmica habitual da rua com a feira, e quando ela se desmonta, parece que deixa um hiato onde ela estava horas antes. Desmontam-se as barracas, varrem-se os restos, vão embora as pessoas em uma metamorfose notável, "e as cidades se bagunçam até se organizarem de novo". O "alarido" some, a rua que foi fechada para os carros para que os transeuntes andassem a pé, abre-se novamente, deletando o que, por vezes, transformou-se em "percursos tortuosos e labirínticos". Os pedaços somem e vê-se a cidade comum novamente - as fachadas dos prédios, antes parcialmente cobertas, mostram-se sem obstáculos. Assim, caberia até entender a feira como uma soma de pequenos obstáculos visuais da cidade materializada de modo perene, mas elas têm o fim em si mesmas: não há como esquecer que são simultaneamente fonte de nutrição da cidade e fonte de trabalho para os seus empreendedores. Em alguns casos, a rua só parece ganhar vida com a feira, tornando-se erma poucas horas depois.

Voltando à ideia de fragmento e gambiarra, evidencia-se no conto que a feira se faz em acúmulos de vários pedaços, misturas, trocas. Cada indivíduo acrescenta seu jeito a sua barraca, adiciona suas marcas. Há formas e gestos entre autônomos e regrados que parecem ser compartilhados mesmo em feiras as mais distantes entre si. Formas de ser, de agir no espaço: "ciclo de conexões"; "todos a ela pertencem"; "denominador-comum" aludem a esse compartilhamento, a esses saberes que hoje estão amalgamados, que vieram da terra nativa, da Europa, da África. Na casa de farinha, cujos saberes são de origem indígena, já são hoje atualizados na sua interação com esses outros povos. Mas trata-se também de outras miscelânias: farinha do povoado próximo, mas também roupas de Caruaru, rapadura do município vizinho, melancias de outros estados. Fazendo-se de pedaços de vários cantos, que viajam para vários lugares - pedaços objetuais, mas principalmente humanos -, intercambia coisas e gestos. Porém, aqui o fragmento foi, de fato, menos alusivo ao conceito que uma figura conceitual que resultou nas deciões metodológicas já discorridas.

Meu objetivo foi criar, com uma escrita inspirada em Calvino, uma cidade cuja geografia e mesmo personalidade fossem pautadas pelas dinâmicas das feiras livres visitadas por mim. Os aspectos que busquei ressaltar na cidade fictícia foram a súbita transformação da paisagem, efemeridade do montar e desmontar barracas, os deslocamentos e a itinerância dos feirantes e compradores, a mistura do local com o regional, a descentralização e autonomia

do coletivo. Mas as sutilezas desses aspectos se fizeram claras para mim apenas após a finalização da narrativa imaginativa.

> Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. Então, por que dizer que as imagens poderiam "tocar o real"? Porque é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208)

Mas que atos de imaginar se refere o filósofo? E que atos de imaginar interessam aos saberes acadêmicos? Se a resposta me escapa objetivamente - seria preciso uma gama maior de envolvimento com o autor e um amadurecimento crítico igualmente maior - através do próprio exercício do imaginar ela pode se insinuar. Através do exercício praticado.

Foi misturando todas as feiras em uma, nesse conto literário, que sem intecionalidade compreendi a possibilidade de esse caminho delinear um modo novo de pesquisar. Compreendi também um lado subjetivo da pesquisa, embalada pelo este impulso. E assim surgiu o mosaico-feira: sem um percurso puramente analítico, mas sim imaginativo, pois as fotografias estavam disponíveis para mim desde 2015, e as discussões sobre imagem já povoavam minhas incursões acadêmicas. Contudo, foi apenas quando trabalhei com a *imagem inventada* que ela ressurgiu para mim como potência para cruzar criativamente com minhas experiências sobre o campo.

Mas nem todos os aspectos do conto se fizeram, para mim, claros. Ora, Fenícia foi feita efêmera, terra que se constrói e se destrói sozinha, se faz coletivamente, através de trocas e deslocamentos. Tudo isso exemplifica de forma clara suas características. O desfecho, todavia, se faz um tanto misterioso. "Ainda assim, qualquer morador de lá inveja os que ostentam na certidão de nascimento naturalidade em Fenícia, como se essa cidade efêmera não fosse um lugar palpável, mas uma eternidade no tempo".

As feiras são, de fato, processos antigos, e sua efemeridade acorada a permanência. Mas não evoca esse fim um ar saudosista? Seria uma forma de idealização? O que essa possível idealização implica na prática desta pesquisa?

Mas o interesssante é que Fenícia, desmaterializada, é o oposto do que busco nas imagens, as materializações do dito patrimônio imaterial. Mas quando ela deixa de ser entendida apenas como lugar que abriga coisas e pessoas, essa materialidade passa a ser mais escorregadia, ainda que sempre presente, sempre a retornar, a recriar marcas...

## ... EM UMA EXPERIÊNCIA ANÓSMICA (OBSTÁCULOS E CONTORNOS SENSORIAIS)

> De todos os sentidos, o olfato é o menos compreendido. Historicamente, grandes esforços foram dedicados ao longo dos anos para o estudo dos outros sentidos, como a visão ou a audição. (...) Essa falta inicial de interesse, provavelmente, se deveu ao fato de que, em geral, sempre se acreditou que o homem tem um olfato empobrecido, principalmente quando comparado a outros animais. (MALNIC, 2008, p. 09)

A feira livre é um acúmulo de compostos aromáticos diversos. Corpos vivos: bichos, animais. Besta, jegue, burro, cavalo, boi, bode. Gato, cachorro, galinha, peru. Moscas, abelhas. Formigas, tanajuras. Corpos mortos: tripas, vísceras, carnes. Restos orgânicos no chão, frituras. O cheiro adocicado da cana espremida na hora, ao lado do bagaço largado em um canto.

Vegetais frescos, tapioca assada na hora. Madeira usada. O cheiro do suor quente ou das águas da chuva e suas poças, córregos que espalham fedores e aromas. Amalgamados, indiscerníveis. As feiras parecem abrigar um espectro enorme de odorantes. Díspares.

> Os cheiros flutuam pelo ar e, quando os inspiramos, entram pelas nossas narinas e vão para o fundo da cavidade nasal, onde são absorvidos por uma mucosa que contém células especializadas denominadas neurônios olfativos. Esse tipo de célula é apenas encontrado no nariz, e cada nariz tem cerca de 5 milhões delas. (MALNIC, 2008, p. 17)

Há alas inteiras de coisas de plásticos e metais e tecidos, materiais que parecem não desprender odorantes por si. Inertes. Mapeio a topografia do cheiro urbano nessas vielas de produtos industrializados: planície. Platus. Sem relevo, sem destaque. Sem

hierarquia, materiais de arquiteturas estáticas... Mas essa simplificação só pode ser falsa: substâncias e suas fragrâncias devem agarrar e desgarrar dessas superfícies.

> Estima-se que humanos possam discriminar mais de 400 mil odorantes. (MALNIC, 2008, p.22)

Nunca tive olfato. Mas "consigo" vislumbrá-lo.

Anosmia geral é a ausência completa de olfato e peculiariza minha experiência de vida. Os odorantes não são por mim captados, não me seduzem nem me repelem. Não me avisam o que há por trás de uma porta, ou o que está debaixo de um pano. O cheiro me parece ser isso: um antecipador das coisas a serem vistas, tocadas, provadas. Um batedor. Quando eu encontro o que está por vir, é quando eu imagino o cheiro escoteiro que passou despercebido. Cheiro escoteiro: há uma explicação etimológica que indica que essa palavra deriva de *auscultare*, escutar[45]. Segundo esse contexto, imagino que o silêncio era necessário para que o batedor passasse escondido, camuflado, e então poder ver e ouvir a movimentação de tropas inimigas melhor. E assim é o cheiro: invisível e mudo.

Mas a analogia tem suas limitações: um batedor não se revela, enquanto o cheiro, por outro lado, é um invasor que se anuncia logo que adentra, que se infiltra sem disfarces, ora seduzindo, ora repelindo. De qualquer forma, ele conquista espaço no corpo que não o pode rejeitar sem interromper a respiração, gesto primeiro de sobrevivência. É um

45 Disponível em: < https://origemdapalavra.com.br/palavras/escoteiro/> Acesso em: 30 de jun de 2020.

penetrador difícil de esquivar, sentido inevitável, narina adentro.

> diferentemente de outros neurônios no corpo, estão em contato direto com o ar que entra nas cavidades nasais. (MALNIC, 2008, p. 17)

Minha condição não se resume a uma simples deficiência, pois implica numa ordem reversa do fenômeno olfativo: a mim, cheiros não anunciam coisas, mas coisas anunciam ideias de cheiro. O odorante não se desprende da matéria para ser captado pelos milhares de receptores em meu nariz, mas a matéria evoca uma *imagem de cheiro* construído "por tabela", um repertório olfativo alimentado através de outros corpos: é porque outras pessoas reagem aos odores que eu os coleto e categorizo mentalmente. Construí um acervo de fragrâncias através da experiência dos outros e as mapeio através da imagem que meu corpo faz do que eflui ao meu redor.

> Você consegue ver o cheiro da feira?[46]

O potencial/virtualidade do cheiro através da imagem não se trata de sensação sinestésica, nem de uma construção poética da falta, mas sim do aprendizado associativo, conhecimento por tabela, que se transforma em intuição - não é raro eu prender a respiração quando entro em um ambiente que decodifico como fétido. Poderia se transformar em algo analítico, se eu não passasse a maior parte do tempo esquecida da minha condição anósmica.

Minha experiência pessoal, portanto, foi construída socialmente. Meu corpo só tem

46 Pergunta feita pela minha orientadora durante discussão sobre o assunto.

determinadas sensações e associações através de outros corpos. O cheiro intuído, e não o inalado: cheiro-imagem ou imagem-cheiro. Decodificações quase sempre suscitadas através da visão, preciso de outros corpos para reconhecer códigos de cheiros, é através de outros sujeitos que eu consigo "ver o cheiro" da feira. Mapa fugidio da feira através dos cheiros: como seriam seus relevos?

Meu corpo de pesquisadora mapeou aromas e fedores com os olhos, mesmo que sem saber. Ao começar a refletir sobre isso, percebi que os classifiquei em termos de bom e mau cheiro, agradável ou desagradável. Foi um esforço pensar para além da valoração, em identidades de emanações. Teriam os aromas texturas, consistências? Odores espessos, delgados, rugosos ou deslizantes? Teriam os eflúvios sonoridades? Fragrâncias agudas ou graves, perfumes afinados, olores fora de tom? Que reverberam, ecoam, remanescem?

> Portanto, para as formigas, 'se você cheira a cadáver, você é um cadáver', observou Wilson. (WILSON, apud MALNIC, 2008, p. 13-14)

Formigas têm cemitérios, e é para lá que elas levam cada cadáver que encontram em "sua casa". Em um experimento, Edward O. Wilson conseguiu isolar os odorantes presentes em seus cadáveres. O cientista colocou o extrato com "cheiro de morte" em algumas formigas vivas, as quais foram levadas por outras de sua espécie para o cemitério, ainda que aquelas estivessem esperneando, debatendo-se em protesto, tornando visível que ainda estavam vivas. Evidente para quem decodifica pela visão, mas as evidências oculares são inúteis para a comunicação olfativa: se retornassem à casa ainda com o mesmo cheiro, eram novamente desalojadas por outras formigas. Até

que ponto é possível pensar, portanto, em um “mapa aromático-visual”, até onde posso “ver” o cheiro?

Não são apenas os rituais fúnebres que podem ser ditados pelo olfato. Em várias espécies, ele controla questões comportamentais relacionadas com a agressividade, acasalamento, as quais são modificadas, por consequência, pela anosmia (geral ou específica). Ele dita muitos aspectos das relações sociais de diversas espécies, em diferentes níveis de intensidade, bem como a relação com o habitat.

As relações humanas e as formas de decodificação do mundo são mais complexas que as destes animais - afinal, a sociedade humana gera superposição de signos que adensam as relações e os processos do ente com o mundo - mas não pude deixar de me questionar o que a anosmia geral implica na minha vida e, consequentemente, nas minhas investigações empíricas sobre as feiras. E de como ausências podem construir novos significados...

É inevitável, por fim, comparar as feiras livres com outras espacialidades de comercialização de produtos e alimentos, como as grandes redes de supermercado e shopping centers, principalmente no que tange aos odores e às aplicações das regras sanitaristas. Esses "espaços da luz" - quando a luz é entendida como “síntese entre técnica e ação subjacente às propostas de evolução, progresso e controle dos aspectos mais renegados da existência” (RIBEIRO, 2012: p.66) - são também os espaços desodorizados. Nesse sentido, pode-se compreender aqui as feiras livres como “espaços opacos” (RIBEIRO, 2012) que parecem ser a perfeita antítese dos espaços da luz ou de “silêncio olfativo” (CORBIN, 1987: 10).

Como ficam as feiras livres diante da “ofensiva contra a intensidade olfativa do espaço público” (CORBIN, 1987: 10)? Se “o dejeto nauseabundo ameaça a ordem social”, enquanto “a reconfortante vitória da higiene e da suavidade acentua a sua estabilidade”, (CORBIN, 1987: 11), o que essa outra ausência implica?

## ... ENTRE OS APRENDIZADOS DITOS FORMAIS E INFORMAIS (CONFINS DOS CÓDIGOS)

Figura 70: feira de Jundiá. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 71: feira de Piau, Piranhas. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM**

Pelo presente instrumento, _____, inscrito no CPF sob o número _____, residente e domiciliado em _____, neste ato denominado **AUTORIZANTE**, outorga o seguinte termo de autorização:

1. O **AUTORIZANTE** autoriza a captação, fixação e utilização de sua imagem e de todos os elementos que a compõe para fins de pesquisa, elaboração de produtos e divulgação de projetos desenvolvidos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN/MinC).

2. O IPHAN é uma instituição sem fins lucrativos que tem por objetivo a elaboração de políticas de salvaguarda, pesquisas e produtos que protejam, valorizem e divulguem o patrimônio cultural do Brasil.

3. A imagem autorizada poderá compor obra impressa ou audiovisual, a ser distribuída e exibida, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de comunicação e publicidade, existentes ou que venham a ser criados, notadamente, mas não exclusivamente, Bases de dados, mídia impressa, em cinema, teledifusão, home vídeo, DVD, CD-ROM, sítios da internet, em exibições públicas e privadas, assim como na divulgação e/ou publicidade do audiovisual em rádio, cinema e televisão, para exibição público ou domiciliar, reprodução no Brasil ou no exterior, exibições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários

4. A presente autorização é firmada em caráter gratuito, por prazo indeterminado, pelo que nenhum pagamento será devido pelo IPHAN ao **AUTORIZANTE**, a qualquer tempo e título.

5. Esta autorização poderá ser suspensa pelo **AUTORIZANTE**: (1) por descumprimento de qualquer condição estabelecida neste instrumento; (2) por acordo entre as partes; (3) na superveniência de norma legal obstativa.

_____, _____ de _____ de _____.
(Local e data)

_____

**AUTORIZANTE**

Figura 72: ficha de autorização de uso de imagem. Fonte: Acervo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

## FICHA DE AUTORIZAÇÃO DO USO DE IMAGEM, SOM E FALA

Pelo presente instrumento, Josefa Maria, inscrito no CPF sob número _____, residente e domiciliado em _____ s/n - Colônia Leopoldina, neste ato denominado AUTORIZANTE, outorga o seguinte termo de autorização:

1. O AUTORIZANTE autoriza a captação, fixação e utilização de sua imagem, som, fala e dos demais elementos que a compõe, registradas durante a instrução técnica do processo de registro do bem cultural de natureza imaterial, para fins de pesquisa, elaboração de produtos e divulgação do bem inventariado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e pela Secretaria de Estado da Cultura.
2. O AUTORIZANTE cede gratuitamente ao Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e à Secretaria de Estado da Cultura os direitos autorais para fins de promoção e divulgação sem fins lucrativos do bem cultural de natureza imaterial.
3. A imagem autorizada poderá compor obra impressa ou audiovisual, a ser distribuída e exibida, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de comunicação e publicidade, existentes ou que venham a ser criados, notadamente, mas não exclusivamente, bases de dados, mídia impressa, em cinema, teledifusão, home vídeo, DVD, CD-ROM, sítios da internet, em exibições públicas e privadas, assim como na divulgação e/ou publicidade do audiovisual em rádio, cinema e televisão, para exibição pública ou domiciliar, reprodução no Brasil ou no exterior, exibições em festivais ou outros meios que se fizerem necessário.
4. A presente autorização é firmada em caráter gratuito, por prazo indeterminado, pelo que nenhum pagamento será devido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e pela Secretaria de Estado da Cultura ao AUTORIZANTE, a qualquer tempo e título.
5. Esta autorização poderá ser suspensa pelo AUTORIZANTE: (1) por descumprimento de qualquer condição estabelecida neste instrumento; (2) por acordo entre as partes; (3) na superveniência de norma legal obstativa.

Colônia Leopoldina, 17 de Janeiro de 2016.
(Local e data)

AUTORIZANTE

Figura 73: ficha de autorização de uso de imagem. Fonte: Acervo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

De cor de um vermelho-alaranjado vibrante, vemos duas fotos parecidas, quiçá genéricas. Retratam o colorau, tempero vendido em qualquer feira livre. Em ambos os casos, estão dentro de uma bacia de mesma cor, sua complementar. As duas imagens contam com a presença de copinhos de vidro pequenos e de tamanhos diferentes. A maioria está preenchida com o pó, sendo que este não está rente ao recipiente, mas sim formando um montículo, como se dissessem ao cliente: "compre aqui, nossa porção é generosa".

Na página seguinte, vê-se a imagem da autorização de uso de imagem. Há uma imagem a ser marcada, e há a imagem marcada: um documento genérico a ser preenchido, e um preenchido.

O primeiro é uma xerox. A xerox, ou digitalização, é como uma fotografia ainda mais discreta, que posa de neutra: a neutralidade que o scanner alude é ainda maior que a já muito evocada[47] – e já muito contestada[48] – objetividade da imagem fotográfica. Ela mostra o que uma câmera poderia mostrar, mas na sua captura, tem uma proximidade colada - apenas detém o que está junto de si, como se não admitisse um registro do que está longe, como se não admitisse um registro impreciso, tremido. Traz para perto de sua luz e de seu sensor o objeto a ser reproduzido, cola câmera e objeto, impede a presença de obstáculos entre ambos.

O documento é primordialmente composto por texto. Nele, os sinais alfabéticos são regulares, pretos, impressos sobre papel branco. Em alguns trechos, entre palavras, há hiatos, espaços delimitados para serem preenchidos. Para serem bem preenchidos, os hiatos são organizados por linhas contínuas horizontais.

Tais linhas estão na parte superior e inferior do documento. Parágrafos numerados recheiam o meio. É generalizante: em caixa alta, a palavra AUTORIZANTE aparece quatro vezes. O AUTORIZANTE, que oferece sua performance, seu saber, sua memória, seus objetos; o AUTORIZANTE é quem dá, e é quem precisa garantir que depois não vai querer tomar, cobrar, reclamar. O AUTORIZANTE, que muitas vezes sabe ler, mas nem sempre

47 "Uma notícia não era notícia, a menos que houvesse uma foto para apoiá-la. A fotografia democratizou a realidade.
Ou a fabricou? 'Uma fotografia', escreve o romancista e crítico de arte inglês John Berger, 'ao mesmo tempo que registra o que foi visto, sempre e por sua própria natureza refere-se àquilo que não é visto.' Ao contrário da fotografia, o mundo não tem uma moldura: o olho divaga e pode apreender aquilo que está além das margens. Conhecemos os limites de um documento fotográfico, sabemos que ele mostra apenas aquilo que o fotógrafo quis enquadrar e aquilo que determinada luz e sombra lhe permitiram revelar" (MANGUEL, 2001, p.91)

48 "Cabe observar, nesse particular, que a proposição utópica que acompanhou e conferiu sentido a parte significativa da produção fotográfica desde o seu advento incide sobre a demanda de verdade das fotografias, fortemente fundamentada na suposição de que essas imagens representam o mundo de modo automático, não mediado e imparcial. Uma utopia que parece definitivamente superada nesse momento de transição, uma vez estabelecidos os distanciamentos históricos e conceituais que possibilitaram relativizar essas antigas crenças." (FATORELLI, 2019)

entende de fato as palavras escritas, ainda assim assinava. De modo geral, durante o projeto, a boa fé parecia mútua entre pesquisador e pesquisado[49] quase sempre; para mim, o termo de concessão era secundário, obrigação que deveria cumprir para prestar contas, e que poderia ser substituída pelo consentimento em forma de fala. Quantas vezes, constrangida em entregar aquele papel, não escolhi essa última opção?

Mesmo na autorização falada, recurso utilizado em vários casos do projeto, deveria constar informação sobre o nome completo e o CPF destas pessoas. Pedir o CPF, em várias localidades, era coisa séria. Coisa para se desconfiar. "Mas para quê é isso mermo, minha fia?", ouvi em algumas situações. Depois de preenchido o documento, também com endereço, as imagens registradas - de si, de sua casa, de sua vida - são disponibilizadas sem demandas.

"Presente instrumento". "Outorga". "Instrução técnica do processo de registro". "Direitos autorais". "Superveniencia de norma legal obstativa". O vocabulário é alheio até para quem teve acesso à educação formal e assina de punho - técnico demais, específico demais.

Encontrei pessoas que não sabiam ler ou escrever. Outras, aprenderam apenas a assinar o próprio nome. Uns falavam sobre a falta de oportunidade de acesso à educação formal e pediam explicações sobre o documento, por vezes sem pudores, mas por vezes até desculpando-se pela "ignorância"[50], não raro com ar de lamento, talvez até constrangimento. Essas situações em que, para questionar algo sobre o projeto ou sobre o documento, os entrevistados iniciavam o discurso pedindo "desculpa pela ignorância", nem sempre indicavam um sentimento de autodepreciação, já que muitos entrevistados demonstravam reconhecer a inteligência e a engenhosidade desenvolvida fora da educação formal. O autodidatismo, aprendizado através da observação – como no feitio de uma canoa ou no tocar de um pife –, aliás, era não raro motivo de aparente orgulho por parte dos entrevistados.

A entrevista se deu em Colônia Leopoldina, pequeno

49 É importante ressalvar que os papeis delimitados entre pesquisador e pesquisado, entrevistador e entrevistado, por vezes borravam. Também éramos questionados a falar sobre nós mesmo. Noutros momentos, o entrevistado se tornava mesmo um palestrante, um professor, e não se tratava mais de fazermos perguntas para compreender o que pretendíamos, mas oportunidade de apenas ouvir e aprender com o que ele tinha para ensinar. Noutros momentos, o gravador era desligado e éramos convidados a ficar mais um pouco, conversar mais...

50 Essas situações em que, para questionar algo sobre o projeto ou sobre o documento, os entrevistados iniciavam o discurso pedindo "desculpas pela ignorância", nem sempre pareciam indicar um sentimento de autodepreciação, já que muitos deles demonstravam reconhecer a inteligência e a engenhosidade desenvolvida fora da educação formal. O autodidatismo, aprendizado através da observação - como no feitio de uma canoa ou no tocar de um pífe -, aliás, era não raro motivo de aparente orgulho por parte de entrevistados.

Figura 74, 75, 76, 77: feitio do colorau em Colônia Leopoldina. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: Acervo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 78, 79, 80, 81: feitio do colorau em Colônia Leopoldina. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: Acervo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

município que faz fronteira com Pernambuco. Em informações colhidas numa conversa rápida, contata-se: aqui, o aprendizado através da observação também se fez presente.

> **Maíra Normande:** A senhora aprendeu com quem?
> **Josefa Maria da Conceição:** Com eu mesmo.
> **Fernanda Fassanaro:** Sua mãe fazia?
> **Josefa Maria da Conceição:** Não, minha mãe fazia, mas eu aprendi por eu mesmo, ela não me ensinou não.

Josefa Maria da Conceição dá então explicações sobre como o urucum é tratado. Pelas imagens tiradas na casa localizada no que parece ser um sítio, deduzi ser um verbo de mãos, gesto de dedos, mas na verdade todo o corpo é todo engajado no feitio do colorau - ao menos, na sua forma de fazê-lo. Então, o que as imagens mostram é apenas uma parte do processo, pois nele completo, tinge-se de vermelho não somente as mãos, mas também os pés. Pisoteia-se o urucum com a farinha, que deduzo ser de mandioca, para que ele solte a tinta. Intimidade com a matéria-prima que logo virará tempero nas cozinhas, nos pratos.

> **Josefa Maria da Conceição:** A pessoa pega ela e começa a botar farinha, bota farinha e bota no sol, quando ela ta seca a gente vai e pisa, aí fica comendo. [...] Quando acaba fica só a farinha vermelhinha, aí pisa e bota na vasilha. [...] Quando acabar peneira ela e usa, tira o pó.

[Colônia Leopoldina, 2016]

O uso dos pés, e não de um pilão, me soa interessante. Questino-me se escolhem pisotear por ser um esforço mais produtivo do que amassar com a ajuda de um instrumento. Sem resposta, saio do conhecimento do corpo engajado para o do documento: retorno à autorização.

O que essa imagem faz é transferir, na opção então oferecida a quem não domina a letra - ou por quem não pode parar o trabalho para assinar de punho - a impressão digital, que atravessa a linha horizontal para bem preencher uma assinatura. Pode representar uma forma de constrangimento para o mundo formalizado, das normas jurídicas, sensação que não raro sentíamos em campo ao pedir a assinatura do termo.

Não se trata da identificação como ocorre em meio digital, em que o “leitor” emite uma luz, uma fotografia, e a informação é processada. Trata-se de tinta, com textura e cor, que marca o contrato e mancha o polegar. Transferência de uma rugosidade desenhada unicamente em cada corpo para o papel, a identificação digital em tinta é particular e pessoal. É "nas linhas impressas nas pontas dos dedos" que se pode encontrar "a senha oculta da individualidade"[51]

51 Ginzburg se referia à conclusão dos primeiros estudos científicos sobre

(GINZBURG, 1989, p. 175).

Tão pessoal quanto isso, talvez, está acordo verbal, o aperto de mãos, olhos nos olhos. Mas esses quase entraram em ocaso, quando se trata das normas sociais oficialmente estabelecidas.

Em certas ocasiões, quando marcávamos previamente um reencontro, e em seguida fazíamos jus ao compromisso, com espanto, exclamava-se: “olha só, ela veio mesmo!”. Num mundo de constante conectividade, os acordos acabam por serem voláteis, pois com a mesma facilidade que são marcados, podem ser desmarcados, e o cumprimento, motivo para surpresa.

É possível que o entrevistador estivesse com a tinta preta atóxica de um carimbo para coletar digitais que fora entregue no início dos trabalhos de campo. Mas o que vemos é um vermelho-laranja, ou laranja-avermelhado. O tom quente da digital se destaca ainda mais porque a tinta da caneta usada para preencher os hiatos com os dados pessoais fora azul, sua cor complementar.

A apresentação dessa imagem foi um momento compartilhado por colegas pesquisadores. Foi quando se narrou o episódio ocorrido durante a captação de um depoimento. As pesquisadoras falaram sobre uma entrevistada que marcou seu polegar na própria tinta de urucum do colorau que estava preparando, para cumprir aquela etapa da entrevista que estava concedendo, sem interromper o seu trabalho. De fato estava trabalhando e, para a minha surpresa, simplesmente usou o pó que estava produzindo como transferidor. A imagem revela uma forma inesperada de resolver, de forma criativa, um impasse, mas também evidencia a disparidade da formalidade jurídica com o clima dos nossos encontros nas entrevistas, movido frequentemente por uma recepção hospitaleira, simples, por vezes com alguma desconfiança inicial, mas quase sempre com boa fé, calorosa ou tímida.

Recordo de vários momentos de desconfiança nos primeiros encontros com possíveis entrevistados. Como, em pouco tempo, abrir a sua vida e colocar sua digital em um documento sem saber ler o que ele diz? Como, lendo, saber o real significado daquelas palavras?

Mas o oposto também já aconteceu. Anos antes, no contexto do desenvolvimento da dissertação, consegui uma autorização de um já idoso pescador e um dos últimos construtores de antigas canoas de tolda no Baixo São Francisco, Mestre Pedro. Sua falta

---

a impressão digital: "A análise científica das impressões digitais iniciara-se desde 1823 com o fundador da histologia, Purkyne (....). Ele distinguiu e descreveu nove tipos fundamentais de linhas papilares, ao mesmo tempo afirmando, porém, que não existem dois indivíduos com impressões digitais idênticas. (...) Purkyne concentrou a sua atenção num dado muito menos aparente - e nas linhas impressas nas pontas dos dedos encontrava a senha oculta da individualidade." (GINZBURG, 1989, P. 174-175)

de cerimônia para assinatura tornou o momento descontraído, e sua digital marcada na autorização foi pressionada contra graxa tirada do próprio estaleiro - graxa esta que, em seguida, limpou ao colocar polegar na própria boca e depois na roupa. Nunca esqueci essa gestualidade, que, de tão informal, distante das palavras jurídicas impressas naquela autorização, de tão alheio às etiquetas que me eram referenciais, parecia zombar, fazer pouco caso, ora da importância dada por nós, "estrangeiros," ao que lhe era trivial – sua própria história de vida – ora aos protocolos formalizados que ali apresentávamos.

Porém, a imagem que ficou na minha cabeça, é muito mais forte que a legível em sua autorização. É a imagem de seu gesto, um aceno de descaso que gerou um riso de nossa parte, riso afetuoso, mas principalmente constrangido.

## ... ENTRE CALCINHAS E MAXIXES

Figura 82: feira de Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

A princípio, trata-se apenas de um ajuntamento inusitado: maxixes fazendo vizinhança com calcinhas, possivelmente unidos sob a mesma lona, dividindo a mesma barraca. Não se tocam, é verdade, mas não estão apenas próximos. Na feira, nos supermercados, as vizinhanças correspondem a lógicas de associação. O que surpreende nessa imagem, entretanto, não é meramente uma quebra de zona ou seção, mas uma distância associativa que beira à repelência, que "perturba todas as familiaridades do pensamento" (FOUCAULT, 2007, p.IX). Encontro insólito, que evidencia " o que há de desconcertante na proximidade dos extremos ou, muito simplesmente, na vizinhança súbita das coisas sem relação" (FOUCAULT, 2007, p.X).

E então noto que há uma outra distância além da categoria "alimento" e "roupa íntima". Do lado esquerdo, o colhido diretamente da planta, do campo; do lado direito, itens que já mediam o natural em camadas de manufatura. Observo as calcinhas; as estampas são variadas e não vejo repetição: 1) flores com borboletas; 2) bolas de futebol, basquete, tênis e futebol americano; 3) desenho de figuras masculinas e a escrita "the rainbow boys". Agora eu recorro ao zoom no computador e vejo que no último há também a escrita "man/men of steel" e uma outra estampa de 4) ursinhos; o resto, são variações de cores e pequenos detalhes que não consigo discernir (talvez por apenas alguns corações discretos).

Sigo fitando mais um pouco a imagem: também estão presentes os quiabos, que mal notei inicialmente, já agrupados em pequenos lotes envoltos em sacolas plásticas brancas. Isso me pareceu por demais apropriado, a primeira conveniência que vi na fotografia, já que, na minha casa, eles são preparados juntos com os maxixes com frequência. Minha apreciação por esse costume culinário famíliar, porém, não me instruiu a saber devidamente os nomes dos vegetais por muito tempo, de forma que chamei boa parte da minha vida quiabos de maxixes e vice-versa. Permito novamente que a imaginação possa fazer parte do processo de relação com a imagem e vivencio mentalmente, por uns momentos, a gafe que seria trocar seus nomes na feira livre, e tenho diferentes reações dos vendedores imaginários, todas de um repertório de situações que coletei previamente nas pesquisas de campo: uma ri e graceja do meu desconhecimento, provavelmente perguntando a si mesma o que esses novos jovens fazem estudando tanto e sabendo tão pouco; outro caçoa, mas não muito; um terceiro apenas fala "isso né maxixe não, moça, maxixe é isso aqui, ó". Saio do devaneio e continuo vagando a vista pela foto, sabendo que a inquietação interna que me moveu a escrever sobre ela está além da sua descrição, mas precisando descrevê-la mesmo assim.

Às vezes eu paro e me pergunto: qual a importância de pensar sobre as quebras de setorização na feira livre? E então me esquivo de tentar escrever as respostas que já tenho em mente, que comecei a elaborar parcialmente na minha dissertação - ao pensar sobre as setorizações e suas quebras nos pequenos estaleiros autoconstruídos no Baixo São Francisco - e retorno ao exercício de olhar a imagem e focar na minha relação com ela, esperando que novas coisas possam surgir.

Fito-a por mais tempo. Vejo que o sol invade a barraca e toca os maxixes. O que há nas barracas próximas a essa: coisas como maxixes, ou coisas como calcinhas? Que setor foi fotografado? Havia um setor discernível ao redor? Estaríamos arrodeados de alimentos ou de um setor de vestuários? Estaríamos em uma feira cuja setorização se quebra em diversas partes? A maioria das fotografias mostra um senso de organização: produtos da terra e objetos na rua; farinhas em uma edificação; carnes em outra. Mas logo em seguida me deparo com sequência de barracas vendendo carne a céu aberto, e o senso de ruptura toma conta, não por avizinhamento estranho entre produtos, mas pela setorização quebrar o padrão que assimilei nas idas a campo.

Mas, por mais esforço que eu faça, as coisas que se apresentam na minha cabeça não mais surgem, só ressurgem. Mais uma vez, imagens de outros contextos em que a fotografia foi tirada, na forma de lembranças mentais e do universo das próprias fotografias registradas, se impõem. Não é possível ver nessa foto, mas os maxixes praticamente se perdem no meio do contexto: lembro-me bem porque fui eu que fotografei; em outro ângulo registrado, percebe-se que os maxixes não apenas estão orlados por calcinhas, mas debaixo de roupas penduradas em cabides. Como me pareceram deslocados esses maxixes, como me pareceu absurda essa vizinhança… mas o que tanto me atraiu nessa absurdez?

Concluo, novamente, que o esforço em criar um estranhamento com as feiras, que a intenção em dar autonomia às imagens, tem um limite de "soltura" menor do que o almejado. Pondera-se, porém, que tal limite não significa um beco sem saída - o limite é sempre o retorno que, ao fitar as imagens, faço às minhas experiências, e a alguns conhecimentos prévios que sabia que teriam espaço nessa tese. E é com isso em vista que é preciso trabalhar a potência dessa aproximação, numa espécie de equilíbrio dinâmico entre soltar-me das minhas experiências para olhar o que as imagens oferecem e então voltar a ancorar-me nelas.

Feiras cujas histórias e contextos conheço se insinuam a todo instante ao olhar as fotografias - de si mesmas, ou de outras feiras; de minha autoria, ou de outros pesquisadores. Procurei outras

proximidades, ao meu ver, esdrúxulas. Sabia que elas existiam, mas não se haviam sido registradas. Deparei-me com uma imagem de vassouras junto a cabeças de alhos - essa vizinhança despertou em mim algo parecido, porém arrefecido - e de vassouras que dividem a barraca com repolhos, bananas e limões. Mas o encontro do alimento com a roupa íntima me parecia sempre o mais distante que eu poderia chegar nessas imagens.

Recordo o contexto da primeira fotografia: consigo lembrar a experiência na feira no centro de Coruripe, uma das maiores que visitei no projeto. Lembro-me de outras fotografias que realizei no local, das interações no galpão de carnes, de ter me perdido entre as barracas por distração, das duas moradoras do povoado vizinho que foram entrevistadas no projeto e lá vendiam seus quitutes de casa de farinha, do comércio aberto por trás das barracas. Não me esqueci das dezenas de motocicletas estacionadas na praça, do senhor do caldo de cana... Apesar disso, a fotografia me incitava a falar das quebras de zoneamento, não apenas pelo seu aspecto peculiar, mas porque esse aspecto nos faz refletir sobre as próprias referências de modelos de organização, do espaço, do pensamento. Modelos esses caros ao arquiteto, inclusive quando este intervém em espaços de troca como as feiras livres.

E então juntei, um tanto sem firmeza, uma outra imagem que

Figura 83: feira de Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 84: feira de Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 85: feira de Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 86: feira de Capela. Autoria: Alícia Rocha. Fonte: Acervo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 87: feira de Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 88: feira de Colônia Leopoldina. Autoria: Maíra Normande. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

parecia se conectar com essas de forma oblíqua. Na cena registrada, há um vendedor de algodão doce em um galpão de carnes. Ora, os produtos não estavam dispostos vicinalmente. Não era o mesmo padrão de quebra. Ainda assim, aquela imagem se fez intrigante, não mais por sua qualidade do inusitado ou absurdo. Há algo de inquietante nessa estranheza: o lúdico, a doçura e o a cor-de-rosa vibrante do algodão-doce, os balões infláveis, parecem destacar a crueza das carnes… E, no entanto, nada mais natural do cotidiano nesses espaços que as carnes expostas - embora não tanto em um local denominado "lanchonete". Não se trata apenas de pensar setorização, mas de pensar que a feira abriga produtos dísapares. Lugar que açambarca, onde tem de tudo, como mencionado na música cantada por Gonzaga[52].

Retornando às questões relativas à organização e regulamentação das feiras livres, elas tratam, consequentemente, também de disputas que se fazem nesses espaços públicos. Essa imagem das calcinhas e dos maxixes fez ecoar em mim um caso de outra feira que visitei pessoalmente, e embora seja relacionado à questão de sua organização pelo poder público, retornou à minha memória por motivo bem específico: de voz - e autonomia? - política de quem faz a feira, dos receios e anseios dos feirantes diante da intervenção distrital na regulação da setorização do seu espaço. Não se tratando, neste caso, de apenas noções de organização e quebra, mas, talvez, de ocupação e resistência, e suas nuances políticas. De espaço "liso" conquistando o "espaço estriado" (DELEUZE; GUATTARI, 1995b). São aspectos que eu não vejo ao olhar para os maxixes e as calcinhas. São outras vizinhanças de pensamento que vão encadeando esse caminho - da quebra à transgressão, da oportunidade ou conveniência. Tendo em mente que são coisas bem distintas, mas aproveitando os caminhos que os elos vão criando - que aqui significou da quebra de setorização, atuação geralmente atrelada à atuação do poder municipal, à resistência dos feirantes diante de imposições institucionais - falar-se-á um pouco deste caso a seguir.

Segundo informações coletadas em campo, a feira de Luziápolis, distrito de Campo Alegre, outrora conhecido como "Pau do Descanso", acontecia nas margens da estrada que dá acesso ao distrito. Sua ocupação começou na metade do sec. XX com o desmanche das moradias de engenhos desativados da região, mas logo cresceu o distrito e na década de 1990, a sua feira. As trocas comerciais aconteciam ao lado da estrada, e um acidente de carro levou à mudança para o local atual, em que as barracas estão

52 ALMEIDA, O.; NASCIMENTO, L. G. A Feira de Caruaru. BMg BRASIL LTDA, 1967. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=M-38_POSU1M> Acesso: 21 set 2019.

concentradas em uma grande praça[53].

Com uma feira de considerável proporção - ela ocupa um grande largo e ruas vicinais - o poder público fez uma orientação para setorizar o espaço, mas encontrou resistência de parte de feirantes, que se mostraram insatisfeitos com a nova proposta. Seja por perder uma localização vantajosa ou por outros motivos, a população não aceitou e se manteve da forma que estava. É de se notar que isso não significa que, dessa forma, o desejo de outros feirantes tenha sido atendido, e também de consumidores. Afinal, ainda que legítimas, as ações no que tange as intervenções institucionais representam vetores de regulação do espaço, controle do estado que parte de pressupostos de um espaço estriado, ecoando novamente o conceito de Deleuze e Guattari (1995). Deixa-se entrever diversos problemas que existem hoje no tocante aos vetores de "formalização" da feira, que em outros casos diz respeito inclusive à mudança da localização destas e sua realocação para grandes mercados públicos, muitas vezes afastados da centralidade onde se desenvolveu. Luziápolis representou uma forma de resistência diante do poder do estado, mas outras formas de resistência acontecem pela própria existência, quando ela ocorre nas brechas desse mundo institucionalizado.

As feiras, segundo algumas de suas especificidades, parecem existir em fronteiras sobrepostas de centralidade e margem, como se existissem nas frestas do espaço estriado da cidade, contornando obstáculos, resistindo em cada brecha. Outras formas de feira livre se apresentam nas "cidades grandes". Por vezes, encontram-se germens de feiras livres espalhados em espaços de visibilidade, instalados muitas vezes de maneira informal. Feira ambulante, de caminhão, que estaciona por uma, duas horas em lugares diferentes de um mesmo bairro, anunciando com som do carro a sua chegada. Barracas montadas em cruzamentos de semáforos, vendedores ambulantes que comercializam do sinal vermelho, produtos expostos em vários pontos de grandes avenidas. Adapta-se pelas oportunidades, agenciam táticas de acordo com o que está posto, faz-se múltiplo conquistando os territórios. Pode-se concluir que tentáculos da feira como gesto de comercializar se espalham nas cidades, para muito além da existência das próprias feiras de bairro...

53 Informações podem ser encontradas no Anexo 3 - Bens Culturais Localidade 07 do Projeto de Salvaguarda do patrimônio Imaterial de Alagoas (2016, p. 92)

Figuras 89, 90, 91: nesta página, imagens de feira em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

# ...do olhar de deleite

Figura 92: feira de Porto Calvo. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

A superfície da foto é ocupada em maior extensão pela cor verde. Montículos de bananas e cocos, complementados por melancias, e uma pequena ilha de mamões. Algumas frutas estão iniciando o processo de amadurecer e, por isso, amarelam-se. Há então os abacaxis, com seus tons de verde mas também laranja terroso, e algumas batatas doces colorem o canto direito superior com sua cor rosa.

Os tons de verde, mesmo de frutas diferentes, parecem próximos entre si, e a cor se sobressai em contraste com superfícies plásticas - lonas, em sua maior parte, pretas, nas quais os produtos repousam. Pedaços de chão asfaltado se mostram entre as lonas. Os caminhos devem estar bem visíveis ao nível do visitante, mas de cima, temos um olhar privilegiado das ruelas formadas entre as frutas empilhadas, onde é possível andar, em caminhos meio tortuosos e com cuidado para não machucar-se, nem machucar as frutas.

Entre os produtos, não vejo lixo, nem refugo, mas sim resíduos, restos. Há uma licença de estar na feira livre que faz mudar, nem que seja temporariamente, a nossa tolerância com o descarte, nossos parâmetros sanitários.

Nossa vista está elevada de tal maneira a supor que nossos pés estão acima, ou muito próximo, do nível da cabeça de alguém que supostamente estaria em pé na rua retratada. Não há ninguém em pé, apenas duas pessoas sentadas, um senhor, cuja cor da blusa parece trazer para si o centro da imagem, e uma mulher. Há, também, duas pernas que entraram no lado esquerdo do retrato, talvez inadvertidamente.

Estendo a imagem impressa ampliada em uma mesa. Essa versão, reproduzida em canvas na proporção 60x80cm, teve suas bordas cortadas na impressão, e assim, quando retorno para a imagem original na tela do computador, as pernas deixaram de ser apenas um detalhe quase imperceptível para serem uma informação-ruído que atrai o meu olhar constantemente.

“Na rua retratada”: trata-se mesmo de uma rua? Mas, se vejo apenas o chão de asfalto, poderia ser uma estrada, um estacionamento… Por movimento de ilusão de ótica, olhei fixamente para o meio-fio descoberto pela lona ao lado da mulher, e tive a impressão de que a rua poderia estar em um nível mais alto que a calçada. O estranhamento me fez seguir com os olhos o caminho da borda até as pernas inadvertidas, onde fica claro que a ilusão não procede, mas sempre que retorno os olhos para o meio-fio no lado direito da imagem, a percepção enganada retoma o lugar da razão.

Podemos até estar debruçados em um parapeito, confiantes

em nos aproximar da cena com a máquina, sem temer cair. (Há momentos em que misturo-me ao fotógrafo e penso não “ele”, não “eu”, mas “nós”. E nós não somos apenas eu e ele, o fotógrafo, mas também um alguém para o qual eu me dirijo. Leitor em potencial, mas também qualquer olhar que queira olhar comigo. Há momentos em que, porém, meus olhos estão sozinhos, e como se me aproximasse invisível, silenciosa, sem que as pessoas na fotografia pudessem se dar conta.) Penso que pareço me aproximar, mas não de maneira invasiva - do centro da foto, nos dirigimos em direção aos cocos apinhados. Os rostos foram preservados da nossa vista, assim como as palavras ditas o são de qualquer fotografia.

Fito mais um pouco a fotografia. São poucas as pessoas, e nem aparentam grandes movimentos. Parece que as coisas já estavam meio paradas mesmo antes de serem congeladas em bits. Como se, em meio à profusão de frutas, houvesse uma espécie de solidão nessa imagem, um sentimento que não costumo atribuir à experiência nas feiras livres, sempre acompanhada nas minhas lembranças de barulhos, movimentos, cores[54]. Mesmo as pequeninissimas feiras que visitei, tinham a escala do minúsculo, mas não sem cor, não sem som, não sem movimento. Essa imagem, ao contrário, traz a mim, em meio à abundância de produtos, uma estaticidade improvável. Mas, ainda assim, temos uma visão de acúmulos, como se mesmo parada, a imagem remetesse à ideia de profusão.

Toda a cena está igualmente iluminada… Não há grandes espaços sombreados. Na falta de cobertas, a ausência de sombras duras é um bom sinal: o sol não está queimando. Estaria a cena em uma sombra, protegida dos raios solares por, talvez, uma edificação

54 Os muitos estímulos sensoriais desses espaços foram compartilhadas entre os pesquisadores no projeto e enfatizadas na apresentação de dois trabalhos, um no congresso XII AISU - Food and City, 2015, e o segundo no II Congreso Internacional de Museología y Museos, 2016. Esse aspecto também fica ressaltado em artigos, dissertações e teses que acessei sobre as feiras livres. Cito aqui apenas algumas passagens: “O cenário das feiras livres é composto por inúmeros cheiros, cores, sabores e atores sociais, exalando muito do que há na cultura brasileira, e sendo palco de forte comércio.” (NASCIMENTO, 2019, p.77); "é margeado por cores, sons, cheiros, sabores e texturas apreendidos por meus sentidos que se abriram ao imergir em campo.” (FERREIRA, 2018, p.123); “feiras nordestinas, as quais, por sua vez, podem ser descritas como um calidoscópio multicor. [...] Esse cenário de misturas vivas se comunga aos sentidos dos sabores e odores.” (BERNARDINO, 2015a, p.31); "Um mundo de sentidos, onde as cores, os odores, os sons e os sabores se mesclam.” (PEDROSA, 2015, p.15); “[...] a feira o preenche com 'fazeres' muito intensos, cores vibrantes e sonoridades peculiares de comércio de rua que acabam criando um contraste com seu 'uso semanal'” (VEDANA, 2004, p.22); “revela um cenário de grande profusão de cheiros, barulhos de barcos, gritos, brincadeiras entre transeuntes” (WILM, 2017, p.47). "[...] a feira em seu aparente labirinto territorializa cheiros (o cheiro das ervas e temperos, mas também o cheiro da carne em apodrecimento), sons (os animais vendidos vivos cacarejam, o vendedor anuncia o fim da feira com os preços despencando), sabores (a fruta é provada antes de ser comprada, diferentemente da embalagem em plástico filme dos supermercados das grandes cadeias). Há, portanto, estímulos sensórios que são engendrados ao percorrer os espaços da feira que exigem um corpo ativo e aberto à experimentação." (DIAS, 2020, n.p)

Figura 93: feira de Porto Calvo.
Autoria: Andressa Alves. Fonte:
Acervo Grupo de Pesquisa
Estudos da Paisagem.

Figura 94: feira de Porto Calvo.
Autoria: Andressa Alves. Fonte:
Acervo Grupo de Pesquisa
Estudos da Paisagem.

que está às nossas costas? Estaríamos olhando por uma janela dessa edificação? Interrogo a fotógrafa sobre esse momento. Ela se lembra de ter subido o adro de uma igreja para ter uma visão ampla da feira, e achou linda a vista do alto. Contemplo a imagem, também achando-a bela. Comungamos desse deleite...

Mas, no entanto, eu já sabia que não estávamos em uma edificação, porque já vira outras fotografias que exibem mais informações espaciais sobre ponto de vista em que estamos, em que a cena se contextualiza.

Esses registros mostram a feira de forma mais abrangente, com mais elementos da rua tanto para a esquerda, como para a direita. O senhor de azul aparece em na foto que visa a esquerda. Percebo que sua cor de pele estava também escondida de nós na foto anterior: observo seu rosto e seus braços. Também avisto a "dona das pernas", sentada em um banquinho baixo. Na fotografia que mostra o lado direito, vemos que a rua está pouco movimentada. Talvez o ápice da feira já houvesse passado, mais animada no início, quando se pode escolher melhor os produtos...

Questiono-me o poder do enquadramento, do isolamento, que deu a essa foto… Há tantas coisas acontecendo nessas duas últimas fotografias, mas a que foi eleita para uma exposição fora a primeira. Qual o poder do enquadramento? Será que mesmo mostrando menos, ela parece mostrar mais - mais força, mais alguma outra coisa? Talvez por impactar, por emocionar… Talvez, a imagem mais simples, se preste mais ao deleite, à comoção. Estaria o enquadramento da fotografia dentro da regra dos terços? Mostrar, sem necessariamente mostrar tanto: se a perspectiva mais aberta pode enquadrar o contexto, sua ausência pode suscitar outros desvelos...

O sol não parece estar castigando - a luz difusa sugere nuvens, mas sabemos que em apenas poucos segundos elas podem descobri-lo. O sol não parece estar castigando, mas não podemos dizer o mesmo do calor, pelo que o corpo de mulher indica: lenço sobre a face, como quem alivia a quentura secando o suor do rosto. Essa imagem sem insolação e sombras duras ainda assim escancara que a feira se chama livre porque se faz ao ar livre: ela recebe o vento ou a mormaceira, insolação ou suas tréguas, e mesmo que as barracas tenham cobertas de lonas, as proteções têm seus limites, e a rua se abrirá sempre ao céu, ao sol, à chuva. E o chão sem cobertas, então, se faz ainda mais vulnerável... O que muda na relação com a cidade - ou melhor, com a própria vida - quando a arquitetura nos coloca sempre a salvo das intempéries? O que muda quando a arquitetura recria uma ambiência sinteticamente, controlando a temperatura através da climatização artificial, com

impactos também na umidade do ar[55]?

Se não há lonas os protegendo, o homem que está de costas para nós, mas de frente para a rua, protege sua cabeça com um chapéu. Sua veste é bem típica dos trabalhadores que encontrei nesse e em outros projetos anteriores, com chapéu acompanhado da camisa de botão. [A primeira peça de vestuário parece em desuso no estilo de vida mais urbano, mais contemporâneo, "da capital", substituído apenas pelo boné, mas não será vista rara no acervo geral do projeto, notadamente nas fotos das feiras, de hábitos relacionados à agricultura e nas referências sertanejas. Na vida do trabalhador rural, nos deslocamentos a pé, a cavalo, a carroça, trabalha-se no sol; nos hábitos urbanos, a mobilidade se dá em veículos motorizados, entre arquiteturas muitas vezes climatizadas.] Mas minha própria ideia de "traje típico" de trabalhadores rurais já há muito mudara, e a frequência com que vi as camisas de botão e chapéus de aba não tornou tão incomum a frequência com que os encontrava esses trabalhadores, mesmo os idosos, vestindo abadás de cores quase neon e bonés. Nunca os interroguei sobre suas novas

55 Estudos na área de conforto têm apontado que trabalhar em ambiente climatizado impacta na percepção térmicae modifica a tolerância ao calor: "Dos resultados apresentados observa-se que o uso prolongado de ar-condicionado impacta a percepção térmica dos usuários dos espaços públicos, mesmo quando estes não se encontram no momento em ambiente climatizado" (Krüger; Drach, 2017, p.310).

Figura 95: à esquerda, feira de Piau, Piranhas. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura96: abaixo, feira de Traipu. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 97: à direita, feira de Traipu. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 98: à esquerda, feira de Traipu. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 99: abaixo, feira de Chã Preta. Autoria: Arlindo Cardoso. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

vestimentas porque sempre presumi que era a sua disponibilidade gratuita que convence a substituição das camisas de botão. Afinal, a necessidade, as razões práticas, já mostraram ser catalisadores das transformações das tradições, e estão visualizadas, de alguma forma, nas suas espacializações nas feiras.

A foto é aberta, de pequena distância focal, e ainda assim com apenas três pessoas (ou duas e um quinto) e sem que nos permita ver os rostos. Fosse tirada do nível do chão e olhando para frente, certamente teria sido menos provável. Os rostos nos estão escondidos, mas não há nada que me remeta a uma impessoalidade nessa ausência. Há algo de expressivo na gestualidade discreta dessas figuras humanas.

Deixo a fotografia em canvas por dias estirada na mesa. Seu Antônio, da equipe de limpeza da universidade, me pergunta se eu vi que a mulher estava chorando, e começa a conjecturar os motivos, quase todos centrados na possibilidade de ela ter sido roubada (ele estava a contar, minutos antes, sobre os casos de assalto nas estradas de conhecidos durante o trajeto de viagem para as feiras de Toritama e Caruaru). E então, depois da hipótese de que poderia se tratar de "Medo do fiscal da prefeitura", cogita: "Não sei se ela ta chorando na feira porque se emocionou, se porque nunca viu uma feira dessa, né." Dá a pensar, tentar entender o que ele entende por "uma feira dessa" que desperte a comoção da moça... Ainda que continue vendo uma mulher limpando a testa de suor, não consigo deixar de pensar que a hipótese é legítima, mesmo que eu olhe, mas não veja.

Os movimentos de aproximação e afastamento são contínuos. Olho de perto, busco detalhes, e volto ao quadro como um todo. Uma foto de feira aberta, mas na qual nenhuma barraca está enquadrada: olhamos de cima e tudo que vemos é chão ou sobre ele. Lembro-me de fotos antigas de feiras livres, especialmente das de Pierre Verger, em Penedo, que tanto andou por lugares nordestinos, incluindo as feiras alagoanas. Uma parte da feira era montada no chão. Talvez, somente o corpo possa ser um recurso considerado mais democrático que o chão. Ainda assim, ele tem seus limites, e a feira que se faz no chão, se não volante, pode expor centenas de quilos de produtos.

Numa feira livre, corpo e chão podem explorar as brechas, espaços contíguos a serem ocupados, conquistados com o próprio corpo e com o posicionamento dos produtos, entre os territórios demarcados. Afinal, a feira livre não se faz sem regulamentações, mas são as brechas que me interessam agora. Se os "pontos" e as barracas têm seus donos, se elas são alugadas e há responsáveis por

delas cuidar e guardar durante o resto da semana[56], então o chão e o corpo são os recursos dos que precisam de inserção na feira, mesmo que ocasional. Assim, um feirante eventual, um produtor que deseja comercializar o excedente, pode aproveitar o movimento da rua para empilhar seus produtos no chão, em cima de caixas, em carrinhos-de-mão.

Mesmo em escalas diferentes, fitando a fotografia no computador ou em canvas, a sensação que em mim predomina é de poder aproximar discreta e silenciosamente. Vemos de cima, mas não de longe. E porque não olhamos para frente ou para o "além", olhamos para o chão. E porque não vemos muito do alto, podemos discernir a textura do pavimento. Mas não é apenas a possibilidade de ver a textura das coisas que faz com que nos sintamos próximos. As pessoas não ocupam grande parte da fotografia. Elas não estão aproximadas. Mas, em contraposição, também não há nada maior que as pessoas na fotografia. Não há uma arquitetura pequena que as torna minúsculas por comparação...

Estranha sensação de aproximação, e não de afastamento: um ver de cima que parece querer ver de perto. Como se a fotografia quisesse que abraçássemos a cena com os olhos. Para que os "olhos abracem", eles precisam de distância. O que parece um devaneio poético (e o é, ou ao menos pode sê-lo, mas não meramente), como impasse entre dois órgãos em um "desejo pelo sinestésico", pode ser interpretado também como uma articulação gradativa, relacional, entre nossos órgãos sensoriais. Pois, ao manipularmos os objetos ao nosso redor - *informá-los* com as mãos -, passamos a recorrer à ótica e, consequentemente, à distância: visão, segundo gesto abstraidor, seguindo o primeiro gesto abstraidor do tato[57] (FLUSSER, 2008). Abstraímos através da visão para melhor compreender o concreto, "melhor apalpá-lo", e assim "O propósito de toda abstração é o de tomar distância do concreto para poder agarrá-lo melhor" (FLUSSER, 2008). Ver para melhor compreender, para antecipar

56 Isso foi constatado em diversas feiras acessadas em campo, e também em outros estudos sobre as feiras livres. As formas de regulação se dão com as instituições municipais.

57 "O animal e o 'homem natural' (tal contraditio in adirectu) encontram-se mergulhados no espaço-tempo, no mundo de volumes que se aproximam e se afastam. O homem, ao contrário do animal, possui mãos com as quais pode segurar os volumes, pode fazer com que parem. Por essa 'manipulação' o homem abstrai o tempo e destarte transforma o mundo em 'circunstância'. (...) A manipulação é o gesto primordial; graças a ele o homem abstrai o tempo do mundo concreto e transforma a si próprio em ente abstraidor, isto é, em homem propriamente dito. Entretanto, as mãos não manipulam cegamente: elas estão sob o controle dos olhos. A coordenação das mãos com os olhos, da praxis com a teoria, é um dos temas da existência humana. Milhões de anos se passaram até que tivéssemos aprendido a olhar primeiro e manipular em seguida, a fazer imagens que servissem de modelos para uma ação subsequente. (...) As imagens abstraem, portanto, a profundidade da circunstância e a fixam em planos, transformam a circunstância em cena. A visão é o segundo gesto a abstrair (abstrai a profundidade da circunstância); graças a ele o homem transforma a si próprio em homo sapiens, ou seja, em ente que age conforme projeto." (FLUSSER, 2008, p. 15-16)

a relação entre o objeto e a mão, um afastamento que serve a uma forma abstraída de aproximação.

Dessa maneira, continuo a elucubrar o paradoxo; a fotografia que encaro parece se distanciar para aproximar, ou, em outras palavras, meu olho parece recuar para poder abraçar: "que *ver* só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar*." (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31) Ver "se experimenta" no tocar[58]. Mas não é apenas isso: ver "se pensa". Em outras palavras, olhar é também um ato ou uma instância de pensar. Do tocar, recuamos para ver, e entendemos o que tocamos de uma nova forma quando vemos. Mais do que isso: buscamos o entendimento de coisas visíveis as quais não tocamos ainda, ou não podemos tocar.

Mas, talvez, nem todo recuo que busque se aproximar, faça-o. Se Flusser afirmou que a abstração "é um r*eculer pour mieux sauter"* (FLUSSER, 2008, p. 16), também concluiu que, após os gestos abstraidores sucessivos de olhar - conceituar e computar - "tornou-se sempre mais difícil, paradoxalmente, o retorno para o concreto" (2008, p. 16). Pergunto-me se isso pode se dar porque, nos gestos de abstração, deixamos de buscar a reaproximação com o concreto para tentar dominá-lo na segurança da distância... Como no "olhar sobrepujante" (DIDI-HUBERMAN, 2015). De fato, a forma *sobrepujante* de controlar o conhecimento pode priorizar os esquemas mentais como evitação do envolvimento com o concreto, com as implicações, inclusive emocionais, que um "olhar debruçado" abarca.

Em mim, ao fitar essa imagem, predomina a sensação de recuar para chegar mais perto, e demorou até eu perceber que não era apenas no sentido perceptivo, mas também no afetivo. Muito olhei para essa fotografia, inclusive antes do início dessa tese. Em telas digitais; em uma versão impressa, de 10 x 15cm; mas, principalmente, ela em canvas em tamanho 60 x 80cm, pendurada na parede de uma exposição que tive a oportunidade de colaborar na organização[59]. Mesmo quando fito o registro no computador ou recordo na minha imaginação, é ela grande e em canvas que em minha memória persevera. Fazendo a curadoria das fotos para o respectivo evento, ela sempre esteve eleita para receber algum destaque - não só por mim, mas pelo coletivo. Na montagem da exposição, ao

58 "'Precisamos nos habituar', escreve Merleau-Ponty, 'a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele'." (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31)

59 O evento É Dubangüê, abordado anteriormente. Participei como coordenadora adjunta, mas também da etapa de concepção do projeto e a seguir, da sua execução, incluindo a curadoria de imagens..

carregá-la de um lado para outro, buscando não dobrá-la para não criar marca na sua superfície, eu abracei, literalmente, essa imagem. Existiu um carinho bem pessoal em ver tantas fotografias que me eram caras, finalmente impressas em boa qualidade, principalmente por poderem ser reveladas para o público. Talvez esse abraço literal, esse entusiamo pessoal diante da ocasião, tenha ecoado para a vista, para meu modo de olhar, e influenciado de uma forma que eu ainda não tinha consciência. Talvez esse abraço real tenha sido o motivo da percepção que eu sentia do abraçar com os olhos… Como se eu soubesse que o abraço poderia se prolongar, e mesmo potencializar, na distância, na duração de uma contemplação que se fez despretensiosa por anos.

# ... DO OLHAR INTRUSO

Figura 100: feira de Quebrangulo. Autoria: Ana Karolina Corado. Fonte: Acervo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

A fotografia é colorida e cheia de atrativos para o olhar. Há uma cena na imagem, recheada de elementos e personagens: no primeiro plano, duas mulheres sentadas no chão debulham feijão, e encaram a fotógrafa quase de frente. Um homem, logo atrás, inclina-se também sentado em um nível baixo, talvez no chão. Seu rosto olha para baixo, mas sua ação está encoberta, de modo que ele pode estar ora descansando, ora também debulhando. Mais à esquerda, uma mulher senta em uma espécie de tamborete, cujo desenho em muito se assemelha com os bancos tradicionais de ralar coco que ainda podem ser encontrados em algumas casas de farinha. Ela olha para trás e não vemos seu rosto; uma criança parece abraçá-la, como se cansada, enquanto a mulher a abraça de volta, segurando uma sacola plástica em um dos braços. É fácil reconhecer, mesmo para alguém de fora, que ao fundo, quem está de costas é uma pesquisadora do projeto, uma vez que veste o uniforme de cor laranja, de tom bem aberto, com o nome da universidade estampado. Ela sou eu: alheia à cena fotografada, pareço entrevistar um senhor, que também está de costas na fotografia.

Há uma barraca nos fundos da foto, e alguns caixotes atrás dela - como a rua está atrás, esses caixotes estendem o espaço de exposição de produtos para além da barraca. Espalhadas em diversos cantos do chão, há vagens debulhadas, e elas dividem espaço com os produtos: no primeiro plano, além das vagens caídas, batatas dividem o espaço com bananas. Percebe-se que aquelas estão posicionadas em cima de uma lona ou saco plástico, e uma parte do chão da rua se faz ver próximo às bananas, que ainda estão verdes. Produto e lixo orgânico se avizinham e essa situação é aparentemente encarada com ar de naturalidade pelos frequentadores das feiras, visto que esse resto se fez refugo em apenas questão de minutos ou poucas horas. Como se somente depois de um tempo, esse refugo se faça lixo, e nas horas da feira a convivência dos produtos com os restos se faça com tolerância.

Debulhar feijão é uma cena muito comum nesses espaços comerciais, que acaba por demonstrar para o comprador que o produto é fresco, e otimiza o tempo do feirante ao trabalhar enquanto aguarda clientes para comercializar o produto. Debulhar parece um verbo de mãos, mãos que despojam os grãos da vagem. um verbo de dedos. Mas é um ato de posicionar-se voltando-se para baixo, quase sempre com algum encurvamento da coluna, e ficar nessa posição durante horas, sentado na própria barraca, em um banco, ou direto no chão. E as imagens mostram que debulhar também é um verbo de corpo estendido, e não apenas do sentado.

A feira é cheia de produtos cujos bastidores da feitura escapam à vista e ao conhecimento dos compradores. Mas o ato

Figura 102: montagem do debulhar em diversas feiras. Autoria: Andressa Alves, Ludmila Mares, Karina de Magalhães, Náiade Alves e Flávia Correia. Fonte: Acervo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

de desbagoar, gesto de produção em espaço de comercialização, aparenta despojamento. Não há segredos, perigos, não há grandes estruturas para o processamento do produto, em maquinário. Há apenas as mãos e os dedos que trabalham. Mas não é o ato de debulhar que me provoca, de fato, inquietações nessa fotografia.

Todos na cena parecem estar alheios à fotógrafa, menos estas duas mulheres debulhando feijão. Elas não apenas demonstram estar a par do registro, mas o encaram de frente. Posam? Fuma a da direita enquanto olha, ou parou de tragar para olhar? (Aliás, o fumo de corda, gesto que parece ter decaído nas cidades, ainda está presente em algumas feiras livres...)

A imagem não aparenta estar congelando olhares furtivos. Eles parecem sustentados. Tudo parece secundário à mirada fixa e à expressão com o cenho franzido. Como se estivesse prestes a interagir com a fotógrafa, ou como quem coloca intenção no fito. Que intenções? De interrogar as intenções da fotógrafa? De tirar alguma piada? De simplesmente posar de modo altivo?

Será mesmo que esse olhar, que a mim condensa tantas aflições, fora sustentado, ou se desvaneceu em apenas um milésimo segundo depois em uma risada? Afinal,

> A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 1987, p.94)

Esse olhar me punge. Não o busquei, mas sinto que ele me busca e, aflita, passo a inconscientemente fitá-lo, a querer compreendê-lo, sem jamais poder...

> As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. **Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso.** (MANGUEL, 2006, p. 21)

Será que ele age sobre mim como o *punctum*, conceito cunhado por Barthes? " O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)". (1984, p.46) Até busco lê-lo racionalmente, mas ele se insurge como uma flecha sobre mim, me causando uma afetação. O punctum de Barthes, para Etienne Samain, é

> [...] o sentido obtuso, um sentido que não pertence mais ao domínio da língua, mas que se confessa na abertura de uma ferida. É a ausência e o silêncio de todo sentido que, paradoxalmente, provoca um novo sentido, este grito íntimo, intenso, necessário a

> seres vivos, confrontados naquilo de que sempre a fotografia fala: a vida e a morte, o tempo e a existência. (SAMAIN, 2005, p.125)

Ele - o olhar - reconfigura o modo como olho para o resto do acervo, pois passo a procurar olhares incessantemente; muda até mesmo meu modo de sentar, que se torna inquieto... Nesse sentido,

> O punctum instaura a relação inesperada e única do indivíduo com a imagem e, de uma maneira ampla, com o visível através de um detalhe que emerge, o qual perturba, dilacera e, consequentemente, implica reconfigurações para o indivíduo. Isso porque revela uma dimensão que curto-circuita paradoxalmente o exterior e o íntimo, **reconfigurando os modos de interagir com o mundo**. (MORTIMER et al, 2017, p.265-166, grifo nosso)

Esse olhar encara, enfrenta. Ele pouco diz sobre a foto, levanta mais questões do que oferece códigos legíveis. Depois que tento decodificar o *studium*[60] da fotografia - conceito contraposto ao *punctum* que se refere à leitura sobre aspectos culturais da imagem, quiçá mesmo no qual identificamos as intenções do fotógrafo e nos comungamos com ele (BARTHES, 1984) -, o olhar permanece inescrutável e, a mim, pungente. Olhar-gesto que parece se apropriar da foto, assim como se apropria do espaço urbano[61], como se dissesse: "se é assim que você me olha, assim será olhado de volta".

Não são todas as fotografias de pessoas olhando diretamente para a câmera que me despertam uma interpretação de ar de provocação, um ar questionador, talvez até de confronto - no sentido de questionar sobre o interesse, ou mesmo o direito à própria imagem. De continuar sujeito e não transformar-se em objeto-representação. Recordo-me, novamente, de Barthes, quando ele discorre sobre o sentimento de ser fotografado:

> (...) mas quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros - o Outro - desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto. (...) (A 'vida privada' não é nada mais que essa zona de espaço, de tempo, em que não sou uma imagem, um objeto. O que preciso defender é meu direito político de ser um sujeito. (BARTHES, 1984, p.28-29)

Se, por alguns segundos, essa sensação fica desperta em mim,

60 "Desse campo são feitas milhares de fotos e por essas fotos posso, certamente, ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política. O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto médio, quase com um amestramento. [...] é o studium, que não quer dizer, pelo menos de imediato, "estudo", mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular." (BARTHES, 1984, p.45)

61 "Nesse sentido, consideramos o punctum como o aspecto perturbador da relação com a imagem que implica um reconfigurar de nosso modo tradicional de construção e de compreensão da visibilidade urbana. Assim, ele coloca em evidência aquilo que nos atrai e que desestabiliza a superfície visível, um detalhe que implica na desestruturação da normalidade gestual e urbana." (MORTIMER et al, 2017, p.266)

Figura 103: montagem de diferentes olhares em diversas feiras. Autoria: Náiade Alves, Karina de Magalhães, Paula Louise Fernandes, Janaína Toscano Fonte: Acervo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 104: diferentes olhares em diversas feiras. Autoria: Karina de Magalhães, Flávia Correia e Maíra Normande. Fonte: Acervo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

noutro momento o olhar se figura como apenas intrigado. Mesmo nesse caso, esse olhar parece registrar a própria fotógrafa com mais atitude que ela a registrou. Aliás, o despojamento de algumas pessoas ao fotografar me alimentava, em certos momentos, de alguma apreensão. Esse sentimento é revivido sempre que olho essa imagem. Mas se trata, de fato, de um sentimento alimentado por outra situação - sei bem de onde esse temor veio.

Estava em viagem com o grupo de pesquisa e passamos rapidamente na cidade de Cachoeira, na Bahia, para de lá partirmos para Paraguaçu de barco. Fui perambular pela feira, com a máquina em mãos, nos minutos vagos de espera. Ora, nas experiências que tive antes do INRC, sentia-me acanhada de, já numa primeira aproximação, estar a fotografar. No projeto, porém, dada a natureza "apressada" do campo, não podíamos ir para a feira e não registrá-la, posto que poderíamos não retornar, e então a máquina passou a ser, na maioria dos casos, o próprio motivo de aproximação com novos depoentes, pois frequentemente as pessoas vinham interrogar-nos sobre o que ali fazíamos. A câmera resultava em uma desculpa para interações, motivo de risos. Vez ou outra, se notava algum desconforto, chegava perto e explicava o motivo de estar ali fotografando, o que, de modo geral, tranquilizava as pessoas (o sentimento de que podíamos estar ali fiscalizando ora atraía gente, ora repelia, mas, em todo caso, me prontificava a esclarecer). Mas foi nessa experiência tão ligeira em Cachoeira que o aspecto invasivo da fotografia me desconcertou, diante de uma reclamação ríspida. A fotografia não era da moça que reclamou, e sua barraca aparecia de forma escurecida na foto final, que abrangia toda uma ala de barracas. Fui questionada energicamente sobre meu direito de tirar uma foto sua, de modo que senti-me preenchida de sentimentos conflitantes. Tal experiência me faz olhar para as imagens, hoje, me interrogando sobre cada fotografado que cruza o seu olhar com o da câmera, seja fortuitamente, seja posando serenamente, ou fitando sem relutância. Pego-me a imaginar se essa situação pode ter ocorrido a outros fotógrafos.

Isso despertou relutância em fotografar as pessoas na feira em outras ocasiões, durante um tempo, e esse receio é ainda mal resolvido para mim. Que direito tenho eu? Se estou no meu direito, ainda assim o usufruto desse direito é sensível? Afinal de contas, o que implica o ato de fotografar o outro? Ainda que no espaço público, que direito temos de fotografar o espaço com as pessoas, se as pessoas podem não querer ser fotografadas, e o espaço é construído por elas?

Olho novamente e me sinto embaraçada: por alguns momentos, vejo o que a fotógrafa viu, mas a tensão que sinto não se dilui no

momento posterior da interação, que pode ter sido de risadas. Dificilmente houve insatisfação verbalizada pelas fotografadas, uma vez que a foto seria protamente deletada, caso o desagrado fosse comunicado. A mim, que apenas olho o momento congelado, a tensão perdura, sem resolução. Sinto-me presa ao momento antes do alívio, revivendo a situação em Cachoeira...

Converso com a amiga fotógrafa. A memória, embora vaga, foi de que houve uma rápida conversa após o clique. Apesar de a lembrança não ser clara, a fotógrafa relata que provavelmente a moça saiu na foto no meio de uma indagação: o que é que nós estávamos fazendo ali mesmo? Lembra também que ela tinha uma voz de "mulher forte", e reconhece que deveria ter conversado primeiro com elas, antes de realizar o registro.

Sato (2012) que escreveu uma tese sobre as feiras livres em psicologia social, questionara-se sobre o aspecto invasivo do próprio ato de pesquisar. A curiosidade que nos move a observar o outro, a fazer perguntas sobre ele, pode se tornar ainda mais “invasiva” na presença de uma câmera fotográfica (e poucos minutos ou horas de interação). Já foi mencionada a importância de respeitar o tempo mais lento da construção de confiança com os sujeitos de pesquisa, e mesmo do tempo da construção de familiaridade mútua e tácita com pessoas com as quais não me relacionaria diretamente, mas que viriam a se acostumar com a minha presença. Ora, muitas vezes eu fui a campo, durante o mestrado, sem fotografar, para que essa conexão fosse estabelecida sem o aspecto ainda mais invasivo que, por vezes, a fotografia intensifica. Mas constatei em experiências de campo o quanto a câmera proporciona situações de interações bem humoradas, oportunidades de aproximação, na qual a fotografia é dividida e se torna uma desculpa informal para iniciar um bate-papo.

Mas, quando Sato se pergunta “Será que posso, devo e preciso olhar tudo? Será que posso, devo e preciso perguntar sobre tudo? Será que posso, devo e preciso ouvir tudo?” (2012, p. 26), ela se refere ao momento de interação em campo, diretamente com aquelas pessoas, e a questão da fotografia pode amplificar essas angústias. Porque a imagem proporciona a oportunidade do olhar demorado, que faz escrutínio com a vantagem de ter, diante de si, o tempo congelado, que lhe tira a pressa. De ver o que não foi visto no momento, mas foi capturado pelo sensor. Ou seja, a fotografia permite uma segunda, uma terceira, quantas chances forem precisas para ver qualquer detalhe que escapou ao momento; permite o zoom que nos faz aproximar muito mais do que a distância da presença pessoal permitiria. A fotografia permite a observação solitária e longa. Porque captura a imagem do outro e a lega indefinidamente.

Por anos, e por cópias.

A fotografia traz pra si a imagem do outro. Todas as pessoas fotografadas no acervo são hoje imagens para mim. São hoje sujeitos-objetos de estudo, de fito, do meu olhar. O que acontece quando reduzimos um ser humano à imagem? Reformulando a pergunta, o que acontece quando potencializamos, quando amplificamos um ser humano à imagem? Ou não seríamos já todos imagens, pois com o disse Manguel (2006, p. 21), "assim como as palavras, [as imagens] são a matéria de que somos feitos"?

# ...entre cobertas

Figura 105: feira de Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Não apenas vista do alto, mas também à distância, essa feira se torna apenas um “mar de lonas”. Mar de lonas na sua maior parte pretas, embora aqui e ali cobertas de cor azul, laranja, amarela e verde, tragam um colorido pontual. A impessoalidade que esse ponto de vista parece sugerir, porém, não se deve apenas à distância e ao fato de ser vista de cima, mas sim porque a feira está praticamente toda escondida atrás das cobertas. É tão pouco provável uma fotografia ampla de um espaço tão intenso, mas na qual mal se avista pessoas e produtos... É verdade que as cobertas também são a feira. Mas como é diferente quando elas estão, efetivamente, em cima de nossas cabeças...

Avista-se, por trás das barracas, o Mercado Público Municipal. Nos arredores, edificações com portões de ferro e pinturas escritas parecem ser pontos comerciais. Afinal de contas, em quase todas as feiras que fui, ela acontece em pontos centrais da cidade, onde o comércio, por vezes formal, já está instalado.

Um objeto, ao fundo, deixa entrever sua estrutura também forrada em lona. É um circo, a julgar pela forma e pelas bandeiras. Mas, se logo retorno à cena que concerne à feira, pouco avisto entre as lonas; laranjas em um canto, o que parece uma roupa rosa em outro...

Sem apurar mais detalhes na fotografia, recorro ao acervo do

computador para vagar o olho por outras imagens construídas nesse ponto de vista: sei que existem porque eu as fotografei. Dessa vez, vou no acervo "organizado", e não no embaralhado. Encontro outras fotos tiradas no mesmo lugar e começo a distinguir a feira escondida nos hiatos das barracas desocupadas, sem cobertas. Bananas estão amontoadas. Pessoas andando, tocando os produtos, embalando, descansando. Não é descanso em qualquer lugar: três homens estão sentados nas próprias barracas, onde antes estavam os produtos, e onde eles voltarão a serem expostos. Encontro dezenas de fotografias mostrando essa cena em outras situações. Na ausência de cadeiras, essa é a opção viável na cena, pois afora as barracas, restaria apenas o chão para sentar. Chão esse onde há sacolas plásticas e papeis jogados... que logo serão varridos para dar lugar ao cenário habitual da rua sem os vestígios da feira.

As costas dos homens sentados estão curvadas. Para durar apenas uma manhã - como é o caso de muitas que visitei - muitos esforços são realizados na feira livre. Sua montagem, por vezes, se inicia no dia anterior, e é preciso que muitos feirantes viajem de madrugada para, no raiar do dia, venderem seus produtos.

Observo, vagando o olho por outras fotografias do acervo baralhado, que a fadiga faz que o espaço de trabalho se transforme em área de descanso.  Na área pública, ajeita-se um canto para que

Figura 106:  feira de Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 107: feira em Igreja Nova. Autoria: Andressa Alves. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 108:  feira em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 109:  feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves.
Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 110: acima, feira de São José da Laje. Autoria: Ana Karolina Corado. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 111: à direita, feira de Quebrangulo. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 112: à esquerda, feira de Coruripe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 113: abaixo, feira de União dos Palmares. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Acervo Iphan.

Figura 114: acima, feira de Delmiro Gouveia: Náiade Alves. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 115: à direita, feira de Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

crianças durmam ao lado de sacos de arroz. De costas um para o outro, uma menina e um menino cochilam entre o que parece uma barraca e uma caixa de plástico. Forra a "cama" lonas que se assemelham com as utilizadas na cobertura das barracas, talvez para dar mais maciez ao anteparo em que se deitam. O sol está à beira de encostá-los; de fato, já toca a mão da menina. Os sons da feira livre, que normalmente são muitos, não parecem atrapalhar o sono de ambos.

Um senhor cochila próximo dos sacos de farinha, e seu travesseiro parece ser feito com o mesmo tipo de saco utilizado nos produtos que vende. Final de expediente? Cochilo entre um freguês e outro? Ou apenas repousa de olhos fechados?

No canto da de outra foto, um senhor deitado dorme na rua com o chapéu cobrindo os olhos da luminosidade...

Esse espaço público parece abrigar um ar doméstico para quem está muito familiarizado com ele... Parafraseando Heidegger[62], na feira, o feirante está em casa, ainda que ali não seja seu lar. Na feira, lugar onde são comercializados pressupostos do habitar, ecoam gestos de morar.  Ou, como disse Bachelard “Todo espaço verdadeiramente

62 "Na auto-estrada, o motorista do caminhão está em casa, embora ali não seja a sua residência; na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Na usina elétrica, o engenheiro está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Essas construções oferecem ao homem um abrigo. Nelas, o homem de certo modo habita e não habita, se por habitar entende-se simplesmente possuir uma residência" (HEIDEGGER, 1951, p. 125)

Figura 116: feira de Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

habitado traz a essência da noção de casa" (1978, p. 200)

Setor de serviço. Setor social. Setor íntimo. A tríade de setorização das habitações, tão familiar aos arquitetos, é facilmente reconhecível nestes espaços, ainda que de maneira ambígua, visto que elas se superpõem.

Retorno ao acervo geral. Ainda por contraste com a primeira fotografia e uma afinidade com o "ar doméstico" das últimas, junto uma outra foto. Antítese da primeira: aquela, vista do alto, em dia nublado, com tendas escuras. A última, o completo oposto, não apenas por estar na altura do transeunte, não apenas por estar em dia claro. Mas porque a disposição dos elementos e os elementos em si fazem ela emanar uma sensação totalmente diferente comparada a uma feira com tendas pretas.

Aqui, a claridade se faz matizada em tons de rosa onde, o que parece um lençol, recobre. É dificil discernir com exatidão a estampa, mas assemelha-se a uma paisagem abstraída em rosa, com alguns elementos em verde. Seria, de fato, um lençol? Seria, de fato, um tecido permeável? Se sim, além de translúcida, deixaria passar a chuva... A praticidade que esses espaços de troca exigem - proteger os produtos e vendê-los é prioridade - me faz crer que vejo um outro material. Mas a sensação de que um objeto doméstico adentrou a feira não como produto a ser vendido, mas a construi-la como ambiência, permanece...

Esse pano em nada se assemelha à grande maioria das cobertas encontradas nas centenas de fotografias. Ele empresta ao lugar um ar de aconchego, que se complementa na distribuição cuidadosa das frutas na barraca, na caixa e no balaio. O feminino está presente no primeiro plano, onde há apenas mulheres. O que motivou a dona da barraca - será mesmo uma dessas mulheres? - a colocar essa peça diferente? Suponho que haveria, na necessidade de criar uma cobertura, uma busca para fazê-lo com o que está disponível em casa, mas não deixo de sentir o aspecto de beleza que esse pano deixa transparecer[63]. A cor, afinal, é totalmente diferente das comuns lonas de plástico, de tons mais escuros ou extravagantes: aqui, a sutileza fez o espaço com apenas uma peça de cor clara e diáfana. Parece um pedaço de casa no meio da feira.

Vago mais o olho e compreendo: a barraca está, na verdade, protegida com uma lona branca, essa sim aparentemente feita de material impermeável. As lonas são geralmente montadas como num grande acampamento por cada feirante separadamente - as estruturas de madeira usualmente são alugadas e montadas pelo

63 "As dimensões estética e lúdica da feira livre são feições importantes desse comércio que jogam papel pragmático com vistas a interferir na definição de compra da freguesia. No entanto, tais dimensões não podem ser reduzidas a essa finalidade." (SATO, 2007, p. 97)

dono. Esse lençol apenas complementa uma proteção no corredor, ao mesmo tempo em que ainda adorna o espaço. Nessa outra fotografia, a moça de rosa parece segurar uma sacola de plástico com produtos dentro, próxima de um objeto que se assemelha a uma balança. Parece se tratar, de fato, da dona da barraca...

Se ficam em aberto as intenções, uma coisa parece clara, ainda mais olhando o resto do acervo: a feira é feita de intervenções pessoais de cada feirante, mesmo considerando que há, de modo geral, um certo padrão de barracas. Ela se faz nas customizações, no arbítrio, na iniciativa. Isso explica a natureza fragmentária dessas cobertas, os furos e os remendos, os tecidos com ares domésticos que complementam os tetos e mesmo criam divisórias dos espaços.

Figura 117: feira de Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 118: feira de União dos Palmares. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 120: feira de São josé da Laje. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 119: à direita, feira de Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 121: à esquerda, feira em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 122: à direita, feira em Piau, Piranhas. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Iphan-AL.

[Mas nada do que foi abordado dá conta da sensação por vezes lúdica, mesmo circense, que a feira proporciona quando a insolação cruza lonas coloridas e matiza a ambiência em cores alaranjadas, azuladas, amareladas, onde antes já era tudo cor...]

Figura 123: feira em Coruripe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 124: à esquerda, feira em Quebrangulo. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 125: à direita, feira em Porto Calvo. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Acervo Iphan-AL.

Figura 126: à esquerda, feira em Maragogi. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 127: à direita, feira em Branquinha. Autoria: Ludmila Mares. Fonte: Acervo Iphan-AL.

Se algumas intervenções parecem planejadas, outras porém dão um tom de improviso, trabalhando-se com o mínimo. Um exemplo está em uma imagem que eu construí na feira de Traipu. Nela, observa-se um vendedor de melancias sentado em uma esquina, que fez do seu garrafão de líquidos um banquinho para sentar, e fez sua coberta ao pendurar um pequeno guarda-chuvas em uma espécie de poste onde está a placa com os nomes das ruas. Segurando uma melancia cortada no colo, estava sentado em seu "banco" no ponto sombreado pelo objeto, e deve ter acompanhado os movimentos do sol enquanto foi possível...

> (..) como se dá a relação entre arquiteturas e feiras? Percebe-se que o caráter construído, edificado, dos espaços de troca, das barracas, se encontra muitíssimo ampliado ao olharmos as feiras livres. Tudo pode ser arquitetura. E para exercer a função primeira, a comercialização, os atores envolvidos nesse evento se utilizam de pedaços mínimos, espaços mínimos, e, muitas vezes, inexistentes. (CARDOSO, 2011, P. 120)

Cardoso (2011) explora, para tratar da arquitetura das feiras, a expressão "superfície de contato", utilizada por Fernand Braudel em O Jogo das Trocas. Ela parece ser bastante apropriada para lidar

FIgura 128: À direita: feira em Traipu. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Pessoal.

com essas "edificações objetuais" que conformam esses lugares, descritos como "pontos modestos, superfícies de contato para que as trocas se desenvolvessem" (CARDOSO, 2011, p.119).

> percebe-se, desta forma, que nas várias feiras visitadas, é comum encontrar mercadorias que são comercializadas em bases muito simples, improvisadas sobre materiais ordinários. A embalagem acaba sendo, na maioria das vezes, usada como superfície expositiva das mercadorias comercializadas. Entretanto, é importante destacar que tais superfícies precárias advêm de várias relações que se estabelecem, dentre as quais poderíamos destacar: a circulação e a adversidade. Isso ocorre na maioria das vezes com os comerciantes mais pobres que criam sistemas de comercialização em condições precárias. (CARDOSO, 2011, p.132)

Quando a superfcie de contato é mínima, na feira, tem-se então a presença dos ambulantes. Eles podem contar com um carrinho de mão como apoio para carregar os produtos, ou levá-los segurando no próprio corpo. Nesse último exemplo, a superfície de contato é o próprio tocar da pele sustentado pelos músculos, como no caso de Pedro, um vendedor de vassouras em Penedo, que as carregava nos ombros enquanto foi entrevistado ao andar pela feira.

Numa outra imagem, vê-se um senhor protegido pela sombra de um guarda-sol azul, que não chega a cobrir os produtos - protege apenas uma pequena parte e umas garrafas. Ele está de boina e blusa de botão aberta, segurando com a mão esquerda um microfone. Está ocupando um espaço na rua sem fazer uso de nenhuma barraca - há apenas caixotes elevando uma prancha de madeira do chão; em cima dela, há várias sacolas de nylon, mas não é possível ver o que se vende. Aqui, também se faz a venda com o mínimo de espaço e de objetos. Ao lado, há uma pequena praça, e no seu chão, um megafone, ligado ao que parece ser sua caixa de som.

Indago sobre o contexto da fotografia e descubro, pela pesquisadora, que ele era um raizeiro, do qual as pessoas compravam garrafadas. E que também era brincalhão, fazendo jocosidades com as pesquisadoras[64] que estavam trabalhando em campo.

Acho interessante sua estratégia de divulgação sonora; encontro outro vendedor que também faz uso do microfone. Mas essa outra imagem mostra uma bicicleta com a caixa de som toda adornada com tecido multicolorido. Assim, pode chamar atenção pelo som, mas também fisga o olhar pelo enfeite. Não que os produtos dispostos no chão já não chamassem atenção pelo colorido: mas, aparentemente, o cuidado em ornar ainda se fez demanda.

Um outro exemplo de "arquitetura minúscula" foi de um carro que, estacionado, transformou sua mala aberta em expositor para vender toda sorte de objetos, como quadros pintados, lanternas, prendedores de cabelo, adesivos, brinquedos, cobertores

64 Karina de Magalhães e Ludmila Mares.

Figura 129: à esquerda, Pedro, ambulante vendedor de vassouras em Penedo. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 130: abaixo, ambulante em Penedo. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 131: à direita, ambulante em São Miguel dos Milagres. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 132: à direita, ambulante em Coruripe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 133: à direita, feira em Paulo Jacinto. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 134: à esquerda, feira em Flexeiras. Autoria: Náiade Alves. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

e outras coisas mais. Espaço inexistente e criado pela iniciativa de transformar um pertence pessoal em suporte para a feira. Vasculhando pelo acervo, percebo outra foto que traz a mesma situação improvisada: nela, um homem posa debaixo de um grande guarda-sol, cuja cor em tom de rosa faz rima com sua bermuda e os detalhes de uma roupa de uma mulher em primeiro-plano. Ele está encostado na traseira de uma caminhonete apinhada de abacaxis, os quais também ocupam o chão contíguo, que parece ser da calçada. Foram criados espaços a partir da simples ação de estacionar os veículos.

Por fim, arregimento uma última imagem. Nela, em primeiro plano, uma senhora parece sorrir envergonhada de ser alvo da fotografia. Com lenço na cabeça, segura uma sacola plástica com produtos e se posiciona em frente a um carrinho-de-mão, com mais sacolas cheias. Olho demoradamente para ela, seu modo de vestir, seu olhar desviando da fotografia... Olho as outras fotografias do acervo e percebo ela ora conversando, ora com um sorriso mais aberto e cativante.

Mas é um detalhe do plano de fundo aqui que me despertou interesse em um segundo momento. Na imagem, há uma banca e um homem atrás. Debaixo da barraca, restos de produtos parecem ter sido varridos: folhas verdes, vagens, o que parecem cascas de

Acima 135: Jundiá. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 136: abaixo, Coruripe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

mandioca e um jornal. Mas estou interessada em sua coberta, uma grande lona que mais parece um material de propaganda, onde se lê, com dificuldade, o dizer: "PARA INVESTIMENTO".

Esse detalhe transformou toda imagem. Agora eu olho para ela a partir do papel que essas palavras, depois de lidas, passou a exercer para mim. De fato, reaproveitada, ela serviu para mais que seu papel original. Refugo na feira é, portanto, mais que os restos de frutas caídas, de sacolas e copos de plástico jogados. A feira também se constrói reciclada, reaproveitada, de natureza residual: as feiras livres deste estudo, com todo seu turbilhão sensorial, são lugares governados pela escassez.

Figura 137: feira de Branquinha. Autoria: Ludmila Mares. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 138: feira em Maragogi. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

# ... DOS ESFORÇOS DE TRANSPORTE

Figura 139: Traipu. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 140: feira em Delmiro Gouveia.
Autoria: Náiade Alves. Fonte: Acervo
Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 141: feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 142: Matriz do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 143: Piaçabuçu. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

A primeira fotografia é ritmada: mostra três pessoas carregando sacolas em uma linha reta. Em rima, aparecem três caminhões ao lado direito. Todas as três seguem o mesmo caminho, a mesma direção - vão no sentido de um rio - e estão de costas para nós e, também, para a feira: cliquei a foto em Traipu. As duas primeiras, as mais distantes, carregam sacolas com os dois braços. A segunda ainda ergue um pouco o braço esquerdo e o apoia a carga com a ajuda do ombro. Mas é a terceira, a mais próxima de nós, a que equilibra, com a ajuda do braço direito, a carga sobre a cabeça. O braço esquerdo está livre. Ela está em sacolas amarelas que se sobressaem de dentro de uma caixa de plástico preta, objeto encontrado largamente nas fotografias do acervo.

Em seguida, vamos a uma fotografia muito diferente dessas outras; ela está apinhada - de barracas, de produtos, de gente em espaço pequeno. Ela merece uma atenção especial pela sua concentraçao de gestos, mas aqui, o que me importa é que, no plano de fundo da imagem, uma mulher carrega uma sacola branca em cima da cabeça.

Na terceira fotografia, vemos no plano de fundo o que parece ser um idoso carregando uma jaca também sobre a cabeça, conseguindo o equilíbrio com a ajuda dos dois braços.

Na quarta imagem, duas moças parecem andar uma ao lado da outra. Não vemos a feira, então é possível que o clique tenha se dado, novamente, de costas para ela. A repetição desse enquadramento deixa evidente que é possível excluir a feira para melhor mostrá-la. Ambas parecem se distanciar dela, e têm as duas mãos ocupadas - a da direita, com duas sacolas pretas, uma em cada mão, e a da esquerda, com uma galinha viva carregada de ponta-cabeça em cada braço. A última, por estar com as duas mãos ocupadas, carrega uma sacola preta na cabeça apenas na base do equilíbrio.

A quinta fotografia mostra a mesma destreza: nela, uma mulher carrega uma bacia listrada em branco e vermelho; dentro dela, várias sacolas brancas. O registro foi feito no meio da feira, como se percebe pela presença de barracas e pessoas. Ela anda em direção a nós; a mão se posiciona em frente à face, palma voltada para frente. Esconde o rosto. Do sol, que não parece incidir com força, devido à iluminação difusa, ou - o que é mais provável - de nós, que clicamos o obturador em dua direção? Mas aqui não sinto dilema como na fotografia de Quebrangulo: aqui, minha aflição não toma conta da relação com a imagem. Nada me punge nesse ato de se esconder da câmera, talvez, justamente, por seu rosto estar coberto com sucesso pela mão aberta, em vez de realizar um olhar que se aproxima do enfrentamento. Mas também, talvez, por

eu sentir mais interesse em sua perícia, nesse saber que deve ser considerado por demais trivial para ser alvo de uma fotografia, que no próprio ato de esconder o rosto.

É movimento pragmático, de trabalho. É ato de carregar, mas não é qualquer ato de carregar: é gesto de equilíbrio, é gesto habilidoso. Em casos de maior perícia, libera as mãos, os braços, enquanto se transporta carga por vezes até das mais pesadas por sobre a cabeça. A feira é feita disso: soma de carregamentos e descarregamentos, trocas e novas ações de transporte. Mas três gestos de carregar despertam em mim interesse em fecundidade. Esse é o primeiro.

Dentre as 2.855 fotografias, foram apenas cinco ocorrências as que registraram alguma cena com tal modo de carregar[65]. Algumas imagens me instigam a escrever pelo caráter de reprise que parece conter no acervo. Mas outras, como essas, me intrigam mesmo sendo pontuais... Se é extremamente comum fotografias com pessoas carregando objetos, como mostrado, aparentemente, esse gesto em específico, não. Ou não teria sido alvo de cliques por motivos outros que não a sua atual quase raridade?

Penso no acervo de Pierre Verger. Em uma coleção de 16 fotografias de feiras livres de Alagoas revelada pela publicação de Dantas (2010), discerne-se pelo menos sete ocorrências em cinco imagens dessa forma de carregar, dessa forma de caminhar.

As duas primeiras mostram o gesto como elemento central do enquadramento. Em ambas, o balaio de cipó - ainda encontrado nas feiras atuais, ainda que em número bem menor que antes, e bem menor se comparado às caixas de plástico - é o principal suporte. Na primeira, um homem, de calça arregaçada, parece carregá-lo vindo de uma canoa ao fundo. A legenda do livro indica um desembarque em dia de feira em Penedo. Na segunda imagem, o balaio parece estar apoiado sobre um pedaço de tábua, que deve dar mais firmeza à carga - há roletes de cana de açúcar dentro do suporte.

A terceira mostra, ao fundo, carga que está acima da altura da cabeça dos transeuntes fotografados, mas não é possível ver a cena... Então presumo a ação, sem ser possível *ver para crer.*

Na quarta fotografia, porém, o plano de fundo rouba a cena principal da minha atenção. Enquanto, no primeiro plano, uma mulher analisa um cacho de bananas - ao lado de um menino, centralizado, que olha diretamente para a câmera - atrás dela, ao lado esquerdo da fotografia, um senhor equilibra, por cima do chapéu, uma carga grande e aparentemente pesada, sem o apoio dos braços. À direita do menino, há uma mulher e atrás dela um balaio

65 Não considerei registros diferentes da mesma cena como ocorrências diferentes.

de cipó na altura de sua cabeça, indicando mais uma ocorrência do gesto, que parece mais nítido que o da terceira imagem, embora, mais uma vez, não ser possível *ver para crer*...

Mas foi o quinto registro o que prendeu minha atenção por mais tempo. Aqui, todo um corpo de um homem se emborca para equilibrar duas cargas sobre a cabeça, uma sobre a outra. A primeira, em contato direto com o chapéu, parece um saco claro, enquanto a segunda, acima desta, está organizada dentro de um balaio de cipó. Enquanto me admiro, por um lado, de clara desenvoltura, por outro lado me compadeço do tamanho esforço desprendido em um dia de fazer feira...

Ainda na mesma imagem, em primeiro plano e desfocado, vemos na margem esquerda da foto o braço cortado de alguém em posição de apoio sobre a carga na cabeça. É só olhar a sombra que tal pessoa faz sobre a mulher em plano principal - focada e centralizada - para constatar que se trata, de fato, de cena similar, embora, a julgar pela silhueta da figura projetada, esteja apenas transportando um único balaio de cipó.

Muitas são as diferenças das fotos antigas para as atuais. Uma das que mais me chamam atenção é a dos trajes, principalmente no que tange aos chapéus, outrora muito comuns, e hoje ora restritos aos idosos, ora transformados em bonés. Além disso, como constatado durante o Projeto de Salvaguarda, há a tendência de desuso dos objetos feitos com cipó.

Mas, para mim, mais instigante que notar as mudanças em como os corpos se vestiam e se vestem hoje, e como os objetos são corporificados - de cipó antes e agora de plástico - foi notar a possível modificação das corporalidades. Da forma como os corpos humanos se comportam diante dos desafios e das conveniências.

Trata-se de uma diferença muito grande no número de registros no tocante à proporcionalidade dos acervos. Na coleção de Verger, o gesto aparece em frequência maior que nos registros do INRC, e isso se torna ainda mais desigual se posto comparativamente. Seria esse modo de carregar um interesse específico do fotógrafo? Ou seria o carregar na cabeça um gesto-resquício de uma habilidade outrora mais comum? Estaríamos mudando nossos modos de carregar ao longo do tempo? Essas mudanças significariam que nossos corpos também vem modificando suas relações com os objetos e, por conseguinte, com o espaço?

O gesto de carregar é gesto de trabalho, e pode ser entendido como gesto social[66]; então os gestos de carregar, gestos de

66 Se "O gesto de trabalhar é decididamente um Gestus social, porque toda atividade humana dirigida para o controle da natureza é uma tarefa social, uma tarefa do mundo dos homens" (BRECHT apud MORTIMER et al, 2017, p.273), então podemos pensar o gesto de carregar como gesto social, o qual "é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias

transportar das feiras livres podem expor muito sobre a realidade social, econômica, política em que elas estão inseridas.

Por ser habilidade desenvolvida, está conectada a uma série de pressupostos que a conformam. Decerto, tal habilidade visa facilitar o carregamento ou de maior volume de carga, ou de carga mais pesada. É possível pensar, num primeiro relance, que o contexto que exige tamanho esforço mudou para um de mais facilidades. Entretanto, se tal gesto aparenta estar sendo decantado com o tempo, outros gestos de carregar que revelam sobre tais contextos sociais estão com bastante força no presente. Talvez, inclusive, o primeiro esteja sumindo aos poucos enquanto se apoia, parcialmente, em um desses últimos. É o segundo gesto que me desperta interesse, analisado a seguir.

---

sociais" (BRECHT apud MORTIMER et al, 2017, p. 273).

Figura 144: desembarque em Penedo. Autoria: Pierre Verger. Fonte: DANTAS, 2010.

FIgura 145: feira livre em Alagoas. Autoria: Pierre Verger. Fonte: DANTAS, 2010, p.53.

FIgura 146: feira livre em Alagoas. Autoria: Pierre Verger. Fonte: DANTAS, 2010, p.48.

Figura 147: feira livre em Alagoas. Autoria: Pierre Verger. Fonte: DANTAS, 2010, p.51.

Figura 148: feira livre em Alagoas. Autoria: Pierre Verger. Fonte: DANTAS, 2010, p.49.

Figura 149: feira em União dos Palmares.
Autoria: Flávia Correia. Fonte: Acervo
Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Estou de costas para a cena. Porque estou de costas e o que vejo é um tanto deformado, consigo mostrar melhor e, por consequência, também escrever melhor. Tentara durante um tempo, sem sucesso, falar sobre um conjunto de mais de 70 itens unidos em um bloco temático. Sentia-me travada. O que me impedia de seguir adiante eram questionamentos a respeito do meu direito sobre as imagens. Mas em seguida me questionava: qual o fundamento dessa preocupação, se tal exposição se trata de mais uma realidade naturalizada nas feiras livres? Se basta apenas ir a qualquer uma dessa coleção de feiras para ver o que tenho dificuldade de mostrar?

Mas não é sobre apenas mostrar, mas expor. Mas, voltemos à primeira imagem. Trata-se de cena refletida em plano levemente convexo e de reflexo bastante amarelado: vemos uma cena refletida em um par de óculos com acabamento espelhado. No seu reflexo, vê-se uma barraca cheia de objetos difíceis de discernir, mas que são embalados e não se assemelham a alimentos. Um homem, atrás da barraca, está sentado, refletido frontalmente. Embaixo desta, esconde-se um carrinho de mão, e em frente a ela, uma criança conduz um outro. O rosto da criança está borrado, e por esse motivo elejo a fotografia como a principal dentro do grupo de imagens, aquela que me permite destravar a narração.

Nas nove feiras que visitei durante o Projeto de Salvaguarda e, aparentemente, na maioria esmagadora das feiras deste acervo, o modo de carregar mais comum é, depois do transportar as sacolas nos próprios braços, carregá-las em carrinhos-de-mão. E, na maioria dos casos encontrados pessoalmente e através do acervo, trata-se de crianças do sexo masculino - com raras exceções - que oferecem o serviço; trabalham, pois, nas feiras livres, em busca de algum trocado.

No conjunto de fotografias, ora viram a cara, fugindo o rosto da imagem, ora posam, sorriem. Também ignoram o registro, entretidos entre si, pois normalmente são vistos em grupos enquanto ficam à espera de clientes. Descansam encostados ou mesmo sentados ou deitados nos carrinhos de mão.

Figura 150: feira em São José da Laje. Ana Karolina Corado. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Por muito tempo, senti-me travada diante dessas imagens. Vasculho minhas emoções, e encontro uma certa vergonha em ter presenciado tais situações e sentido a necessidade de registrá-la, mas também sentindo pudor em fazê-lo. Afinal, quem garantiria os direitos à imagem dessas crianças não estava presente. Que direito teria eu? E, no entanto, a realidade se apresentava ali, despertando incômodo, e sentia necessidade de, de alguma forma, revelá-la, estender esse incômodo para outras pessoas, não num sentido de denúncia, mas de criar um retrato que sinalizasse as fragilidades sociais que rasgam as tessituras das feiras livres. Questiono-me sobre o que sentiram os outros pesquisadores e fotógrafos em campo ao registrarem cenas semelhantes...

Esmiúço mais um pouco minhas emoções e descubro um segundo pudor. Como eu, que nunca tive essa vivência de trabalhar durante a infância; como eu, cuja relação com tais lugares nessa fase da vida era de apenas acompanhar, por vezes até mesmo sob protestos, meus pais nas feiras livres, poderia abordar assunto tão íntimo e delicado?

Reflito também sobre questões de temporalidades que o trabalho infantil pode revelar. A infância como a entendemos hoje é uma construção moderna[67]; nessa concepção, há expectativas sobre como deve ser vivenciada, estabelecidas pelo ponto de vista de adultos[68] (NASCIMENTO, 2019). Espera-se, dentre outras coisas[69], que a criança brinque, frequente a escola e não trabalhe. Mas nem sempre foi assim[70], e a feira livre abriga temporalidades outras para além da moderna; os diferentes tempos lá coexistem. Motivadas pela carência econômica de suas famílias, crianças, portanto, se colocam para prestar serviços de carrego (mas também para

67 Ver Ariès, 2017.

68 "Neste compasso atual, parte-se do pressuposto de que a infância é um discurso , uma invenção, uma construção social que guia as percepções humanas, bem como suas ações, em relação às crianças e adolescentes. O ser infantil existe a partir das conexões e interações que estabelece com as demais categorias na sociedade, mas assim é classificado através da conceituação humana, que constrói – inventa – a ideia de infância a partir das percepções dos adultos." (NASCIMENTO, 2019, p.36)

69 "Assim, o que se pode dizer sobre a concepção atual de infância, como produto da modernidade, é que as crianças possuem alguns direitos e características praticamente unânimes, quais sejam: a) o direito de não trabalhar, pois o trabalho é um fardo pesado que a criança não consegue carregar, sendo iniciado na adolescência; b) o direito de se divertir (brincar) através da sua experiência lúdica com o mundo e com as pessoas; c) o direito à educação, ou de frequentar a escola, para aprender as regras da sociedade, se alfabetizar e adquirir conhecimentos; d) a prática sexual vedada , pois para o adulto moderno a criança é inocente e não deve ser submetida a qualquer estímulo sexual; e) a incapacidade de decidir sem a tutela de um adulto, o que se faz através do Direito e suas regras; f) obrigação de submissão e dever de obediência aos adultos, pois a criança ainda não sabe o melhor para si mesma (TEBET, 2017)" (NASCIMENTO, 2019, p.35-36).

70 " O trabalho infantil é um tema complexo e que, de certa forma, circunda todo o percurso histórico do homem na sua existência. Liberati e Dias (2006) relatam que desde os tempos mais remotos as crianças trabalhavam auxiliando suas famílias nas atividades corriqueiras, em especial nas domésticas e de cunho familiar" (NASCIMENTO, 2019, p.44)

auxiliar um familiar nas vendas, por exemplo). Seria a necessidade, portanto, um movimento que mantém essa temporalidade distante como atual nas feiras livres.

Reflito mais um pouco sobre os impasses, sobre os constrangimentos que rondam o assunto e os indivíduos. Escolho, então, duas fotografias que tirei pessoalmente e que trazem alguma leveza para a necessária e difícil discussão. Elas mostram as crianças tirando brincadeiras umas com os outras. Duas imagens que expressam circunstâncias amistosas como contraponto à primeira, e aos meus pudores. Carregar aqui, gesto social, pode ser também compreendido a partir de uma instância lúdica; embora eleja a sensibilidade, em primeiro lugar, para evitar perigos de romantizar uma situação de trabalho infantil, não quis ignorar que, para crianças que trabalham, o brincar pode ser entendido num sentido de uma infância que resiste apesar da adversidade.

A primeira imagem registrei em Quebrangulo. Com a câmera em mãos, já havia fotografado um menino que parara para posar pra mim, com um meio sorriso sereno, e um segundo, também com olhar amistoso. Não me lembro tão bem a circunstância, mas em meio a interação com eles, puseram-se a fazer piadas e gracejos para formar uma pose coletiva para a foto. Nela, vemos em primeiro plano os carrinhos-de-mão, alinhados lado a lado - dois deles com sacolas e produtos - enquanto sete meninos estão no plano principal. É possível ver o sorriso largo em cinco deles, estando o rosto de um totalmente coberto pela brincadeira. Apesar de toda a movimentação para posarem para a câmera, apenas três deles fazem pose com as mãos, e somente dois deles olham diretamente para a câmera enquanto sorriem.

A segunda fotografia foi tirada na pequena Jundiá. Nela, vemos um menino rindo e posando para a câmera, enquanto uma outra criança, menor, está deitada no carrinho-de-mão e esconde o rosto do registro. É possível perceber, com recurso do zoom, que esconde também um sorriso. A cena completa não foi registrada em uma série de fotografias, mas consistia de uma brincadeira, na qual o menino que está em pé corria com o carrinho-de-mão, divertindo o que nele estava deitado. O pouco movimento da feira e da rua, que pode ser constatado na própria imagem, possibilitava a brincadeira sem representar grandes perigos.

Olho por mais tempo as fotografias e reflito sobre um aspecto da desigualdade social no estado possivelmente ilustrado pelas duas imagens. Percebo que, na primeira fotografia, reconheço quase todos os meninos como negros. Na segunda, pelo menos um dentre os dois. Olho então o resto do acervo - profuso - e percebo que padrão de cor que mais se repete é o pardo.

Figura 151: Quebrangulo. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 152: feira em Jundiá. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Um aspecto que fica evidente nessas duas fotografias e é ratificado quando olho o acervo completo é o de gênero. Apenas em duas ocasiões identifiquei meninas conduzindo os carrinhos-de-mão, dando a entender que o gesto de carregar, embora seja uma necessidade universal, aqui se fraciona como gesto masculino. Mas, nesse contexto de pobreza, as crianças do gênero feminino acabam por ajudar em outras tarefas que não a de carregar peso...

Em algumas poucas situações, o carrinho-de-mão é conduzido por adultos, mas não é possível deduzir se se trata de um serviço prestado ou de simples posse, embora tenda a crer na última possibilidade, baseando-me na experiência em campo.

De modo geral, esse modo de carregar é um retrato da feira: retrato de gênero, de idade, - de cor? -, de condição econômica e social.

De um lado, temos um gesto que aparenta estar rareando nas feiras aqui abordadas (o de carregar peso sobre as cabeças). De outro, um gesto que sobrevive com força, a despeito do que se prega no serviço social, na visão moderna de infância. Afinal, a despeito de toda discussão atual sobre trabalho infantil, a feira livre é reflexo da pobreza em que está inserida, e se consolida como lugar onde o normativo é driblado e o que fala mais alto é a necessidade de sobrevivência em um contexto adverso. E é por esse mesmo motivo que um terceiro gesto de carregar - dessa vez carregar corpos inteiros, gesto de transporte - continua sobrevivendo ainda que as normas indiquem no sentido de seu desaparecimento. É o gesto de transportar em "caminhão pau-de-arara".

Figura 153: feira em Colônia Leopoldina. Autoria: Alícia Rocha. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

O termo, possivelmente pejorativo, é, segundo Câmara Cascudo, uma

> Denominação popular dos veículos que transportam os sertanejos nordestinos para os Estados do sul do País. O improvisado e precário arranjo para acomodar as famílias, a promiscuidade, o desasseio, o rumor incessante das vozes de homens, mulheres e crianças, associou o caminhão à imagem do pau-de-arara, gradeado de madeira em que os psitacídeos são levados para os mercados citadinos.[...] Pau-de-arara não é apenas o transporte mas também o transportado [...] (CASCUDO, [19--?], p. 687-688)

Aqui no estado, porém, a prática de transporte com o veículo se dá também intramunicipalmente. Basta colocar os termos em uma rápida pesquisa do google  que ela leva a sítios que dão sua definição, como a "wikipédia" e o "dicionário informal", mas também a reportagens alarmantes. Trata-se, na visão de um desses artigos, de

> Um transporte arriscado e perigoso, no qual os passageiros são levados de um canto a outro como se fossem mercadorias, sem nenhum tipo de segurança, soltos em bancos de madeira e em meio a animais, sacolas de feira e outros objetos. Apesar de proibido, o uso das carrocerias de caminhões para o deslocamento de pessoas - conhecido popularmente como pau de arara - ainda é muito comum em cidades do interior de Alagoas, inclusive com a conivência do poder público. São estudantes e outros moradores de pequenas cidades que enfrentam o desconforto e o medo por não terem outras alternativas de transporte disponíveis. (GAZETAWEB, 2017)

Figura 154: feira em Colônia Leopoldina. Autoria: Alícia Rocha. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Por ser proibido, cada fotografia parece se tornar-se um "flagrante", pedaço de visibilidade proibida. No entanto, não se trata de ações escondidas; ao contrário, estão expostas como realidade naturalizada, como o são tantas outras informalidades e irregularidades abrigadas nas feiras. As fotografias parecem ter sido tiradas na altura do rosto, ou seja, sem disfarces. Uma delas inclusive está muito próxima do caminhão, e registra o momento em que as pessoas estão subindo nele, e as pessoas parecem ignorar a presença da fotógrafa.

O veículo, única alternativa para muitas localidades em municípios cuja malha do sistema de transporte é inexistente ou ineficiente, é provavelmente ainda a única alternativa para quem mora na zona rural e precisa ir para a feira. Onde o poder público se ausenta, as iniciativas partem da própria população e assim esse tipo de transporte, mesmo não se enquadrando no Código Brasileiro de Trânsito, se torna muitas vezes a única alternativa para as pessoas se deslocarem.

As reportagens mostram o lado trágico com história de acidentes. A primeira que aparece na pesquisa do google é referente à Alagoas.

> Enraizado na cultura popular do nordestino e cantado por ícones da música brasileira como Luiz Gonzaga, esse tipo de transporte não se enquadra no Código Brasileiro de Trânsito e já deveria ter sido extinto. A resistência tem custado caro e colocado a vida de muitas pessoas em risco, inclusive de crianças. O último acidente envolvendo pau de arara em Alagoas foi registrado no mês de julho, na zona rural da cidade de Joaquim Gomes. Na ocasião, um caminhão que levava estudantes para a escola tombou e deixou feridos. Um pouco mais distante, no estado do Piauí, outro acidente ocorrido este ano, no mês de junho, em uma rodovia local, deixou cinco pessoas mortas.

Figura 155: feira em Traipu Autoria: Náiade Alves. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Esse gesto de carregar pessoas em pau de arara, junto com o gesto de carregar em situação de trabalho infantil, revela a situação de fragilidade social a que está submetida boa parte da população que frequenta algumas feiras livres no estado. Em ambos os casos, o Estado está ausente e circunda o contexto de pobreza e exclusão social. Nesse sentido, reflexões sobre o carregar mostram que não se trata de uma ação qualquer, apenas movida pela necessidade, mas sim que se trata de gestos sociais, que revelam forças e falhas das nossas interações. Gestos que persistem, sobrevivem, mas a custo de quanta sobrecarga de esforço, de quantas infâncias, de quantas vidas?

Figura 156: feira em Paulo Jacinto. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

# ... ENTRE RASTROS E OBSTÁCULOS

Figura 157, 158: acima, feira em Porto Calvo e embaixo, em Flexeiras. Autoria: Andressa Alves e Náiade Alves, respectivamente. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

A feira olhada para baixo é cheia de pequenos eventos. Olham-se pernas que andam e param, olham-se os pés e os calçados. Olha-se o piso, ora de terra, ora pavimento de pedra, ou de asfalto. Rua, meio-fio, calçada, praça. As mudanças de texturas e os desníveis que os diferenciam e agenciariam os percursos a serem feitos pelo corpo em deslocamento em um dia de semana - andar pela calçada, atravessar a rua apenas oblíqua ou perpendicularmente - aqui se tornam pouco importantes: tudo é a feira e todo caminho é do caminhante. Portanto, no chão não rolam as rodas dos carros e das motos como no resto da semana, mas apenas pernas e rodas de carrinho-de-mão.

Mas as irregularidades se fazem presentes para além dos "acidentes geográficos" do próprio espaço público. Passa-se da textura do asfalto para a de lonas ou papelões, recobrindo a pista para expor os produtos. Ele é o lugar por excelência para os objetos pesados: das melancias, das jacas, dos vasos de cerâmica. Mas

também abriga pequenos produtos agrupados.

As barreiras podem ser muitas outras além dos produtos expostos. Carrinhos de mão estacionados; caixas; barracas. Andar pela feira é seguir o fluxo entre as bancas, mas desviando dessas coisas outras.

E quando paramos de olhar para baixo, e passamos a olhar de baixo? Se descemos um pouco, temos o ponto de vista das crianças das feiras. Mas também temos o ponto de vista dos acocorados.

Assim, se fizermos o percurso mental no nível do solo, adentramos visualmente o piso que está debaixo das barracas. São espaços sombreados e escondidos, onde se pode guardar material de apoio ou descartes. O chão debaixo das barracas é o lugar das coisas "encobertas", ainda que estejam à vista dos passantes.

Os entraves no nível do chão se multiplicam. Descartes não são restritos a serem varridos para debaixo das barracas, mas compõem obstáculos no meio do passeio, ora pisáveis, ora contornáveis. Objetos residuais forram a superfície na qual se anda, e tudo pode ser deitado ao chão.

Escamas de peixe tratado na hora, até mesmo o sangue vertido das galinhas abatidas se mistura às penas dos bichos abatidos *in loco*. Contudo, no mesmo chão onde moram as escamas e as penas, os calçados e as rodas de carrinhos de mão, habitam os animais.

Figura 159 e 160: acima, feira em Luziápolis, Campo Alegre e embaixo, em Campestre. Autoria: Karina de Magalhães e Paula Louise Fernandes, respectivamente. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem Iphan, respectivamente.

No acervo, encontro apenas cachorros, e nenhum gato. Não são poucas as aparições daqueles bichos nas fotografias. Descansam nas sombras, andam entre barracas, comem restos...

Mas tudo importa para o chão, inclusive as lonas que se espalham pelos ares, porque ele é o lar por excelência das sombras. Assim, o solo se comunica com cada objeto da feira, mesmo aqueles pendurados nos ares, como as cobertas. As feiras começam com as sombras oblíquas do raiar do dia, e usualmente acabam quando estas se aproximam dos objetos, indicando que já está próximo da hora do almoço. E o chão se insola de calor nas ausências dos elementos espaciais que lhe sombreiam. E ele também se banha das nuvens que se precipitam à terra. Quando chove, os declives fazem acumular águas pluviais em pontos mais baixos. Formam-se poças, das quais pulam-se ou arrodeiam-se, bem como espaços enlameados. Os caminhos são ditados pelas circunstâncias espaciais, e não apenas pelas metas individuais de afazeres.

Entre os espaços "loteados" dos feirantes, há chão - democrático - para receber aqueles que não têm ponto fixo na feira e, portanto, não possuem barraca para expor os produtos, nem licença da prefeitura. Mas está lá, suporte para o eventual, espaço para exposição por conveniência da ocasião.

Depois do evento-ápice, todos os obstáculos são retirados do

Figura 161, 162: acima e abaixo, feira em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

chão. E a pequena multidão atraída pela feira se dispersa na cidade e nos povoados. Os feirantes retiram seus produtos e suas lonas; os donos das barracas - chamados de banqueiros - as recolhem para guardá-las até a semana seguinte. É quando as pessoas somem e os produtos e lonas são retirados que a dimensão dos restos fica mais evidente. Não são apenas resíduos utilizados e descartados, mas também alimentos inteiros. Mas logo tudo do piso é varrido pelos garis, e assim não só pessoas se reacomodam, mas também moscas e formigas se rearranjam na cidade. Dessa feita, a feira se desmonta e o espaço público volta a ser rua onde passam carros e sem aglomerações pedestres. É, talvez, a certeza de que o chão será varrido, como sempre o é, o que faz com que o piso seja uma "extensão da lixeira". De vitrine à lixeira: decerto, essa vocação dupla e contrastante não é nova, como podemos constatar em fotografias de Pierre Verger…

E assim o chão é construído por quem anda e olha do alto mas também por quem se abaixa ao solo. Mas pouquíssimas dentre as fotografias mostram esse ponto de vista. Isso seria um sinal de que os fotógrafos estavam pouco integrados às dinâmicas das feiras, apenas as registrando sem realizar grandes esforços? Registrando apenas do alto, do ponto de vista de quem não se aproxima das coisas chãs, de quem não toca os produtos... Seria um movimento

Figura 163, 164: acima, feira em Luziápolis, Campo Alegre e embaixo, no Centro de Campo Alegre. Autoria: Louise Cerqueira e Flávia Correia, respectivamente. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

de distanciamento, de pouco engajamento em relação à feira, ou então ao próprio ato de fotografar?

Mas o que essa relação do corpo com a superfície que pisamos nos diz sobre nossos códigos culturais? Sem dúvidas, ela se distancia, mais uma vez, dos espaços das luzes (RIBEIRO, 2012), onde impera a ordem sanitarista - o piso liso que facilita a limpeza, por onde deslizam pés e carrinhos em espaços mais homogêneos. Talvez os gestos da feira, quando observados "ao rés do chão", onde "Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem lugares." (CERTEAU, 1998, p. 176), seja um modelo que expõe, com clareza, modos de caminhar de um espaço opaco (RIBEIRO; 2012).

Figura 165: acima, feira em Cajueiro (1), (escamas de peixe no chão) em Traipu (2), em Campestre (3), Jundiá (4), em São Luís do Quitunde (5) e em Jacuípe (6). Autoria: Janaína Toscano (1,5) Louise Cerqueira (2, 4), Paula Louise Fernandes (3) e Karina de Magalhães (6). Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem e Iphan.

# ... ENTRE MARCAS E MEDIDAS

Figura 166: galpão de farinhas em Cajueiro. Autoria: Janaina Toscano. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

A fotografia é tirada em posição *plongée* e enquadra, por completo, dois sacos da nylon contendo um alimento reduzido ao pó: farinha de mandioca. Enquadra também, parcialmente, mais três outros sacos de mesmo material, cujo conteúdo parece ser o mesmo ao menos em dois destes. Podemos ver que o piso é de calçamento, o que poderia indicar um lugar de venda na rua, mas o completo sombreamento e o conhecimento prévio de que, na maioria das localidades visitadas em campo, esse produto é vendido em galpões, faz aventar que se tratasse do caso mais corrente. De fato, ao olhar o acervo completo, encontramos fotografias de farinha sendo vendida na rua em pelo menos seis ocorrências diferentes, mas ao verificar, posteriormente no acervo organizado por lugar e buscar a imagem em tela, depara-se logo em seguida com outra fotografia mostrando um galpão com piso de mesmo calçamento.

Retorno à primeira imagem. Acima, uma espécie de estrado de madeira parece elevar esses sacos, protegendo o produto de possível umidade vinda do chão. A imagem aparenta registrar uma trivialidade: mais uma foto de farinha, dentre tantas outras. Mas o que enxergo, o que vejo instintivamente, a diferencia de quase todas as outras imagens similares.

Observo mais um pouco o acervo. Há repetições de elementos eleitos para registros em diferentes lugares e um dos que

Figura 167: galpão de farinhas em Cajueiro. Autoria: Janaina Toscano. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 168: feira em Japaratinga. Autoria: Ludmila Mares. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Figura 169: abaixo, feira em Paulo Jacinto. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Figura 170: feira em Branquinha. Autoria: Ludmila Mares. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Figura 171, 172: à direita, feira em Coruripe, e abaixo, em Campo Alegre, Centro Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 173, 174: acima, feira em Piaçabuçu, e abaixo, em Campestre. Autoria: Flávia Correia e Paula Louise Fernandes, respectivamente. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem e Iphan, respectivamen-

Figura 175: à esquerda feira em Campo Alegre. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Figura 176: à direita, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 177: abaixo feira em Campo Alegre. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Figura 178: à direita, feira em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 179, 180: à esquerda, feira em Campestre e à direita, em Porto Real do Colégio. Autoria: Paula Louise Fernandes e Janaína Toscano, respectivamente. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 181: à direita, em Maragogi. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 182: à esquerda, feira em Piranhas e à direita, em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 183: à esquerda, feira em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Iphan..

Figura 184: à esquerda, feira em São Miguel dos Milagres. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 185: à direita, feira em Quebrangulo. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

mais se reprisa é, certamente, a farinha. Aqui e ali, há fotografias deste alimento em grandes sacos de plástico apoiados no chão. Geralmente protegidos por uma arquitetura mais fixa e rígida que a lógica de montagem e desmontagem das barracas, os setores das farinhas usualmente são localizados em galpões, onde ficam junto a produtos como feijão e milho. Esses galpões são edificações de pé-direito alto presentes nas proximidades de quase todas as feiras livres de porte médio e grande - e está presente mesmo em algumas pequenas - visitadas em campo e são construções de alvenaria que abrigam de maneira mais eficiente os produtos secos. Situam-se em posição de centralidade com relação aos fluxos gerados pela localização das barracas nas ruas.

Retorno à fotografia. O que vejo não se parece com uma trivialidade: vejo o rastro de um corpo engajado na feira.

Por ser vista de cima, podemos acompanhar com os olhos o relevo do que foi fotografado. Primeiro, saímos do chão para o tablado de madeira... Em seguida, subimos nossa mão imaginária pelos sacos de plástico... E chegamos, enfim, à farinha.

Como quem vê, em vista de pássaro, pegadas em dunas, vejo, no alimento do saco à esquerda, as marcas dos dedos de uma mão. Elas desenham o movimento que uma pessoa destra, teoricamente, faria ao pegar um punhado de farinha para levá-la à boca, experimentando e atestando a qualidade do produto antes de negociar e pagar. Vejo a suposta marca do dedo polegar, um buraco mais fundo à esquerda; vejo um pequeno elevado de farinha no centro, onde os dedos se juntariam; vejo o que seriam as marcas do indicador, do dedo médio e do anelar, mais à direita.

Olho a fotografia e retrocedo em imaginação ao momento anterior ao aperto no obturador: imagino um senhor, de chapéu de couro e sandálias havaianas - ou seria sandália de couro e boné? ou outra vestimenta de “tradição contemporânea”? - que apanha um punhado de farinha, leva a boca e considera sobre sua qualidade. Se esta fosse aprovada, a marca teria sumido com o movimento da cuia - constato que ela aparece cortada na imagem, em um saco do

Figura 186, 187: à esquerda e abaixo, feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 188, 189: à esquerda e à direita, feira em Quebrangulo. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem e Iphan, respectivamente.

Figura 190, 191: abaixo, à esquerda, feira em Paulo Jacinto; abaixo, à direita, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Karina de Magalhães e Náiade Alves, respectivamente. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

lado esquerdo. Ou então seria possível que ele houvesse aprovado e a farinha do saco ao lado fosse de mesma qualidade e origem… Pondero que este senhor, mesmo aprovando a farinha, pudera ter escolhido passar ali para comprar em outro momento. A marca dos dedos ficou na farinha e o fotógrafo correu, ainda na minha imaginação, para registrar a sutileza.

Se o que vejo equivale necessariamente ao que aconteceu antes do registro fotográfico, desconhece-se. Vejo o que vejo não como fato que a fotografia retrata, mas como possibilidade que a imagem evoca. É, inclusive, importante ressaltar a minha predisposição em ver o que vejo: enxergo dedos porque presenciei momentos de interações corporais dos feirantes e dos fregueses com os alimentos ofertados nas feiras livres. E porque essas interações estão também presentes no acervo.

Então, a suposição só se faz pertinente pelo poder de aludir, de evocar, da imagem; reporta-se a gestos comuns nas próprias feiras: o gesto do tocar, do provar, do degustar antes de levar. As feiras são lugares do tatear, do cheirar, do provar antes de comprar. Pega-se o feijão vendido a granel e coloca-se na palma da mão para se analisar de perto. Feirantes abrem jacas para que os possíveis compradores possam experimentá-las. Por que seria diferente com a farinha?

Passo a procurar pela marca dos dedos em outras fotografias. Mas o que vejo, de fato, na primeira fotografia? O que ela mostra? Ela insinua alguma coisa, qualquer coisa que seja? O que eu vejo se configura, de fato, como um rastro, como um indício de que uma mão estivera ali?

A fotografia pode mostrar apenas as supostas marcas dos dedos, mas também o marcador - uma mão que, hipoteticamente, faz uma marca...

Talvez, por esse mesmo motivo, eu olhe demoradamente outras fotografias. Em uma delas, uma criança toca a farinha com a

Figura 192: feira em Delmiro Gouveia.
Autoria: Náiade Alves. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 193: feira em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: acervo Iphan.

Figura 194: feira em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

mão esquerda, enquanto uma idosa conta o dinheiro sentada atrás. O olhar e a gestualidade do corpo da criança me fazer pensar que ela acredita que pode estar fazendo alguma travessura.

Na imagem seguinte, vemos um saco de farinha fotografado de perto, mas é a o foco em uma mão o que a diferencia das outras imagens. Não se trata de qualquer mão, mas de mão polvilhada de farinha até o punho. Nem se trata do mesmo contexto da primeira imagem, como verifico em consulta posterior ao acervo organizado por lugar: a primeira fora tirada em Cajueiro e as outras duas, em Jacuípe. Fito a fotografia tirada nesta última cidade, enquadrada na vertical. Vemos que o processado de mandioca está com textura lisa, quase sem marcas. Na foto seguinte, em posição paisagem, porém, ele se apresenta remexido, provavelmente pelos dedos da mão empoada. Vou novamente até o arquivo organizado e me deparo com o provável rosto dono da mão. Um senhor se apresenta e, de alguma forma, eu me emociono. Talvez por esse senhor me fazer lembrar de tantos outros que entrevistei durante o projeto, cujas histórias de vida se misturam nas minhas lembranças. Poderia tratar-se de um idoso que, como tantos outros, entrevistei e ainda precisa trabalhar para se sustentar, mesmo com a idade já avançada. Me perco por uns instantes na minha própria imaginação. Nela, ele acorda cedo, como a maioria das pessoas da zona rural, e precisa de

Figura 195: idoso na feira em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

ajuda dos filhos e netos para carregar os pesados sacos... Resolvo sair da imaginação e buscar informações sobre esse senhor, que me fez marejar sem motivo aparente.

Jacuípe é um pequeno município que faz fronteira com Pernambuco. Além das fotografias, encontro dois áudios da feira em questão, e me alimento da esperança de ao menos um deles ser da entrevista com esse senhor. Escuto os áudios com muita dificuldade: a paisagem sonora beira ao alarido. Entrevistadora quase grita para se fazer ouvida pelo entrevistado. Música ao fundo e muitas vozes ecoam. As fotografias da mão com a farinha não traduzem tamanha vivacidade: parece que imergimos no mundo do pequeno detalhe, e esquecemos que o contexto que a rodeia é de vivacidade movida pelos encontros. Talvez, se estivesse frente a frente com esse senhor, mesmo escutando sua história de vida, eu não houvesse me emocionado como o fiz ao olhar sua fotografia de maneira completamente alienada dos ruídos e gritarias que me foram proporcionados pelos áudios. A quietude da imagem reside não apenas na ausência de som, mas no minimalismo dos elementos retratados e na timidez da quantidade reduzida de cores...

A feira acontece dia de domingo em Jacuípe. O primeiro áudio não é desse senhor, como constato com uma das pesquisadoras do campo, Karina de Magalhães. O segundo áudio é uma colagem de

várias entrevistas rápidas na feira: fiquei surpresa, atordoada com tanto barulho e entrevistadora pulando de uma conversa para a outra! No pot-pourri, escuto a voz de Manuela Kaspary e entre suas falas ouvi sobre Ciça, que há mais de 20 anos vende verdura. Severino, de Campestre, vende cereais há mais de 5 anos na feira de Jacuípe. Jaciara vende pastel. Cícero, de Colônia Leopoldina, compra grãos de Caruaru e vende somente nessa feira. Rosineide vende frutas de Boa Vista e chega no dia anterior. Mário, de Barreiros, trabalha também nas feiras de Porto Calvo e Maragogi e é feirante há 32 anos, como seu pai. Jovanildo, de Santa Tereza, compra os produtos de Maceió. Ana Maria, da própria cidade, vende bolo, e também um queijo que vem da fazenda Tacho Grande. O bolo é preprado por ela mesma, e trabalha na feira há 5 anos. Acorda de 3 horas da manhã para seu cotidiano na feira. Rogério vende peixe de Maceió em Jacuípe e em Porto Calvo, no sábado. Isso é somente uma pequena parcela que consegui entender dos diálogos: houve aqueles que mal consegui compreender por causa dos barulhos. E olhe que nesse mesmo áudio reclamaram que essa feira animada andava fraca!

O exercício de tentar ouvir com atenção chegou a ser, confesso, estressante, sensação que nunca tive estando diretamente na feira, ouvindo a zoada diretamente no lugar. Os diferentes sons, que vêm de todos os lados, em diferentes alturas, são mais animados que estressantes. A gravação, porém, faz com que eu aproxime o ouvido de sons altos para tentar entender uma palavra pronunciada numa dicção difícil, e por isso volto o áudio inúmeras vezes, tornando-se cansativo. Música e vozes tornam o trabalho da escuta difícil.

Figuras 196, 197: feira em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figuras 198, 199: acima, feira em Delmiro Gouveia; abaixo, feira em Roteiro. Autoria: Náiade Alves e Paula Louise Fernandes, respectivamente. Fonte: acervo Iphan.

Observo o acervo em Jacuípe e percebo um jogo[71] com dinheiro envolvido. Imagino que tal jogo alimente os ânimos dos envolvidos e engaje as gargantas no vozerio da feira, em adição com a fala do que parece ser um pastor pregando, que está amplificada pelo microfone. A tudo isso se soma a conversa de toda gente e uma música tocada ao som alto fazem do "som ambiente" um ruidoso que não parece ter fim. Aliás, jogo e feira parecem combinar: espaço de encontro e, portanto, também espaço de distrações. Vejo repetições de sua presença no acervo completo...

No meio das entrevistas, um pouco depois da metade do áudio, surge um vendedor de farinha. Me encho de alegria e confirmo com a primeira pesquisadora: é o idoso da foto! Por algum motivo, achar o nome e o sobrenome desse senhor significou muito para mim. Ele não era mais um anônimo, como todas as outras pessoas desse acervo. Ele se chama João Benedito dos Santos. A dicção e o rumor muito ruidoso da feira me impediram de entender muita coisa da entrevista-relâmpago, mas esse senhor é de Maragogi e seu produto vem do assentamento Pau Amarelo, desse município. Chega em Jacuípe para vender a farinha no dia anterior, e trabalha

71 "Os mercados e, posteriormente, as feiras foram muito mais além do que fornecer mercadorias para os consumidores. Agiram também como locais de distração e divertimento, proporcionando atrações como as tão famosas quanto antigas brigas de galo (Burns, 1959, p.1)" (VARGAS, 2018, l.1448)

também na feira, que dura de 5h até aproximadamente 10h da manhã. Vende o produto na feira de Jacuípe há apenas um ano, mas trabalha comercializando a farinha desde os 8 anos de idade, quando acompanhava o seu pai.

Então, pouco sei sobre sua lida hoje e sobre sua vida, mas sei que, como muitos, teve a infância marcada pelo trabalho junto à família. Contento-me em ter seu nome completo e lugar de moradia. João Benedito dos Santos, de Maragogi...

Mas então, depois de divagar por esse rosto idoso, retorno para a primeira imagem de todas e me pergunto: até onde a fotografia mostra o que parece mostrar? Até onde a completamos o hiato com a imaginação ou com um "método indiciário" (GINZBOURG, 1989)? Como separar, no olhar de imagens, com toda sua contingência, a hipótese da dedução?

Sem respostas, volto a refletir sobre minhas próprias influências, sobre meus modos de ver. Percebo que eles não apenas influenciam as tendências para ver de determinado modo, mas também para não ver, para ignorar. Tendências essas que só podem ser superadas através de um olhar persistente, de um olhar mais demorado.

Refiro-me a uma foto que me parece interessantíssima, mas passou inicialmente despercebida por mim: nem chegou a compor

Figura 200: acima, feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

o primeiro lote do acervo impresso. Ela foi registrada em um ambiente interno, configurando o que se assemelha a um galpão onde são guardadas as farinhas e os cereais. No olhar rápido, parte da multidão imagética, parecera mais uma imagem de pesagem de produto.

A ação no plano principal da fotografia passou ignorada, mas foi também o que, num segundo momento, fisgou minha atenção. Primeiramente, olhei a primeira fotografia da cena, na posição paisagem (página 265). Nela, um idoso, vestido com camisa de botão, sandália de couro e chapéu, e que penso parecer ser o vendedor, mexe no feijão com a cuia. Atrás dele, há um senhor vestido de calça jeans, camisa com uma imagem de santa e chapéu de couro está parado, ao lado de uma mulher, em frente a uma balança analógica, onde está sendo pesado um saco contendo o que parece ser feijão. Na foto seguinte, em posição retrato (ao lado direito dessa página), esse primeiro idoso está de costas e parece pesar o outro senhor. Não deixo de notar que, atrás da balança, há provavelmente recortada da fotografia uma mulher ou menina, identificada pela presença de uma perna. Estaria ela esperando sua vez de ser pesada? De qualquer forma, esta é uma cena por

Figura 201: à direita, feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves. Fonte: acervo Iphan.

Figura 202: montagem com fotos de várias feiras. Fonte: acervo Iphan e acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

mim inesperada, pois nunca a presenciara, embora seja de fato apropriada, afinal de contas, o instrumento da balança, a qual é neste caso robusta, está à disposição da necessidade ou simplesmente curiosidade de saber o próprio peso.

Essa imagem me intriga porque me traz um "dado" novo, embora pareça básico. A foto não serve para constatar algo que eu já sabia sobre a feira, mas para ensinar diferente, e abre algumas interrogações. Seria esse serviço um favor comum nas feiras livres? Seriam as feiras os principais lugares nos quais as pessoas teriam acesso a informação sobre seu peso?

De fato, a feira é um lugar que privilegia pesos, medidas, cálculos. Toda negociação tem um parâmetro, estabelecido de acordo com o lugar, com os produtos, com a circunstância. E nesse contexto, a balança tem papel de destaque. [A analógica compõe a maioria das fotografias que registram o instrumento, em especial as que medem produtos de maior peso, e me pergunto se é por equivaler à maioria na realidade ou se os cliques foram movidos pelo "exotismo" de um objeto mais tradicional...] Mas sempre enxerguei essa função através do óbvio, que é a pesagem dos produtos, das coisas inanimadas, dos alimentos que nutrem os corpos. Ora, não seria, para muitas pessoas, a aferição do próprio peso uma das formas de constatar o estado de sua saúde, o estado da nutrição de seus corpos? Nesse contexto, a fotografia mostra a circularidade desse sistema na feira de modo exemplar: mede-se a comida e mede-se o corpo que dela se alimenta.

Vou então aos áudios da feira em questão: Traipu. A paisagem de fundo da rua da feira é o rio São Francisco. A sonoridade é animada, mas escuto principalmente vozes. Ouço seis áudios: nenhum deles parece ser desse senhor que pesa o outro no galpão de cereais, porque se tratam de vendedores de produtos distintos. No sétimo e último arquivo... mais um pot-pourri frenético! O áudio é cortado abruptamente entre o adeus e já é emendado na saudação de um novo depoimento. Mas uma entrevista dá uma quebra no carrossel de conversas rápidas consecutivas. Ela é mais longa, e também com som ambiente menos barulhento, e já começa com uma explicação sobre uma palavra intrigante, totalmente alheia ao meu vocabulário e ao dos dicionários que consultei. A entrevistadora parece ter intuído que ali poderia render uma entrevista mais interessante e fez mais perguntas que o usual.

> [Traipu, 2015]
> Everaldo: Meu pai se criou trabalhando na mucreva, amucrevando, sabe o que é amucrevar?
> Manuela Kaspary: Não.
> Everaldo: Tanger burro na estrada assim carregando pra feira.
> Manuela Kaspary.Teu pai fazia isso? Botava no burro?
> Everaldo: Fazia isso, botava no burro, e tangia, que não existia

> quase carro. Era muito pouco, 70, nos anos 60, 70, [trecho não identificado] nos anos 50, 60, 70, e tangendo burro e mucrevando assim pra feira da Batalha, vinha praqui, ia a gente tangia ia pra Campo Alegre, aquela região dos [trecho não identificado] de engenho. Pra vender e viver a vida e criar nós né. Pra criar a gente.

Seu Everaldo, cujo sobrenome não é comunicado, é de Girau do Ponciano e trabalha na feira desde 1971. Vende cereais e farinha. No momento da entrevista, estava morando em Traipu, e compra a maior parte dos cereais na própria região, e a farinha vem da Vila de Santo Antônio, no próprio município. Quando está em período de escassez, compra os produtos em Arapiraca - é dessa cidade onde vem a distribuição de muitos produtos de diversas feiras do acervo -, sem saber sua procedência. Estava com 67 anos no dia da entrevista, em outubro de 2015.

Alegro-me com as informações: há alguma chance de seu Everaldo ser o senhor que pesa o outro na fotografia. Será que há menos um idoso anônimo nesse acervo? Pergunto à entrevistadora e ela diz que acredita ser ele, mas sem dar certeza. Recorda-se de seu Everaldo como um "senhor bem simpático". Essa foi uma das entrevistas mais longas dentre as gravadas nessa feira - que na prática significou apenas pouco mais de cinco minutos -, e na despedida, ambos desejam um para o outro um bom trabalho: seu Everaldo deseja que ela vá com Deus, e Manuela deseja que Deus o abençoe. Foi uma interação bem amistosa, e considerando que o senhor do áudio foi o único entrevistado que vendia cereais, me animo com a conjectura de ele ser o seu Everaldo. Esse nome agora povoa meu olhar, mesmo em meio a uma incerteza.

Converso com uma segunda pesquisadora do campo, dessa vez, a que fez o clique. Ela se recorda da pressa em enquadrar a cena para não perder o momento. Assim como eu ao ler a imagem, ela também achou interessante que as pessoas se pesassem no mesmo instrumento que se usa para pesar os alimentos. Mas não se recorda da entrevista.

Esse senhor tem um nome possível, mas continua sem rosto: ele está escondido de nós nas duas fotografias... Investigo o resto das imagens dessa viagem e não o encontro em nenhuma delas. Mas existem mais três conjuntos de registros realizados nessa feira, tirados em duas ocasiões distintas[72]: vou no primeiro arquivo, pessoal, e não encontro nenhuma foto tirada no galpão de cereais. Na segunda pasta, uma imagem. Mas há um conjunto, feito pela fotógrafa profissional da equipe durante uma viagem-excursão pelo Rio São Francisco, realizado antes da viagem da foto...

72 A primeira ocasião foi registrada por mim e pela fotógrafa Flávia Correia durante o Projeto de Salvaguarda, durante uma expedição pelo Rio São Francisco. A segunda ocasião foi um retorno meu durante o doutorado para derivas pela feira de Traipu.

Primeiramente, percebo que um senhor que anda com uma muleta de madeira que foi registrado pela Náiade Alves durante viagem pro município em outubro de 2015, fora também registrado pela fotógrafa profissional na ocasião da expedição pelo rio, em agosto do mesmo ano. Momentos distintos, mas o mesmo objeto de amparo, a mesma silhueta, a mesma cor de pele, as mesmas sandálias e o mesmo chapéu me fazem ter essa certeza. Tal coincidência me faz crer na chance possível desse outro senhor que me surpreendeu ao pesar outro idoso ter sido também flagrado pela lente da fotógrafa, na viagem anterior. A coincidência, embora aleatória com relação ao assunto, me anima mesmo assim e vago em busca de fotografias do galpão de farinha.

Figura 203: à direita, superior: feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves. Fonte: acervo Iphan.

Figura 204: à direita, inferior: feira em Traipu. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Alimentou minha empolgação perceber que nesse acervo há uma fotografia clicada no que parece ser o mesmo ponto de vista da foto do senhor se pesando (página 266), apenas tirada mais "para trás", como na primeira imagem em formato paisagem (página 265). Percebo isso pela posição da balança em relação aos sacos de cereais e pelo plano de fundo da foto, onde há uma espécie de barraca de madeira por trás de um ponto de venda. Há um senhor sentado de costas num banquinho localizado, aparentemente, no ponto de venda do senhor das duas primeiras fotos. É possível, portanto, que o senhor retratado na imagem seja o vendedor, ou seja, o mesmo senhor das fotos anteriores. Mas se sua feição também está escondida de nós nessa fotografia, na imagem seguinte (página 272), porém, esse último idoso revela uma fisionomia, pausando no meio de uma refeição para olhar diretamente, com cenho levemente franzido, para a câmera. Dou um zoom na primeira fotografia, a que o senhor sem rosto está mexendo no feijão com a cuia (página 265), e constato que ele também tinha bigode, como o senhor da última. Mas podem ser muitos os senhores que usam o mesmo tipo de traje, o mesmo bigode. Seu Everaldo, no plano das possibilidades, pode ser alguém não enquadrado em nenhum registro visual, e o senhor com rosto, ser outro idoso, e não o mesmo que pesa o outro.

Como a resposta à pergunta anterior não fora assertiva,

Figuras 205: acima, feira em Traipu. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

pergunto à entrevistadora, dessa vez menos animada, se ela lembra se aqueles os traços pertencem ao senhor da fotografia. Com uma resposta negativa, sou obrigada a reconhecer a fragilidade das suposições e das lembranças incertas. Percebo que desejo que os fatos se encaixem à minha teoria e descanso da investigação. Mapeei, aqui, o indefinido, o talvez... identifiquei uma pessoa sem rosto e sem nome, uma pessoa com nome e sem rosto, uma pessoa com rosto e sem nome. Cartografei o "quem sabe?", e fiquei presa no dilema do quase.

Figura 206: abaixo, feira em Traipu. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

# ... ENTRE SERES VIVENTES

O acervo é, para mim, um tanto indomado: muitas fotografias se fazem interessantes e chamam a minha atenção. Na busca por criar um caminho entre as imagens, separo, classifico por temas. Agrupo dezenas delas em um bloco com um elemento em comum: animais. Apesar da escolha temática um tanto aleatória, ela se mostra bastante numerosa. Separei dezenas de fotografias impressas, e, ao menos, 157 imagens digitais contendo bichos. Além disso, o grupo é bastante diverso, e sua potência parece residir nas relações que podem ser feitas entre as fotografias. É quando as relaciono que provoco contrastes e as reconheço como mais instigantes, pois se há as fotografias que parecem encerrar em si uma história, há momentos em que é somente quando elas são postas diante de outras que um novo significado surge. Esse significado parece estar no elo invisível, na relação possível, e não nas fotografias isoladamente. Quando separamos ou unimos, quando, enfim, relacionamos, acrescentamos uma camada de significação. Aqui, elas pareciam residir nas rimas e, principalmente, nos contrastes.

Nas feiras, pululam pessoas e produtos, mas não menos timidamente parecem se multiplicar os animais no espaço que, noutro momento sem a feira, é "ordinário", corriqueiro.

Que tipo de relação esses outros seres viventes estabelecem com as pessoas nas feiras? Que tipo de relação é essa, por vezes tão próxima, que as feiras - e outras espacialidades que abrigam o mundo do rural - suscitam com os animais?

Olhando o acervo, percebo intuitivamente que eles podem ser grosseiramente categorizados em bichos domesticados por afeição - mesmo que estejam abandonados à própria sorte -, domesticados por eleição funcional e domesticados pela qualidade virtual de alimento. Mas essas categorias não abarcam todas as nuances da complexidade dessas interações.

Então tentei fazer minha versão da enciclopédia chinesa, edição feira livre[73]. Ela é composta de animais que são a) carregados de cabeça para baixo; b) comem sem ser comidos; c) de cores berrantes; d) extensão de pernas e braços humanos; e) reduzidos às vísceras; f) protegidos por lei; g) ausentes dessa lista; h) que perdem penas ainda vivos; i) que vemos morrer; j) que são refugo.

Começo pela letra "b". Não por idiossincrasia, mas porque resolvo iniciar pelo que está ausente da primeira classificação, mais rígida. Na imagem, a mão que movimenta uma cuia divide espaço com abelhas. Divide espaço, possivelmente sem disputas. É que

73 Referência à famosa menção de Foucault a um texto de Borges, citado na introdução de As palavras e as coisas (2007).

Figura 207: feira em Penedo. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem

Figura 208: feira em Mata Grande, sítio 01. Autoria: Tatiane de Almeida Barbosa. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

esses pequenos bichos, insetos que rondam os alimentos, devem estar sempre presentes nas feiras livres, embora pouco apareçam no acervo. Relembro uma fotografia parecida que vi do sítio 01: creio que essa lembrança se deu porque, nessa outra fotografia, me pareceu que as abelhas, em vez de dividirem espaço com um humano, dominam completamente a cena. O produto parece ser delas, e não de um vendedor; elas sobrevoam e pousam na farinha em bando: um enxame. Percebo que a foto está pontilhada e dou um zoom, constatando que os pontinhos escuros são pequenas abelhas, para além das que se fizeram discerníveis em um primeiro momento (por estarem focadas ou em primeiro plano).Tais imagens me dizem muito sobre a relação que se estabelece com esses animais. Ao contrário dos espaços da luz (RIBEIRO, 2012), como os supermercados, a feira apresenta convivialidade com os insetos, uma vez que ocorre em espaço aberto, na rua. Os espaços da luz, por sua vez, com seu clima artificial e sua constante sanitização, apresentam tendência de expulsão dessa fauna...

Retorno, então, à primeira categorização, mesmo que ela se mostre insuficiente. No que tange à primeira classificação, animais domésticos por afeição, estão os cachorros, definitivamente presentes no acervo. Aparecendo em inúmeras fotografias, eles descansam e andam pelo chão junto a outros descartes da feira.

Figura 209: feira em Matriz do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Acervo Iphan.

Figura 210: feira em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem

Figura 214: feira em Paulo Jacinto. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Acervo Iphan.

Figura 213: abaixo, feira em Viçosa. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 211, 212: em cima, feira em Piranhas, embaixo, em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães, ambas. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 215: feira em Luziápolis, Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem

São animais-domésticos , mas também animais "j) que são refugo", que estão abandonados na cidade, e que devem encontrar, na feira, comida, como registrado em uma fotografia (página 276), e possivelmente atenção. Em uma imagem, um grande saco de ração desponta à minha vista, debaixo de uma barraca. Se o saco continha, de fato, ração, desconheço: pode ser apenas a reutilização da embalagem. A imagem somente me mostra a possibilidade de que tais animais estabeleçam relações com os feirantes para além de serem apenas visitantes eventuais. Estranho não haver gatos nas fotografias, estes que moram aos montes no mercado público da capital...

Os animais por eleição funcional, por sua vez, estão profundamente arraigados em diversas práticas do mundo rural, em que eles podem exercer a função de máquinas orgânicas pré-industriais, sobre as quais Flusser comenta em O Mundo Codificado.

> As máquinas são simulações dos órgãos do corpo humano. A alavanca, por exemplo, é um braço prolongado. Potencializa a capacidade que tem o braço de erguer coisas e descarta todas as suas outras funções. É “mais estúpida” que o braço, mas em troca chega mais longe e pode levantar cargas mais pesadas. [...] até a Revolução Industrial, empregavam-se tanto máquinas “inorgânicas” como orgânicas: tanto facas quanto chacais, tanto alavancas quanto burros, tanto pás quanto escravos - para que se pudesse dispor de durabilidade [inorgânicas] e inteligência [orgânicas]. Mas as máquinas “inteligentes” (chacais, burros,

Figura 216: à esquerda, feira em Viçosa. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 217: à esquerda, feira em Piau, Piranhas. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 218, 219: acima, feira em Delmiro Gouveia, abaixo, feira em São José da Laje. Autoria: Náiade Alves Ana Karolina Corado, respectivamente. Fonte: Iphan e Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem, respectivamente.

> escravos) são estruturalmente mais complexas que as “estúpidas” [facas, alavancas, pás]. Esse é o motivo pelo qual, desde a Revolução Industrial, se começou a prescindir delas. [...] Habitualmente isso se expressa assim: as máquinas pré-industriais foram fabricadas empiricamente, ao passo que as industriais o são tecnicamente. (FLUSSER, 2007, p.46-47)

Assim, tais máquinas inteligentes se fazem presentes nesse universo principalmente no tocante ao transporte - de pessoas e de mercadorias. Cavalos, bois, burros, jumentos e jegues são pernas mais resistentes ou mais ágeis; as cangalhas (cangaias), os caçuás e a carroça são mãos mais largas e ombros mais fortes, que amplificam a ação de carregar. Letra "d" da nossa lista alternativa...

Embora estejam sendo substituídos pelos veículos automotores, essas "máquinas orgânicas" ainda se fazem presentes nas paisagens de muitas das cidades que visitei, e não apenas nas feiras. Em alguns casos, o uso desses animais está atrelado ao contexto de pobreza em que se encontram. As aparições no acervo, porém, são modestas, e então passo a observar os bichos da terceira categoria.

Os animais que servem para comida são vendidos ora vivos, alimentos virtuais, ora mortos, por vezes já reduzidos às carnes, às vísceras; letra "e". As fotografias desses animais já no estado de alimento são as mais numerosas.

Destacam-se do acervo, para mim, três imagens: na primeira, vejo uma vendedora fateira erguendo entranhas, em um galpão de carnes; ela sorri enquanto olha em direção enviesada da câmera. Noutra imagem, uma moça jovem ergue uma galinha depenada com um sorriso nos lábios, posando e olhando para a câmera. Na terceira, um homem exibe dois peixes, cada um em uma mão. Ele não está posicionado ao lado de nenhuma barraca de frutos do mar, mas está carregando-os pela feira livre, em Piaçabuçu. Penso na possibilidade de ele ser pescador, informação que ele confirma em um vídeo curto. Os três levantam o produto para serem fotografados, exibindo-os: há um aparente orgulho nesse gesto, que me contagia positivamente.

As carnes no acervo são vendidas a maioria em galpões, mas também em bancas na área aberta. Em todos esses casos, na visão oferecida pelo acervo, elas são vendidas em ambientes não refrigerados. Em um estudo etnográfico sobre as hábitos sanitários de uma feira na Bahia, foi identificado que essa prática está conectada a um valor simbólico de compra, no qual o ambiente não refrigerado significa, para o comprador, que aquele produto que está em exposição é necessariamente fresco, enquanto que o refrigerado mascararia o seu tempo de abate.

Para os consumidores entrevistados, a idéia de frescor associa-se

Figura 219: à esquerda, feira em Cajueiro. Autoria: Janaína Toscano. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 220: abaixo, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 221: abaixo, feira em Piaçabuçu. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

> a um aspecto temporal. [...] Nesse contexto, a carne que está ali visivelmente exposta tem seu frescor garantido porque pode-se, simbolicamente, controlar seu tempo de exposição. Com a carne nos balcões isso não é possível, pois o frio do freezer oculta o tempo real que o produto está ali e interfere diretamente na garantia do seu frescor. A carne fresca veio diretamente do matadouro para a banca e desta para a casa de quem a adquiriu. Se ela deve ser refrigerada é porque não é fresca e deve estar no frio para não "apodrecer". (TELES, 2008, p.139)

Outro aspecto interessante é que muitas das carnes são vendidas mantendo ainda a aparência do animal que acabaram de ser, como frangos vendidos em peça inteira e cabeças de porcos. Segundo esse mesmo estudo, isso também tem a ver com a percepção do comprador com relação ao frescor do produto. Portanto,

> Na feira, a carne para ser reconhecida como fresca tem que manter características que lembre [sic] o animal. Produto fresco é aquele morto na hora (F21); fresco está associado a momento da mudança do estado vivo para o morto Assim, ela deve estar exposta sangrando, pois o sangue lembra a vida; ela deve estar em grandes pedaços, ainda lembrando a forma natural do animal, se possível com pêlo; ela deve estar quente e deve ser acariciada como se acaricia o animal vivo.
> Desta forma, ao exigir que a carne seja exposta sob refrigeração, o fiscal interfere diretamente no simbolismo de frescor do produto. [...] A refrigeração da carne, que para os fiscais simboliza a sua conservação, para os feirantes e consumidores da feira simboliza a decomposição. (TELES, 2008, p.138)

Noutras fotografias, miúdos são amontoados, patas, cabeças são vendidas para aproveitamento completo do animal sacrificado se tornar refeição. A existência de um "Mercado de vísceras" me chama atenção. Checo no acervo completo e constato que se trata do município de Delmiro Gouveia, onde há também um galpão dedicado a peixes. Lá, também, foi onde estava sendo vendida carne de preá, sobrevivência - ou seria melhor persistência? - de um gesto antigo, pois o animal é silvestre, hoje protegido por lei.

Pensemos nessa questão da regulamentação sobre as proibições. Seria a venda clandestina considerada uma transgressão, posto que vai de encontro à norma? Ou seria uma forma de "resistências inapreensíveis e teimosas das tradições" (CERTEAU, 1998, p.172)? Ou ainda movidas pela carência econômica? No campo do Projeto de Salvaguarda, identificamos que a caça, em

Figura 222: feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Fonte: acervo Iphan.

Figura 223: à esquerda, feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Acervo Iphan.

Figura 224: à esquerda, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 225: feira em Coruripe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Iphan.

Figura 227: abaixo, Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 228: Acima: Traipu. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Abaixo 226: Paulo Jacinto. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 229: acima, feira em Matriz do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 230: Acima: feira em Maragogi (1,2,3), Porto Real do Colégio (4,5,6) e Delmiro Gouveia (7). Autoria: Paula Louise Fernandes, Janaína Toscano e Náiade Alves. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 231: feira em Traipu. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 232: feira em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 233: feira em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: Acervo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 234: feira em Branquinha. Autoria: Ludmila Mares. Fonte: Acervo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 235: à esquerda, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Acervo Iphan.

Figura 236: à esquerda, feira em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura237: acima, feira em Luziápolis, Campo Alegre. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 238: abaixo, feira em Branquinha. Autoria: Ludmila Mares. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

alguns casos, estava associada à necessidade de alimentar-se, e, portanto, à escassez, à fome, não apenas no passado distante - embora quase sempre no passado - mas no recente. Relembro a entrevista que outros pesquisadores fizeram em Olho d'Água do Casado. Em uma trilha feita com Adalberto Inácio de Souza, este afirma que a caça ainda é comum na região e conjectura que um dos motivos é a seca e a fome enfrentadas ainda hoje.

Pesquiso nas transcrições dos relatórios e encontro outras ocorrências que associam a caça à necessidade de alimento no passado.

> [Olho d'Água do Casado]
> José Alexandre da Silva: Eu tive uma profissão de caçada também. Sofri muito com fome e sede no mato.
>
> [Porto Real do Colégio]
> Ryakonã: Antigamente, quando esses canavial que vocês verem daqui pra chegar em Maceió era só floresta. Agora dentro dessa floresta continha o que? Caças, lagoas, frutas, certo? Tinha de fartura! Quando a gente tinha fome, a gente se preocupada com tampa? Não. Tava com fome, pegava uma fruta e ia comer, encher a barriga. Queria uma caça, ia lá e matava uma caça, pra sobreviver, pra se alimentar. Mas o homem branco não. O homem branco quanto mais ele tem, mais ele quer ter.
>
> [Boca da Mata]
> Grinauro Correia dos Santos: [...] Aí sim, aí comecei a fazer ataque, comecei a fazer ataque de animais silvestres. Aí eu comecei a fazer esparrela, arapuca, aima pedra, fazer vapor, fazer arataca, corrediça, saprão, uasa, o quebra cabeça, aí eu comecei fazer isso.
> Fernanda Fassanaro: Era tudo armadilha pra pegar...
> Grinauro Correia dos Santos: Tudo armadilha! Tudo, tudo e ninguém me ensinou a fazer nada [...] eu costumo dizer que hoje nós temos os filhos que é tudo nascido em berço de ouro, agora época que eu me criei minha gente era muito difícil, papai era rendeiro mas eu cansei de ver minha mãe pegar um ovo de galinha partir pra seis pessoas, não tem problema que fique gravado não que eu tenho que dizer o que eu sofri, o que a gente sofria, então hoje eu fico dizendo rapaz ninguém fale do mundo, o mundo tá muito bom minha gente, o mundo todo mundo come bem, todo mundo come demais, o caba tá comendo demais, tá um mundo muito bom, o mundo tá ruim pra emprego, mas todo mundo está comendo, naquela época não era assim, naquela época nós comia o peloco de passarinho, nós comia o catito, nós comia o rato, nós comia o punaré, nós comia tudo! Senão comesse morria de fome.

Então pode se tratar, sim, da sobrevivência de um gesto condenado a ser arcaico pelas novas legislações; de persistência, mas talvez uma que esteja enraizada na base da necessidade, e se faz em condição precária porque é a única alternativa possível, seja para se alimentar diretamente, seja para vender e conseguir algum trocado. Não se trata, porém, de uma minimização da importância da conservação ambiental, mas sim de trazer à luz as limitações e problemas que, por vezes, podem circundar o contexto de algumas "transgressões" - se podemos nos referir assim a atos que podem ser de subsistência.

Mas também podemos lembrar aqui dos dribles que o

trabalhador rural encontra para sobreviver - como ao fazer mistura de papelão com a ração para dar de comer aos animais que, depois, vão servir de comida. Dribles que reforçam a condição de precariedade em que muitos vivem - da pobreza, também da seca.

> [Delmiro Gouveia]
> Miguel Ramalho Alves [Miguel Bigodão]: Se for botar puro ele come puro, mas que eu misturo capinzinho, uma palma, uma coisa qualquer. Mas se botar ele puro, ele come. [...] Aí nós tem outa, que nós diz assim, sobre a ração, né, diz assim, ói:
> A fazenda Lagoa Grande já mudou de opinião
> Com a ajuda de seu neto e a inteligência de Miguel do Bigodão
> Nós já tem gado gordo com ração de papelão
> Náiade Alves: Foi o senhor quem fez?
> Miguel Ramalho Alves [Miguel Bigodão]: Foi. Por que o nosso sertão ensina a gente viver. [...] A necessidade é quem ensina a gente a aprender as coisa. Quando você se vê empolgado que veio em berço de ouro, você não aprende nada, só quer viver da boa vida; mas quando você vive sofrido, você fica pensando nas coisa, que é que pode ser. Que eu ainda tenho um ditado que eu digo assim: que eu durmo pensando, pra me acordar sonhando no que eu vou fazer.

Saio desse universo mais largo e volto a fitar as fotografias do acervo. Assim como se toca em uma fruta, numa imagem, uma moça que aparenta ser consumidora toca uma peça de carne pendurada, exposta à venda, com a própria mão. As questões sanitárias são postas em suspensão em muitos momentos nas feiras livres, esses espaços que abrigam diferentes tempos e relações diversas entre as

Figura 239: Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

normatizações e as transgressões.

Tais imagens mostram um retrato já complexo desses espaços. Mas, a mim, são especificamente as imagens de aves vivas as que saltam aos meus olhos como conflitantes, e que me inquietam e me obrigam a encarar a feira de modo distante de qualquer movimento de romantização...

Fite-se, inicialmente, a fotografia que menos transparece esse aspecto. Nela, o verde predomina a cena, junto com o amarelo. Trata-se, novamente, da categoria "b) comem sem ser comidos". Uma ave, mais precisamente um papagaio, belisca com seu bico uma vagem de feijão. Ela está presa a outras, em um molho, como se estivesse à venda, ao lado de bananas ainda verdes, ou seja, o pequeno animal parece estar se alimentando dos produtos expostos da própria feira. Animal doméstico, essa ave é, aqui, de estimação, mas está solta, apresenta-se em liberdade. Em outra fotografia, a pequenina ave está pousada no dedo indicador de uma moça, que penso ser, inicialmente, sua dona - mas descubro, em conversa com a fotógrafa, que não. A dona era outra mulher, a ave estava solta e era sociável.

Figura 240: feira em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Figura 241: acima, feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves. Fonte: Iphan.

Figura 242: abaixo, feira em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: Iphan.

Outras aves domésticas apresentam-se em claro contraste. Gaiolas são vendidas em algumas fotografias. Em uma delas, há vários passarinhos presos em um pequeno espaço. Embora eu desconheça se tais espécies são legalizadas, sabe-se, através de diversas reportagens, que as feiras livres são ainda os lugares em que animais silvestres são vendidos irregularmente, bastando para isso uma simples pesquisa no google com os termos " maus tratos feira livre"[74]. São espaços em que modos arraigados entram em conflito com as novas normas ambientais. A feira é, muitas vezes, o lugar onde se negligencia os trâmites da legalidade, mostrando que as temporalidades se cruzam neste espaço, e os gestos ora decantam, ora se agitam.

Mas são os animais da categoria "c) de cores berrantes", tingidos de colorido por cima do amarelo e que se amontoam em espaços exíguos os que representam, para mim, um maior conflito. Ao redor, crianças interessadas, ou com os pintinhos nas mãos: aqui, as aves são reduzidas não a animais de estimação, mas a brinquedos. Provavelmente, como alternativa para ganhar algum dinheiro, elas são tingidas, mas como consequência, usualmente, têm sua

74 Dentro os primeiros títulos de reportagens que aparecem na pesquisa, encontramos: "Operação apreende 162 aves silvestres vendidas ilegalmente em feira livre no Recife"; " Operação resgata 83 pássaros silvestres em feira livre de Natal", " Mais de 5 mil animais são apreendidos em feira livre no Rio"; "Guarda municipal resgata 214 pássaros silvestres em feira livre de Natal".

expectativa de vida abreviada, além do processo de tingimento constituir, via de regra, situação de maus tratos, do ponto de vista de especialistas, como é constatado em algumas reportagens sobre o tema. O principal caso é o do uso de tintas tóxicas. Seria uma infração ao artigo 32 da Lei 9.605, de 1998.

> Existem dois modos de colorir esses animais, a primeira delas é a tintura injetada no ovo ainda no 18º dia de incubação. Os filhotes podem ser também pulverizados ou mergulhados na tinta, logo que nascem. Essa última técnica é a mais utilizada no Brasil. Feita de uma forma errada, ambas as técnicas são prejudiciais. (G1, 2014)

Esse é um hábito que persiste a despeito de restrições, de regulações normativas, e são aparentemente naturalizados, uma vez que são vendidos no espaço público e os bichos são exibidos como outro produto qualquer, sem dissimulações. No acervo organizado, constato que a prática aparece em pelo menos três feiras diferentes no acervo do sítio 2 - Maragogi, Campestre e São Luís do Quitunde -, e em pelo menos mais uma feira no acervo do sítio 1 - Santana do Ipanema.

Outras formas naturalizadas de trato objetificado das aves vivas, já crescidas, são perceptíveis nas imagens: galinhas ainda vivas perdendo as penas, com o couro aparecendo; ou sendo levadas de cabeça para baixo, com as patas amarradas. A lida sem cerimônia aproxima o animal quase à categoria de objeto. Afinal de contas, quando há apego sentimental, ele deixa de ser alimento virtual e passa a ser de estimação; por isso, supõe-se, o distanciamento. Além disso, é a natureza pragmática de quem precisa resolver a questão da maneira mais prática, ou da única que sabe - o jeito como "sempre foi feito", o jeito que "todo mundo faz". Mas não deixo de perceber que, aqui, faço uma cartografia do indesejado...

Figura 243: feira em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: Acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 244: abaixo, feira em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: Iphan.

Figura 245: abaixo, feira em São luís do Quitunde. Autoria: Janaína Toscano. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 246: abaixo, feira em Maragogi. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: acervo Iphan.

Figura 247: feira em São José da Laje. Autoria: Ana Karolina Corado. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 249: acima, feira em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 248: abaixo, feira em Matriz do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 250: à esquerda, feira em São José da Laje. Autoria: Ana Karolina Corado. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura: feira em Branquinha. Autoria: Ludmila Mares. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 251: feira em São José da Laje. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Iphan.

Figura 252: feira em Chã Preta. Autoria: Arlindo Cardoso. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Retomando o contexto de produção de "carne fresca", há um grupo de fotografias dentro desse bloco que pode desestabilizar pessoas que não tem contato cotidiano com a prática. São fotografias do abate. Fotografias da morte. No entanto, nada mais natural que elas, que transformam os animais no alimento proteico vendido nas feiras e consumido pela maior parte da população.

Vêem-se corpos aviários semi-degolados que sofrem espasmos enquanto deixam verter, lentamente, seu sangue; no chão, restos de pena e sangue se espalham caoticamente. Confesso que elas me causam um certo choque. Por vezes, não consigo fitar mais que alguns segundos seguidos. Noutros momentos, não consigo desviar o olhar, como quem precisa ver, precisa saber aquilo que é necessário para que eu tenha um prato como o que ponho na minha mesa. E percebo, nesse momento, que esse choque só é possível porque não sou do mundo rural, nem nunca precisei eu mesma matar e tratar uma galinha. Nunca transfigurei, com minhas próprias mãos, o animal em alimento, embora o consuma.

Recorto, de uma cena do abate, os elementos considerados por mim mais marcantes. E é quando os retiro da fotografia que percebo o que sobra, o que resta quando o que me causa repulsa está longe da vista: quando saem de cena os cones onde as galinhas semi-degoladas são posicionadas de cabeça para baixo ainda vivas - morrem aos poucos, como constato em um vídeo do acervo completo - resta uma bacia, por onde jorra seu sangue, e me pergunto se é nesse estágio que ele é coletado para ser utilizado em pratos como a galinha ao molho pardo. Afinal, todo o animal - carne, vísceras e sangue - serve para o consumo. Chamadas de "mistura", se as carnes trazem prestígio para a refeição, ainda assim, são hierarquizadas as suas partes. O aproveitamento otimizado parece ser mais um aspecto pragmático presente nas feiras livres, aspecto esse que, em alguns casos, é possivelmente amplificado pelo contexto de pobreza, afinal, essas costumam ser proteínas mais baratas.

Observo novamente as fotografias e imagino-me no lugar de quem fez a imagem. Teria eu escolhido clicar o obturador para registrar a cena que tive dificuldade de encarar? Decerto o recorte, a seleção do que fotografar, é produto de um modo de ver, de uma ideologia, e não apenas de uma técnica. Revela-se em um filtro. Mas essa imagem me instiga a ponderar sobre algumas condições que fotografias revelam. Uma delas é que, ao registrar a cena do abate, ao elegê-la para um clique, desvela-se não a feira idealizada, mas sim a da banalidade da morte, corriqueira matança, esse pressuposto essencial da base alimentar de maior parte da sociedade atual. Seria o registro do fotógrafo movido por uma postura de naturalidade? Ou, como eu, mobilizado com certa repulsa? Aliás, de que sinto

repulsa - diante da morte do animal, não obstante eu seja carnívora, ou ela talvez tenha sido intensificada por uma certa aversão diante de condições questionáveis de normas sanitárias?

Fato é que a cena se distancia de uma imagem romantizada de "feira patrimônio cultural". Tem-se o pragmatismo que é invocado para que a morte dê espaço à vida. E a manutenção da vida através dos alimentos se mostra componente essencial em todas as feiras livres do acervo.

Para mim, observar os animais na feira expôs o circunstancialismo de algumas de nossas relações os bichos. Uma mesma categoria de animal - ave - pode ocupar papeis diversos, de acordo com normas sociais do que é culturalmente aceito e do que não é. Se a diversidade de relações não é nova, nem específica das feiras livres, parece que elas as expõem de forma exemplar.

Não somente a diversidade de relações com eles, mas também a arbitrariedade de nossas relações de pensamento, nossas categorizações. Nada foi propriamente "inventado" na minha versão da enciclopédia chinesa e, no entanto, ela parece também ficcional, uma improbabilidade do pensamento... Talvez porque essa tentativa de reinterpretação da realidade realce uma face, de certo modo, arbitrária. Mas foi através dela que ficaram claras semalhanças menos óbvias, menos familiares ao pensamento estruturado da taxonomia mais clássica da biologia. Papagaio, cachorro e abelhas parecem mais entre si, portanto, do que o primeiro e as aves pintadas ou carregadas de ponta-cabeça, posto que são animais que encontram comida nas feiras livres, em vez de serem expostos como alimento. São as semelhanças menos óbvias que se fazem presentes e reestruturam o nosso olhar...

Figura 253: abaixo, feira em Matriz do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Iphan.

Figura 254: abaixo, feira em Viçosa. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Iphan.

Figura 255: abaixo, feira em Viçosa. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 256: abaixo, feira em  Viçosa. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Piasagem.

# ... EM PAISAGENS EMBUTIDAS

Figura 257: feira em Piranhas. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: acervo Iphan.

Figura 258: Na página anterior, superio e a esquerda, feira em Coruripe; superior direita, feira em Campo Alegre; inferior esquerda, feira em Piranhas; inferior direita, feira em Coruripe. Autoria: em ordem, Louise Cerqueira, Flávia Correia, Karina de Magalhães, e Louise Cerqueira. Fonte: acervo Iphan e Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 259: nesta página, montagem da feira em Coruripe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

O que se vê quando se olha os produtos da feira?

Por trás de muitos produtos, há a soma de grandes esforços, muitas vezes coletivos, geralmente em relações de âmbito familiar e de vizinhança. Para além desses mutirões, alguns desses ofícios são muitas vezes trabalhos arriscados, ainda que os preços baixos dos produtos finais não transpareçam essa realidade.

Observo o acervo e vejo a notável frequência com que os produtos feitos nas casas de farinha surgem. Na minha memória, também são muitas as ocorrências de relatos de mandiocada e de farinhada coletados no Projeto de Salvaguarda. Elas representam muito bem tal trabalho de mutirão, mas também uma série de outros ofícios que estão a elas atrelados. Assim, quando olho essas fotografias das feiras, vejo a rede por trás de cada produto, vejo mentalmente o acúmulo de suores e jornadas de trabalho implicadas em cada confecção. Paisagens de coqueirais e canaviais. Vejo a casa de farinha dentro da feira e a feira, na casa de farinha. Como fazer ver, nessas fotografias de produtos, o que não está aparentemente lá?

Pois o que vejo, não está realmente visível. Tal ocultação me incomoda: as imagens, tomadas até aqui a partir de suas potências, parecem  encolher, insuficientes. É preciso falar dos seus limites. É preciso falar para além dos seus limites. Extrapolar a imagem,

extrapolar a feira. Mais que isso, é preciso trazer a fala do outro, porque há formas de enunciar que só são possíveis quando se conversa sobre o que se vive. E a fala do outro pode ser muito mais forte que a fala sobre o outro - deles, dos entrevistados, dentre os quais muitos pareciam nutrir ainda a arte de narrar[75], citada por Benjamin (1987) como em processo de ocaso...

Os produtos estão, portanto, cheios de memórias individuais, que tecem memórias sociais. E nesses nós, estão imbricados modos de vida os mais desafiadores. Por exemplo, aqueles produtos que levam coco, como a tapioca e a farinha d'água, fazem lembrar a jornada pesada dos ofícios nos coqueirais. A lida, que geralmente se inicia com o raiar do dia, envolve os tiradores, que sobem com ligeireza agarrados nos coqueiros com as pêas, os ajuntadores, que juntam os cocos para que os descascadores separem a casca do quengo. Os cocos podem ser descascados assim que são juntados, para que o carregamento seja mais leve. Em especial, o trabalho dos tiradores de coco se mostrou árduo. A remuneração é por cada coqueiro subido, e a média relatada pelos depoentes faz oscilar entre 50 a 100 coqueiros por dia a um preço médio de apenas um

75 "O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. [...] Ela [a narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. [...] O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes." (BENJAMIN, 1987, p.200-201)

Figura 260: tirador em Japaratinga. Autoria: Ludmila Mares. Fonte: acervo Iphan.

real por unidade.

**[Porto de Pedras]**
**Ivan da Silva:** Quer dizer, uma média tem. Porque quando...Tem as partes do coqueiro. Tem as partes mais altas e tem as partes mais baixas também né. Aí quando é a parte mais alta é o que, sessenta, setenta pés.
**Daniel Gontijo:** E vocês ganham por coco ou por coqueiro?
**Ivan da Silva:** A gente ganha por pé. [...] É um real, o pé, pra subir.
**Daniel Gontijo:** Independente da altura?
**Ivan da Silva:** É qualquer altura.

**[Jequiá da Praia]**
**Débora Vital:** E o saquinho é o quê?
**José Neto:** Isso aqui é pra botar as fichas. É uns negocinho que eles dão, cada pé de coqueiro, desce coco, sobe e desce, eles dá aquela a fichazinha, a gente bota aqui dento... Aí a gente conta quantos tem, aí cada um é um valor de um pé. [...]Um coqueiro hoje, tá custando R$ 1,20. R$ 1,20 pra você arriscar sua vida né.
**Débora Vital:** O senhor já conseguiu fazer o máximo de quanto no dia?
**José Neto:** Não, aqui vai depender dos coqueiro, da altura. Um coqueirinho assim médio você faz uns cem reais. Se for alto assim você só consegue fazer, mais ou menos, uns cinquenta, uma média. Porque serviço de produção você tem que esforçar né, pra ganhar aquilo.

**[Japaratinga]**
**José Delmidio da Silva:** O pé de coqueiro é um real. Se eu tirar cinquenta pé de coqueiro é cinquenta real. Se eu tirar dez pé, é dez reais, 1 pé é um real. Aí vai depender... do meu trabalho dos meu esforço. Quanto mais eu me esforço eu ganho mais.

**[São Miguel dos Milagres]**
**Louise Cerqueira:** Quantos coqueiros sobe?

Figura 261: tirador em Japaratinga. Autoria: Ludmila Mares. Fonte: acervo Iphan.

**Valdecir dos Santos:** Aí vai dizer o tipo dos coqueiro. Porque um daquele ali, por exemplo, que você tá vendo, aquele mais baixo ali, o cara faz sessenta, setenta pé. Daqueles alto ali, é trinta, é quarenta. Cai de produção e muito.

O trabalho pode durar até seis horas em um dia e exige muito esforço do corpo, além da fricção entre o material utilizado para a subida (par de peia), as pernas e o coqueiro, que deixa grandes calos. Muitas vezes, o ofício é aprendido através da observação.

**[Japaratinga]**
**Ludmila Mares:** E geralmente são duas vezes por dia que o senhor trabalha?
**José Delmidio da Silva:** Não, só uma. Porque duas vezes a gente não aguenta não. É muito pesado. Dói a coxa, dói os pés, porque fica pendurado.
**Karina Tenório:** Então não dá pra trabalhar todo dia nisso né?
**José Delmidio da Silva:** Não, todo dia a gente trabalha, agora é só um horário. Quatro horas por dia.

**[São Miguel dos Milagres]**
**Louise Cerqueira:** E o senhor usa o que pra subir?
**Valdecir dos Santos:** A gente usa um material chamado peia, que é o nome mermo que dá é peia, né. Que o cara punha...você coloca uma aqui, por exemplo, ó...que eu tenho até um calo aqui.
**Interlocutor não identificado:** E o senhor aprendeu com quem a subir?
**Valdecir dos Santos:** Eu só mermo.
**Louise Cerqueira:** Aí o senhor aprendeu só vendo?
**Valdecir dos Santos:** É. Eu tava vendo o povo subir, né. Eu era caba novo. Eu tinha o quê? 17 pa 18 ano mais ou meno. Parece que eu não tinha essa idade ainda. [...]
**Louise Cerqueira:** E machuca?
**Valdecir dos Santos:** Machuca. Machuca. A gente já tem uma

Figura 262: descascador em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Iphan.

Figura 263: descascador em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Iphan.

cinta aqui - uma marca dela. Uma fica aqui e a outra fica aqui. Uma marca já aqui na perna. Tipo calo.

**[Coruripe]**
**José Agnaldo Filho:** A gente faz a equipe e quando a gente pega de manhã, na base de umas seis hora a gente tá pegando um serviço nos coqueiro. Trabalho nos seis dia da semana, até no sábado. Só não trabalho quando tá chovendo porque aí fica molhado os coqueiro, aí fica escorregadio. Aí ninguém sobe. Vai de 6 hora até meio dia... o mais tardar é de meio dia que a gente chega. Quando é um coqueiro mais pesado a gente larga mais cedo, porque 'estrompa' mais, né, aí larga mais cedo. Aí quando é coqueiro mais baixo, a gente larga meio dia.

**[Japaratinga]**
**José Delmidio da Silva:** Eu comecei a descascar como com dezoito anos. Aí depois eu não achei bom descascar né, aí comecei a tirar. Aí depois comecei a tirar coco e não aguentei, parei. Fiquei todo doído, dolorido. [...] Minha coxa, meu pé, tudinho. [...] abriu os pé de baixo, a junta dos pé abriu. Aí passei uns dois meses sem tirar. Aí depois me chamaram e continuei, aí eu me acostumei. A primeira vez eu tirei 4 pés, primeira vez que eu fui né. Assim no primeiro dia, aí no segundo dia que eu fui eu tirei menos ainda porque tava todo doído. Aí depois fui me acostumando, acostumando e to até hoje. [...] Porque aqui a maioria tá deixando, porque é muito perigoso. Ninguém que trabalhar com isso mais não. [...] É um serviço muito pesado, mas pra gente que tá acostumando...

Esses produtos também fazem lembrar dos perigos que tiradores de coco passam: o de encontrar insetos e animais peçonhentos no alto do coqueiro, e o maior de todos os medos, os riscos de acidente com queda - incluindo quando o próprio coqueiro tomba.

Figura 264: acima, ajuntador em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Iphan.

Figura 265: abaixo, tirador em Jundiá. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Iphan.

**[Porto de Pedras]**
**Ivan da Silva:** Acidente, já sofri. Cai de cima do coqueiro. Mas porque ela [pêa] quebrou, mas não foi desse material, não. Era outro material que a gente trabalhava, aí ela quebrou. [...] Antigamente, a gente fazia, chamava Dendê. Não sei se vocês conhecem o que é Dendê.
**Náiade Alves:** Eu sei. É uma fibra, não é?
**Ivan da Silva:** É um fibra, que bota uma frutinha vermelha. Mas não eram todos que dava. Tem uns tipos de dendês que a palha dele enrola bem, aí fazia dele. Mas só que quebrava muito, não aturava muito. Até que uma quebrou e eu caí. Aí a gente resolveu fazer de corda. Esse é de corda de nylon seda.

**[São Miguel dos Milagres]**
**Louise Cerqueira:** O senhor já passou por alguma dificuldade?
**Valdecir dos Santos:** Já. A gente passa sempre por dificuldade quando a gente topa abelha, né. Aí você tem que descer ligeiro.
**Louise Cerqueira:** Mas as abelhas ficam em cima do coqueiro é?
**Valdecir dos Santos:** É. Faz casa lá em cima. Você não vê. Você sobe, quando chega em cima, que mexe, ela desce. Aí ela começa a picar.
**Louise Cerqueira:** O senhor já foi picado?
**Valdecir dos Santos:** Já já. Já fui picado. Mas não senti nada não. Só ar dor dela, mai. Senti nada não.
**Louise Cerqueira:** E o senhor já quase caiu ou alguma coisa assim?
**Valdecir dos Santos:** Não. Eu senti o tombo, uma vez, de um coqueiro baixo. Mas era baixo. Era mais baixo que esse aí. Aí de cima abaixo ele era meio assim aí ele caiu comigo. Tombou aí eu caí. Mai era baixo. Não aconteceu nada. Agora eu já vi amigo meu morrer de queda dele.
**Louise Cerqueira:** Mas será um problema que ele teve?
**Valdecir dos Santos:** Não. O coqueiro mermo caiu. [...] Porque é o seguinte. Às vezes, o cara não vê que o coqueiro, por baixo, tá estragado. Não dá pra perceber. Tem vez que não dá não. O cara

Figura 266, 267: tirador em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Iphan.

vê ele bonzinho, o cara vai subir. Mas a vez ele tá estragado por debaixo, na raiz, aí quando você chega em cima, que faz o peso, ele não aguenta. Aí cai. Eu já vi amigo meu cair, eu já vi amigo meu morrer em queda de coqueiro. Mas eu nunca caí do alto não. E cuidado é o máximo que o caba tem que ter. Cuidado pra não acontecer.

**[Coruripe]**
**Manuel:** Isso aqui é óleo diesel pra matar abelha, marimbondo.
**Leonardo:** É só marimbondo que tem nos cocos?
**Manuel:** Cobra, iapois.
**Louise Cerqueira:** O senhor nunca foi picado não né?
**Manuel:** Só daqueles escorpião, né.
**Louise Cerqueira:** Eita, já foi picado por escorpião subindo?
**Manuel:** Já, já. Escorpião é danado. Que a gente pega nuns pandeirozinho que ele tem pra puxar, aí quando a gente puxa ele vem junto, aí pica. Muita gente é picado. Abelha muita gente apanha. Cada pisa de abelha que muita gente vai pro hospital.

**[Jequiá da Praia]**
**Débora Vital:** E esses spray?
**José Neto:** Isso daqui é pra gente matar maribondo. Isso aqui é olho dento, aí tem maribondo lá, a gente xiii, aí mata o maribondo aí desce. Cada maribondo que a gente mata, no lugar de ganhar uma ficha, ganha duas. Eu já levei picada de abelha que eu fui parar em Maceió quase morto. É serviço muito arriscado. Eu já fiquei pendurado umas quatro vez, de cabeça pra baixo. Você fica pendurado, só que ali, só se for outro tirador pra tirar você. Se você tiver lá sozinho você morre. Você não desvira.

**[Jundiá]**
**Ana Karolina Corado:** Já utilizou a peia alguma vez?
**Eli Ferreira da Siva:** Eu não costumo usar não. Nem sei como usa. Sei que subo no braço. Tem uns caras que ficam olhando eu me equilibrar lá em cima.
**Louise Cerqueira:** Não balança não lá em cima?
**Eli Ferreira da Siva:** Não. É a mesma coisa que estar no chão.

Figura 268, 268: tirador em Porto de Pedras. Autoria: Alves. Fonte: acervo Iphan.

Quando dá um vento forte fica só circulando.
**Louise Cerqueira:** Não encontra bichos não, lá em cima?
**Eli Ferreira da Siva:** Quando é um pé de coco antigo, com essas palhas de lareira, já encontrei caçapo, cobra, maribondo, abelha, mas eu não me assusto.
**Karol Corado:** Você leva veneno para jogar neles?
**Eli Ferreira da Siva:** Não. Quando a pessoa começa a tirar palha, ele pula ou desce.
**Louise Cerqueira:** Nunca foi picado?
**Eli Ferreira da Siva:** Nunca.
**Louise Cerqueira:** E as cobras que dão la em cima quais são?
**Eli Ferreira da Siva:** São essas cobrinhas verde que sobem no pé de coco para comer lagarto e alguns insetos. Quando elas veem as pessoas, ela pula.

Figura 270: abaixo, tirador em Jequiá da Praia. Autoria: Arlindo Cardoso. Fonte: acervo Iphan.

Há que se ressaltar um caso que demonstra um sentido de comunidade que envolve uma rede de solidariedade em torno das dificuldades: quando um tirador de coco sofreu um acidente e sua família foi ajudada pelos vizinhos, de forma a não passar necessidade.

Figura 271: abaixo, tirador em Jequiá da Praia. Autoria: Arlindo Cardoso. Fonte: acervo Iphan.

**[Japaratinga]**
**José Delmidio da Silva:** Sim, aí eu tava tirando coco, quer que eu conte a minha situação que aconteceu?
**Ludmila Mares:** Conte.
**José Delmidio da Silva:** Aí tava tirando coco, aí subi pra cima pra decepar o coqueiro e quando cheguei em cima levei um corte na perna, oia aqui o corte na perna.
**Ludmila Mares:** Eita, isso foi quando?
**José Delmidio da Silva:** Tá com uns quatro ano já, eu nem marquei a data. Aí eu sei que eu em cima do coqueiro, em cima mesmo das palha. Aí eu sei que o menino tava assim embaixo, aí eu disse "oia menino", meu sobrinho, "eu levei um corte aqui na perna, tu vai atrás de um carro aí que eu não to aguentando mais". Aí deixei as peia em cima do coqueiro e desci a braça, com a perna pendurada. Aí quando cheguei embaixo, fui andar e não aguentei. Aí chegou o carro e fui levado pra Japaratinga. [...] Que quando eu subo no coqueiro às vezes encontra cobra, largato, até sapo eu já encontrei no pé do coco.
**Karina de Magalhães:** Era isso que eu ia perguntar, tem muito bicho? E o senhor usa algum produto pra matar?
**José Delmidio da Silva:** Produto pra matar não. Tem vezes que a gente encontra aquelas abelhas italiana, marimbondo. Aí faz assim com a foice e mata ele né. Agora abelha italiana não né, só marimbondo, porque marimbondo é mais manso. Essa semana mesmo eu fui tirar coco em Bitigui, e tinha uma casa de abelha. Aí o menino disse: "É mentira! " Aí eu desci né e disse: " Sabe subir? " Ai ele disse: "não! " Aí eu disse "porque se você soubesse subir, ia mandar você subir pra ver se era mentira ou verdade". [...] Porque ela não vem só não né, vem de monte. É a mesma coisa de marimbondo, não vem um só não.
**Ludmila Mares:** E o senhor vai matando marimbondo.
**José Delmidio da Silva:** Alguns só né (risos). Eu sei que eu passei vinte e um dias internado.
**Ludmila Mares:** E voltou a tirar coco?
**José Delmidio da Silva:** Aí eu cheguei aqui, a maioria aqui é uma pessoa muito legal sabe. Eu mesmo só pensava na minha família, de passar necessidade né. Mas quando cheguei aqui, a maioria do Boqueirão (povoado) é muito legal.
**Karina de Magalhães:** O pessoal ajudou o senhor?
**José Delmidio da Silva:** Ajudou, cheguei aqui minha casa tava completinha de tudo. Chorei de emoção né?!

A profissão se fez difundida devido à dificuldade de arranjar empregos nas localidades e a demanda pela prática, principalmente nas regiões litorâneas do estado. Entretanto, pelos riscos que apresenta, nem sempre é desejada como opção a ser perpetuada pelas novas gerações.

**[Japaratinga]**
**Karina de Magalhães:** E tem mais alguém que tira coco?
**José Delmidio da Silva:** Tem não, e eu não quero nem que meus filhos aprendam isso aqui, porque é muito perigoso. O meu irmão queria tirar, mas trabalhou dois dias e não aguentou mais (risos). É como se diz, serviço pra pouco homem e mulher nenhuma.
**Ludmila Mares:** Nenhuma mulher faz?
**José Delmidio da Silva:** Rapaz, até hoje eu não conheço não. Porque é muito trabalho.

E assim, com calos e cicatrizes "escondidos" dos olhos do consumidor, os produtos que levam coco podem deixar entrever, para olhares que transbordem a noção de feira enquanto lugar de comercialização, uma série de riscos embutidos.

Já os produtos que levam açúcar, como alguns tipos de beiju, remetem às mudanças da paisagem em grandes latifúndios de cana-de-açúcar, transformando-se de matas em engenhos e, posteriormente, em usinas, concentrados na região da zona da mata do estado.

**[Feliz Deserto]**
**Elenice dos Santos:** Aqui tudo era mata, depois que a usina pegou virou tudo cana. Mas era mata!

**[Feliz Deserto]**
**Janaína Toscano:** E cadê as plantações de mandioca?
**Antônia Barreto dos Santos:** [...] num dá não pra plantar mulher! Tudo é cana agora!

**[Roteiro]**
**Eliane Maria dos Santos:** E as pessoas mais velhas aqui conta que era mata mesmo e desmatou e construiu a usina.

Tratavam-se de longas jornadas de trabalhos nos ofícios relacionados à cana-de-açúcar. Em situação de vulnerabilidade social, muitas crianças deixaram os estudos de lado para começar a trabalhar desde muito cedo, tudo pela necessidade em um contexto de grande desigualdade econômica e exploração dos corpos que necessitavam de trabalho para sobrevivência.

**[São Miguel dos Milagres]**
**Louise Cerqueira:** Como era o serviço de cortar cana, hein? Duro?
**Valdecir dos Santos:** É duro. É verdade. É pesado. Eu fiz muito, mas não quero fazer mais hoje não. Você trabalha muito.

**[Coruripe]**
**Maria Cícera:** Ah, minha fia, era muito cansativo, hoje em dia vivo quase alejada da minhas perna, tenho um pobrema nas perna, [IT] de tanto trabalhar no que é dos ôto! [...] Os homi cavando e a gente com os braçado da cana, semeando dentro do sulco. Saía de casa três hora da manhã, quatro hora, chegava em casa sei hora, sete horas da noite. Só era tomar banho, cair na cama.

**[Roteiro]**
**José Cícero da Silva:** [...] vi que não dava pra estudar de jeito nenhum porque eu ia trabalhar no campo, trabalhar o dia inteiro pra estudar noite como? Não tem possibilidade, não tem lógica. [...] A gente [...] saía por volta das três e meia da manhã e chegava de sete da manhã, eram três horas, três horas e meia de viagem, não era por causa da distância, não era por causa do acesso que depois que a gente saía da pista pra pegar estrada de chão o acesso é muito difícil. Como eu falei muitas vezes a gente descia pra desatolar o caminhão que empatava estava na estrada. E às vezes quando era quatro horas, quatro e meia da tarde, a gente parava mas não tinha transporte adequado que a gente precisava pra trazer em casa, oito, nove horas da noite inclusive sábado que era dia de pagamento, tinha dia deu chegar em casa 11 hora da noite.

**[Porto de Pedras]**
**Terezinha dos Santos Silva:** Eu com sete anos meu pai me botou pra onde? Não me botou pra escola não minha fia, me botou para a paia da cana. Cortar cana e amarrar. Eu com sete anos. No verão, era cortar cana e amarrar. No inverno, em que não existia corte cana era o que? Alimpar cana. Ciscar toco. Ciscar palha. Cobrir adubo. Era meu trabalho, até onze anos de idade. Eu pedi roupa. Umas moças assim que nem vocês... Eu criança... Eu pedi pra não andar nua no meio da rua.

**[Campestre]**
**Luiz Manuel dos Santos:** Sim dependendo, eu quando era criança, não podia pegar uma enxada de sulco pra cavar sulco, não podia pegar uma estrovenga pra ir roçar mato, mas podia pra uma coivaração, que era um serviço mais maneiro, no tempo que depois que cobrisse a cana, depois que sulcasse a cana eu podia semear, eu era um menino de dez anos, onze anos aí eu ia semear cana, até ia cortar cana antes do semeio, porque ia primeiro cortar a semente pra depois ir pra terra pra semear. (...) mas tinha um serviço apropriado pras crianças, semeio de cana, semeio de adubo, tombar um molhe de cana pra outro semear, sempre era esse serviço que a gente fazia.
**Paula Louise Fernandes:** E tinha muita criança no campo?
**Luiz Manuel dos Santos:** Sim, na minha época criança de 10 anos por diante tudinho já ajudava os pais.

**[Coruripe]**
**Louise Cerqueira:** Quando você era criança, o que a senhora fazia aqui? Via sua tia trabalhar? Acompanhava? Ou não, ficava solta, brincando?
**Maria José dos Santos:** Eu ia trabalhar "mais" ela. Comecei a trabalhar com 10 ano de idade.
**Louise Cerqueira:** Novinha, né?
**Maria José dos Santos:** É. Eu ganhava meio dia de serviço porque eu não tinha tamanho. Eu trabalhava um dia para ganhar meio dia de serviço.
**Louise Cerqueira:** A senhora trabalhava fazendo o que?
**Maria José dos Santos:** Em cana... Plantando cana, "sameando" cana... Perto da usina, um lugar que chama Correnteza. Para a banda de Camaçari. Ia de pé e vinha de pé. Não tinha ônibus, nem carro.

**[Porto Calvo]**
**Andressa Alves:** O senhor já se machucou?
**Josenildo Manoel Bispo:** Já. Antigamente quando o ministério do trabalho num batia em riba dos particular e os fazendeiro fazia o que queria, né, com o pião, né. [...] Naquele tempo o fazendeiro fazia até o cara trabaiar a pulso. Hoje em dia num faz, num faz mais isso, né!?

O açúcar remete também, portanto, à miséria e à precariedade das condições de trabalho de maior parte das experiências relatadas do passado. As longas jornadas de trabalho eram enfrentadas sem os equipamentos adequados e em situação de insalubridade. Os relatos de melhores oportunidades estão usualmente restritos a um passado apenas mais recente.

**[Coruripe]**
**Louise Cerqueira:** E como era cortar? Passava o dia inteiro cortando, se cortava, o corpo, como era?
**Maria Cícera:** Ave, toda melada de calvão, toda cheia de calça, era de casaco, era de tudo, pano amarrado por aqui, o chapéu na cabeça...
**Louise Cerqueira:** Se protegia, né, protegia o corpo? Usava luva?
**Maria Cícera:** Não. Hoje existe, mas naquele tempo, num existia.
**Karina Magalhães:** Então cortava muito as mãos?
**Maria Cícera:** É, ficava ca [inaudível] ficava toda encaroçada. E quando a gente adubava, ficava uma sarna. Quando a gente trabalhava de adubando, carregava um saco de adubo aqui, meio saco, e um meio saco na cabeça, né, cinquenta braça, cem braça... Ta vendo? E a gente ficava com isso aqui tudo cheio de sarna. No outro dia, quando a gente ia trabalhar, chega corria salmoura, com isso aqui tudo cortado da palha da cana, e ta sacudindo o coisa, porque muito bem o casaco ficava aqui, né, num tinha luva. Ah, minha fia, a minha vida foi muito cansativa.

**[São Miguel dos Milagres]**
**Maria José Ferreira Verçosa:** Sim! É muito ruim mulher, de vez em quando pegava uma conta, uma conta que tinha muita formiga, ave maria! De vez em quando batia a chuva, as formigas endoidavam, e a gente trabalhava, não tinha dia de deixar para outro dia. Tinha que tirar aquilo ali.
**Louise Cerqueira:** Mesmo chovendo né?
**Maria José Ferreira Verçosa:** Chovendo, ou chuva ou sol, sereno, a gente tinha que tirar. [...]
**Ana Karolina Corado:** E você se vestia como? Eles tinham equipamento de proteção?
**Maria José Ferreira Verçosa:** Ah, agora tem né? Mas naquela época a gente vestia uma camisa de manga comprida, e uma calça, pronto. Mas agora eu vejo de máscara, agora mesmo eu vejo. É de máscara, é de luva, é com umas calças e umas camisas, tudo tem proteção né? Mas naquele tempo não tinha não. As canas marcava a gente todinha a cara.

**[Roteiro]**
**José Cícero da Silva:** E hoje assim as vantagens são bem diferentes porque se hoje você tem trabalho de campo você tem o fardamento, você tem uma bota, você tem um ônibus pra andar que a gente andava em cima de gaiolão que carrega cana, não tinha ônibus nem nada. Dias que a gente saía de casa três horas da manhã chegava sete, oito horas da noite o meu pai era que tirava a gente de cima do caminhão porque a gente não aguentava descer, muitas vezes por fome, muitas vezes não todas as vezes com fome, muitas vezes muito mal via anoitecer no campo já amanhecer de manhã em casa já pra ir pro campo de novo. [...] Mas antigamente era um pouco meio cruel, muitos dias a gente chegava a trabalhar no campo sem ter nada pra comer absolutamente nada, não aguentar trabalhar e vir embora, isso aconteceu várias vezes comigo, comigo com minha família. [...] Na época que eu cheguei pra morar aqui, que também não era um tempo bom mas era bem melhor do que trabalhar no campo e depois eu comecei a trabalhar na usina como operador de tombador, muita coisa mudou, aprendi uma profissão foi mais leve, o serviço apesar de ser doze horas de serviço, depois

Figura 272: à direita, foto em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: acervo Iphan.

Figura 273: à direita, foto em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: acervo Iphan.

a usina veio a falir fechou as portas no dia 22 de dezembro de 97. [...] Roupa pra vestir a gente não tinha porque ninguém dava fardamento nenhum, calçado era descalço e pedia Deus que uma cobra não mordesse porque se mordesse nem socorro tinha podia ficar até lá.
**Fernanda Fassanaro:** E eles não ofereciam comida?
**José Cícero da Silva:** Nada, nada, nem comida nem absolutamente nada.
**Fernanda Fassanaro:** Nem transporte?
**José Cícero da Silva:** O transporte que oferecia era que quando a gente tinha que ir de qualquer maneira tinha que ir de qualquer maneira era caminhão de carroceria, era gaiolão de tirar cana no inverno, e só o perigo nas estradas estrada de chão, tinha hora que a gente tinha que descer pra desatolar o caminhão porque tinha que empurrar muita gente que era pra tirar. [...] E no inverno na chuva era muito difícil [...] E a chuva o dia inteiro embaixo de chuva tremia o frio é uma coisa horrível, às vezes eu não quero nem lembrar disso aí porque é uma coisa que às vezes ainda machuca, o tempo que a gente sofreu muito. [...] Assim eu tinha 14 anos já, aí eu aumentei três anos da minha idade tirei com 17 pra trabalhar. Mas depois que a usina parou eu não procurei mais emprego em outra usina. Só na Roçadinho que foi campo também. Mas lá as possibilidades eram outras era bem diferente.
**Fernanda Fassanaro:** Me fale um pouquinho de como foi essa sua experiência lá na Roçadinho?
**José Cícero da Silva:** Na Roçadinho foi bem melhor, a gente éramos fichados tínhamos um ônibus para andar, eles davam a bota, eles davam garrafa com água, muitos cortadores de cana que a gente era parte de limpa, era somente a enxada que era da gente mesmo, mas as outras pessoas eles davam facão, era tudo legal, era tudo legalizado tranquilo numa boa.

**[Campestre]**
**Luiz Manuel dos Santos:** [...] eu via painho trabalhar o dia todinho por um litro de farinha, trabalhar o dia todo os dois horários pelo um litro de farinha, adonde hoje um dia só que eu trabalho eu arrumo o dinheiro das compras de casa, eu compro que duzentos

Figura 274: abaixo, em Jacuípe. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: acervo Iphan.

duzentos e poucos conto é o dinheiro que eu ganho hoje.
**Fernanda Fassanaro:** Por um dia de serviço?
**Luiz Manuel dos Santos:** Sim, tem dia de serviço que eu ganho duzentos e poucos reais, dinheiro que eu faço a compra de casa pra passar a semana, eu ganhei no dia, quer dizer houve uma mudança muito grande no tempo da minha adolescência pra agora, eu corto vinte toneladas de cana, vinte poucos toneladas de cana, um carro de cana! Recebi numa quinzena, duas semanas de serviço 2120 conto não me parece uma mentira, cortando cana! Ai quem vê eu dizer uma coisa dessa, diz que é fácil, agora não ver eu trabalhar dia-a-dia, até a noite eu entro, as vezes a noite é claro eu vou fazer um serãozinho, A cana boa aí eu sempre ganho. [...] Equipamentos que a gente usa pra trabalho hoje modificou muito, porque naquela época alguns só usava um bota se comprassem porque os fornecedores de cana usina não dava material nenhum, se você quisesse calçar uma bota você tinha que comprar, e muitos enviar trabalhando limpar mato descalço, roçar mato descalço, outros de havaiana, cortar cana descalço, eu via muito no tempo deu criança. Hoje em dia não você se ficha numa fazenda pequena eles dão material dão badeira, dão luva, dão lima, dão facão, dão marmita, dão garrafa, dão de um tudo. Agora não é efetivamente a vezes acaba aquilo ali a gente cobra ele fica sem querer assumir. Mas não é todos dono de terra, não é todos empregados que faz isso não, mas a maioria sim, as usinas sempre a gente cobra, mas eles acham ruim mas chegam com as coisas.
**Fernanda Fassanaro:** Quais são os equipamentos que o senhor usar hoje em dia?
**Luiz Manuel dos Santos:** Eu uso no meu trabalho (...), o material que ele dá a gente é bota, bota de couro que ela tem o bico de aço, a proteção do facão, dá a caneleira pra proteção do facão, dá o par de luva, um óculos pra algum talo de mato não bater na vista, ou uma palha de cana. E eles dão o boné, daqueles que cobrem o rosto pra não levar corte da palha de cana. Agora só tem uma que eu não uso (...) se eu botar um óculos desse eu vou ficar cego. Aí essas botas que eles dão de couro eu não uso, eu tenho que comprar uma bota de borracha.

**[Jacuípe]**
**Natanael José Trajano:** A gente tem que ficar todo encapotado, é

Figura 275: abaixo, cana em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: acervo Iphan.

Figura 276: à direita, foto em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: acervo Iphan.

> o único jeito que a gente aguenta. Por causa da cana e do pelo que a cana tem. Porque quando a gente pega demais o caba fica todo vermelho e machucando. Aí o caba tem que encapotar o braço todo. Aí tem o casaco da gente, que a gente veste e tem um casaco ainda porque senão a gente não aguenta não.

Além da insalubridade, a precariedade das vestes de trabalho aumentava os riscos de acidente durante o trabalho, e memórias trágicas surgiram em pelo menos uma entrevista.

> **[São Miguel dos Milagres]**
> **Valdecir dos Santos:** Ninguém se protege não. Trabaia assim. Naquela época, era. Agora hoje é que a usina exige todo mundo ter proteção, entendeu? Mas naquela época ninguém exigia isso não. Eu até perdi esse dedo foi de cortar cana. Cortei a cana assim embaixo. "Pra!" Aí arriei pra cortar o olho, né. Aí quando eu fiz aqui, que arriei, cortei o olho. Jogo a cana no moito assim que trago a mão pra pegar ota foi que eu vi o sangue.
> **Louise Cerqueira:** Nem sentiu na hora?
> **Valdecir dos Santos:** Não não! Isso aqui é o quê? Ó três hora. Mais ou meno foi umas duas hora. Ainda me lembro hoje. Às duas hora da tarde que eu fiz isso aqui. Isso aqui, eu tinha quinze ano quando eu cortei esse dedo. Novo novo novo...
> **Louise Cerqueira:** Mas era um serviço muito pesado, né? Muita gente se machucava, né?
> **Valdecir dos Santos:** Ainda hoje se machuca. Hoje não se machuca muito porque eles têm uma proteção, né. Tem...se a foice 'vim' à canela, ele tem uma joelheira. Esses negócio, né. Na mão só tem só luva. Se pegar corta. Agora aqui é mais protegido.

Se, por um lado, as condições de trabalho melhoraram com o tempo, por outro a máquina veio substituir o homem e ocasionar desemprego em massa. O lamento, assim, se torna presente, mesmo em meio a memórias de tanta adversidade.

> **[Roteiro]**
> **José Cícero da Silva:** Tem uma diferença muito grande, porque hoje as máquinas tomaram conta do ser humano, tomaram um espaço do ser humano, eu acho que a maior parte dos roubos, das coisas ruins que acontecem hoje exatamente pela falta de emprego. Na época da destilaria, que ela moía, por ser uma usina pequena ela empregava cerca de 1500 pessoas no campo, só no campo eram entre 1800 a 2000 pessoas no geral, hoje se a Roteiro viesse a moer ela não trabalhava com 1500 pessoas no campo, se trabalhasse era com quinhentas ou quatrocentas, eu concordo com a carregadeira, eu concordo com caminhão, eu concordo com trator, mas não com a colheitadeira, eu não concordo com ela eu acho que a pessoa que inventou, inventou para tirar o ser humano de rumo [...] Uma máquina daquela cortar cana por 80 homens é um absurdo, se você contar dez máquinas a 80 homens da 800 pessoas. E ainda tem uma coisa o trabalhador de cana só corta cana durante o dia e ela corta 24 horas por dia.
>
> **[Campestre]**
> **Luiz Manuel dos Santos:** Hoje em dia a maquinagem tomou muitos serviços do trabalhador. Esse negócio de máquina trator, no lugar de 100 homens trabalhar um trator só faz. (...) Houve uma grande mudança sobre trabalho, hoje em dia é tudo mais fácil pra gente, mas é muito desemprego, sobre isso aí existem muitas máquinas trabalhando, lá fora já tem máquina pra cortar a cana, o carro já sai carregado, quer dizer no lugar de entregar 100 homens uma máquina só corta cana.

Portanto, a cada receita que leva açúcar na sua composição, estão embutidas lembranças de um passado injusto e cruel.

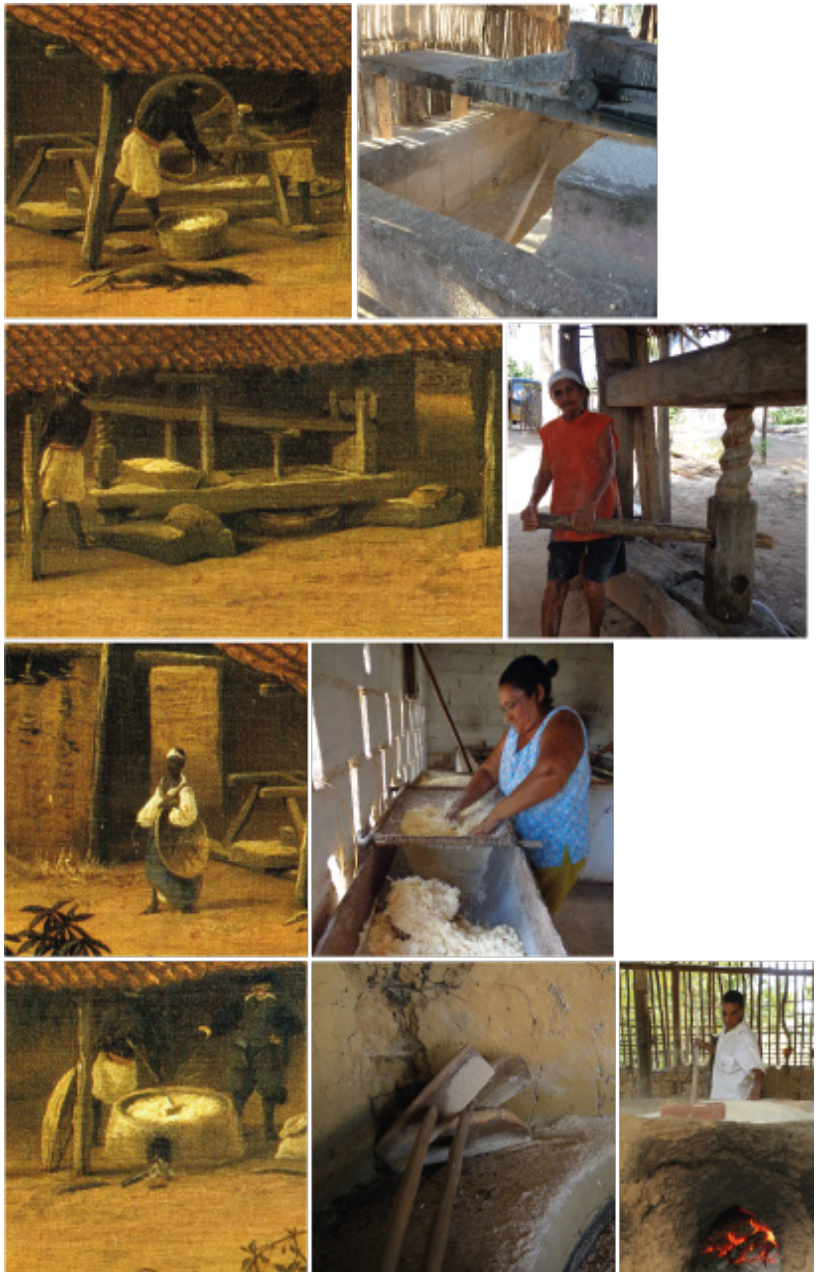
Já a produção da farinha, embora seja menos arriscada, é a soma de muitos esforços coletivos. O alimento - derivado da mandioca e que já foi chamado de o "pão da terra" pelos cronistas dos primeiros séculos da colonização do país[76] - é hoje transformado nas chamadas casas de farinha, edificações construídas para o processamento do tubérculo. O alimento é de origem indígena e as etapas desse processamento se mantêm há séculos, atualizados nas trocas com os europeus e povos africanos e também, desde as últimas décadas, recebeu a motorização.

Demanda um trabalho árduo geralmente vencido na forma de mutirões, quando familiares e vizinhos se juntam para somar forças nos processos conhecidos como mandiocada e farinhada.

**[Povoado Romeiro, Coruripe]**
**José:** Pra chegar até a mesa de vocês, misericórdia…

76Câmara Cascudo afirma: "Quando a posse da terra começou a ser feita nasceu o elogio da mandioca e seu registro laudatório em todos os cronistas. Afirmavam, unânimes, ser aquela raiz o alimento regular, obrigatório, indispensável aos nativos e europeus recém-vindos. Pão da terra em sua legitimidade funcional. Saboroso, fácil digestão, substancial.
Nóobrega, Anchieta, Hans Staden, Gandavo, Gabriel Soares de Sousa, Fernão Cardim, Jean de Lery, André Thevet, Claude d'Abbeville, Ivo d'Evreux, frei Civente do Salvador, o anônimo do *Diálogos das grandezas do Brasil*, Jorge Marcgrave, Guilherme Piso, Joan Nieuhof, expõem, discutem, registram minúcias do preparo da farinha, mingaus, beijus, caldos, bolos, todos os produtos da euforbiácia que Pohl classificaria no superlativo do útil, *Manihot utilissima*." (CASCUDO, 1967, p.93)

Figura 278: etapas da produão de farinha. Fonte: SILVA, et al, 2019, p.59.



**[Branquinha]**
**Paulo Lúcio de Souza:** Ah, minha fia, pra aprender [a fazer farinha] foi muito nó cego!

Mas é preciso, inicialmente, realizar todo o trabalho com a mandioca no roçado. O tempo de plantar é usualmente a partir de janeiro e fevereiro, e de colher entre agosto e novembro. Depois de todo o trabalho na roça, então, é preciso arrancar a mandioca, etapa em que, por vezes, a colaboração de amigos é feita na base da solidariedade.

**[Jundiá]**
**Ana Karolina Corado:** No inverno quando o pessoal está colhendo, quantas pessoas mais ou menos vem?
**Maria Lúcia da Silva Neto:** Ano passado foi o ano que fez mais. Hoje você vai fazer e traz os seus colegas porquê dá trabalho. São horas de trabalho. Vem umas cinco ou seis pessoas, tudo na amizade.

**[Traipu]**
**Manuela Kaspary:** Ah, o dia da mandioca é dia para tirar a mandioca. E todo mundo vem ajudar a tirar a mandioca?
**Benedito Edvânio Oliveira dos Santos:** Vem! Porque aqui a gente não paga para tirar a mandioca. Então vai e um ajuda o outro.
**Maria de Fátima Oliveira de Melo:** Depois nós trabalhavamos de mandioca com meu pai, desde de criança. E agente ia pra casa de farinha fazer mandioca. A gente ajudava uns aos outros, né. Pra quando arrancasse a mandioca aí, ajudar, o povo ajudar a gente né.

Em seguida, é preciso transportar a mandioca para as casas de farinha e passar horas descascando-as. Esse processo de raspagem, em algumas localidades, é concentrado no gênero feminino, embora não se restrinja a ele.

**[Traipu]**
**Manuela Kaspary:** E como é o processo?
**Benedito Edvânio Oliveira dos Santos:** Os homens arranca, carrega no carro de boi, pra casa de farinha. Ai depois as mulheres raspam. [...]

Figura 279: preparo da mandioca. Fonte: SILVA, et al, 2019, p.56.

**Manuela Kaspary:** O dia da mandiocada, arranca num dia e no outro dia, o quê?
**Benedito Edvânio Oliveira dos Santos:** No outro dia rapa. É a mulherada é que rapa no outro dia.

**[Povoado Chiqueiro, Jundiá]**
**Louise Cerqueira:** Era tudo homem, tinha mulher?
**Fábio Lins:** A única mulher era minha mãe.
**Louise Cerqueira:** Tinha alguma parte que vocês preferiam fazer?
**Fábio Lins:** A mulher, mesma, para fazer era raspar a mandioca para peneirar.

**[Jundiá]**
**Louise Cerqueira:** Quem trabalha descascando aqui?
**Maria Lúcia da Silva Neto:** É mais as mulheres, as namoradas. É um ajudando o outro. [...]
**Ana Karolina Corado:** Os homens raspam também?
**Maria Lúcia da Silva Neto:** Raspam.

Após realizada toda raspagem do tubérculo, os restos da mandiocada, como as cascas, acabam por servir a outros propósitos, como alimentação de animais e como adubo para fertilizar o solo.

Em seguida, vem a etapa da sevar, ou seja, a moagem do pulpo branco. Na maior parte dos casos encontrados em campo, trata-se de fase motorizada, com caititu - espécie de moenda - movido a gasolina, a diesel ou a energia, portanto, etapa menos trabalhosa hoje que no passado, embora tenha sido mapeada uma casa de farinha inteiramente manual e ainda funcional em Colônia

Figura 280, 281: acima e abaixo, casa de farinha em Bom Despacho, Passo do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 282: à esquerda, casa de farinha em Bom Despacho, Passo do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 283: abaixo, caititu manual numa casa de farinha em Colônia Leopoldina. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: acervo Iphan.

Leopoldina, ou seja, com a presença de uma roda para etapa de moagem da mandioca.

> **[Povoado Barreiras, Coruripe]**
> ***Nácia:*** Aqui quando era a roda ali, aquela que roda no braço, aí a gente bota o motor aqui, e aqui cevando a mandioca. [...] Ali tinha uma roda mermo, mas foi quando acabou negócio de roda, arrumaram essa de motor elétrico, que ta ali na casa da minha mãe, porque aqui o pessoal vem roubar. [...] Aí quando vem pra cevar, ceva aqui, bota o motor aqui e ceva aqui. Agora quando era no braço era um sufoco, aquela roda, caia roda, levantava roda…

A comparação que Câmara Cascudo fez ao afirmar que a "fabricação da farinha entre os 'mestres' do Nordeste ainda está mais próxima do séc. XVI que do XX" (1967, p.100) já não faz mais tanto sentido hoje, na presença dessas máquinas a motor; ao contrário, surpreende a existência de exemplar ainda plenamente funcional e manual.

E então leva-se a mandioca sevada para a prensa, usualmente em sacos de nylon, onde se gira o fuso para espremer a massa e fazer escorrer sua manipueira, líquido venenoso. Em seguida, é preciso peneirá-la no cocho, tarefa que também se concentra no gênero feminino, embora, novamente, não se restrinja a ele[77]. A crueira, que é o resto que sobra do ato de peneirar, acaba por servir de comida às galinhas e aos porcos.

> **[Povoado Chiqueiro, Jundiá]**
> **Louise Cerqueira:** Quando vocês terminam, quando peneira, sobra alguma coisa na peneira?
> **Fábio Lins:** Sim, a gente chama de crueira.
> **Louise Cerqueira:** Vocês usam para alguma coisa?
> **Fábio Lins:** Tem gente que usa para dar aos pintos, eles gostam. Tem gente que joga no mato. O certo é não perder.

> **[Povoado Brejo Novo, Anadia]**
> **Arlindo Cardoso:** Vocês utilizam os restos da mandioca para outras coisas?
> **Sebastião:** Eu utiliza como adubo né, adubo orgânico.
> **Maíra Normande:** Para a própria horta?
> **Sebastião:** É, coloca ela junto com a água na irrigação e serve de adubo.

Se hoje a crueira pode ser reaproveitada como alimento para os bichos, como adubo, ou pode ser mesmo esquecida na casa de farinha, houve relatos em que antigamente, para aumentar as possibilidades de ganho, o que é hoje considerado um resto era antes vendido a preço baixo.

> **[Povoado Tabuleiro dos Negros, Penedo]**
> **Louise Cerqueira:** O que é isso aqui, como é o nome disso?
> **Manoel Vieira:** Essa aqui é crueira. A crueira que, quando peneira a massa, fica aí, a turma fizeram, deixaram aí, não vieram apanhar.
> **Louise Cerqueira:** Ah, entendi, a crueira. E faz o que, com ela, depois?
> **Manoel Vieira:** Ah, isso aí é... dão pras galinha, dá pra porco.

77 Isso foi percebido nas viagens de campo e também está afirmado em Heredia (1979).

Figura 284: à esquerda, casa de farinha em Bom Despacho, Passo do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 286: acima, crueira na casa de farinha em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: acervo Iphan.

Figura 287: abaixo, crueira deixada no forno de uma casa de farinha Penedo. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 285: à esquerda, prensa em casa de farinha em Bom Despacho, Passo do Camaragibe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

> [...] Isso aqui, ói, quando peneira a farinha, aí fica isso aí. No tempo da [IT], isso aí, o camarada passava na forrageira. Passava na forrageira, ia vender a dez conto [...]. E aí hoje, graças a Deus, ta se perdendo aí. A galinha é quem come, os cachorro, um burro, cavalo, é quem come.

Apesar ter ficado impreciso se tal venda era, de fato, para consumo humano, há referência, em Câmara Cascudo, com relação a forma de consumo da crueira ainda misturada com a farinha:

> Há quase cinco séculos a farinha continua mantendo o prestígio no crédito popular. Essa permanência constituía a imagem da suficiência. Crêem-na apta e capaz na exigência da nutrição. Sem ela a refeição estará incompleta e falha. É comida de volume, comida que enche, sacia, faz bucha, satisfaz. **Comem-na pura, sessando-a na mão, mastigando a crueira que não pôde ser peneirada**. **"Sem farinha, homem não vive."** (1967, p.95, grifo nosso)

Depois de peneirar, por fim, passam-se horas no calor do forno, usualmente a lenha, para assá-la. Na maior parte dos casos, trata-se ainda de processo manual, embora em algumas situações tenha sido encontrada uma forma motorizada de mexer e assar a farinha. O tempo pode ser longo e o processo exige controle do nível do fogo, além de constante movimentação, para evitar que ela torre, queime.

Figura 288 e 289: acima e abaixo, peneiragem em uma casa de farinha em Traipu. Autoria: Náiade Alves. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

**[Povoado Tabuleiro dos Negros, Penedo]**
**Louise Cerqueira:** Fica torrando um tempão aí, né? E a quentura?
**Manoel Vieira:** A gente tem que aguentar, minha fia, né moleza, não.

**[Povoado Chiqueiro, Jundiá]**
**Louise Cerqueira:** Qual é a parte mais difícil do processo?
**Fábio Lins:** Mexer.
**Louise Cerqueira:** Por quê?
**Fábio Lins:** Porque demora muito. São duas horas sem poder parar. Se deixar parado, queima a farinha.

**[Assentamento Boa Vista, Jacuípe]**
**Manuela Kaspary:** Tem que ser um fogo brando ou um fogo alto?
**José Florêncio Soares da Silva (Sílvio):** Não, tem que ser um fogo brando. Se um fogo muito alto, você não controla, ai enrola, fica aqueles bolinhos todinhos, aí não presta. Daí tem que ser em fogo controlado.

**[Boca da Mata]**
**José Herculano de Farias Filho:** É 3, 4 horas, depende do fogo né? A lenha que ‘’teja’’, agora no tempo agora [tempo chuvoso], ontem mesmo pra fazer 3 fornadas passei o dia todinho, a lenha molhada, demora é muito.
**Fernanda Fassanaro:** E a lenha, o senhor pega aonde? Que madeira o senhor usa?
**José Herculano de Farias Filho:** É mangueira, cajueiro, porque lenha o cabra não pode comprar nem pode pegar nas matas, aí tem que ser essas coisas, mangueira, cajueiro ou jaqueira, essas madeiras.

Só então ela está pronta para ser consumida ou comercializada na própria localidade e em localidades vizinhas, geralmente em galpões em feiras livres, também chamados de mercado.

Figura 290, 291: acima e abaixo, forno em uma casa de farinha em Campestre. Autoria: Paula Louise Fernandes. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

**[Povoado Chã de Imbira, Campo Alegre]**
**Ana Karolina Corado:** Aí o senhor vende em que feiras? Nessa feira...
**Roberto Rodrigues de Paiva:** Eu vendo aqui, vendo em São Miguel, ontem tava em São Miguel, ontem. [...]
**Ana Karolina Corado:** E vende sábado nessa feira?
**Roberto Rodrigues de Paiva:** Sábado nessa feira, e vendo também em casa. Dia de terça-feira eu coloco pra vender dentro da cidade de moto.
**Ana Karolina Corado:** Aí por exemplo, o senhor faz tudo e fica pronta na quarta né? Aí o senhor vai vendendo e começa tudo de novo?
**Roberto Rodrigues de Paiva:** Isso, de 15 em 15 eu faço esse processo, de 15 em 15. [...]
**Ana Karolina Corado:** Quanto tempo de feira o senhor tem?
**Roberto Rodrigues de Paiva:** Vish, eu tenho 40 anos, deve ter aí uns 35 anos. Desde os 5 anos que eu vinha pra feira mais meu pai. Amontado em cima de um burro amarrado pra não cair, de tão pequeno que eu era.

**[Povoado Porto da Rua, São Miguel dos Milagres]**
**Ana Karolina Corado:** E o senhor sempre vende na feira ou vende em outros lugares?
**José Rita da Silva:** É, eu vendo na feira e vendo em casa.
[...]
**Ana Karolina Corado:** E quantos quilos o senhor traz para a feira?
**José Rita da Silva:** Eu trago, as vezes eu trago 150 a 200 “quilo”, as vezes é muito.

**[Assentamento Boa Vista, Jacuípe]**
**Manuela Kaspary:** E vocês vendem?
**José Florêncio Soares da Silva**: Entrega só para o mercado de Porto Calvo.
**Manuela Kaspary:** Ah, entrega. Já em saco?

Figura 292, 293: acima e à direita, forno em casa de farinha em Anadia. Autoria: Arlindo Cardoso. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

**José Florêncio Soares da Silva:** Já em saco. 50, 60 kilos. Lá é só pesar.
**Manuela Kaspary:** Ah tá, lá vende a granel. Já tem um cliente certo?
**José Florêncio Soares da Silva:** Nós já tem. Até dez sacos ela já ficou com farinha da gente.

**[Jacuípe]**
**Manuela Kaspary:** O senhor recebe tudo em farinha. E o senhor, quando fazia farinha, o senhor, vendia pra quem?
**Cícero Lorentino Pereira:** Levava pra feira em Campestre,.
**Manuela Kaspary:** A feira de Campestre é boa?
**Cícero Lorentino Pereira:** É boa, viu.
**Manuela Kaspary:** A de aqui de Jacuípe não é boa, não?
**Cícero Lorentino Pereira:** Pra farinha, a de Campestre é melhor.
**Manuela Kaspary:** Lá o senhor já tem cliente certo?
**Cícero Lorentino Pereira:** Eu levava cinco, seis sacos, só era chegar lá e entregar.

**[Povoado Chiqueiro, Jundiá]**
**Louise Cerqueira:** Era para onde que vendiam?
**Fábio Lins:** Para Colônia.
**Louise Cerqueira:** Vendia isso tudo na semana?
**Fábio Lins:** A gente entregava para o vendedor vender na feira.

Nesse sentido, a feira se torna um termômetro da produção local e das possibilidades de renda.

**[Boca da Mata]**
**Dona Maria:** Quando sai o dinheiro da prefeitura e da usina a feira fica mais maior, mas quando não sai é fraca.
**Fernanda Fassanaro:** Então aqui o mercado, a feira, depende...
**Dona Maria:** Do pagamento da Triunfo e da prefeitura.

Na maioria quase absoluta das casas de farinha encontradas em campo, elas são utilizadas por vários membros de uma comunidade, que revezam o uso.

**[Povoado Tabuleiro dos Negros]**
**Manoel Vieira:** Pode chegar a cem, na casa de farinha, se chegar cem pessoa, todas cem trabalha.

**[Povoado Barreiras, Coruripe]**
**Alícia Rocha:** E pessoas trabalham aqui, só vocês duas?
**Nácia:** Tem hora que tem tanta gente que trabalha, que você não queira nem saber! [...]

E então o dono - o que juntou esforços físicos e financeiros para construí-la - recebe uma porcentagem, usualmente entre 10% e 20%, do próprio produto, como forma de pagamento.

**[Povoado Porto da Rua, São Miguel dos Milagres]**
**Ana Karolina Corado:** O senhor também tinha casa de farinha lá?
**José Rita da Silva:** Tinha não. Eu fazia farinha na casa de farinha do vizinho.
**Ana Karolina Corado:** Vocês alugavam o espaço aí pagavam com farinha?
**José Rita da Silva:** É, a gente pagava com farinha.

**[Povoado Massaranduba, São Brás]**
**Maria Luseni Tavares dos Santos:** Tem pessoas que faz, porque assim, as pessoas que não tem casa de farinha vem colocar na casa

Figura 294: etapas da produção de farinha em Bom Despacho, Passo do Camaragibe. Fonte: SILVA, et al, 2019, p.58.

de farinha de quem tem, não só é a família, os vizinhos.
**Daniel Gontijo:** Vocês alugam?
**Maria Luseni Tavares dos Santos:** Isso, tem um arrendamento, arrenda.
**Daniel Gontijo:** Vocês alugam como? No dinheiro ou na farinha?
**Maria Luseni Tavares dos Santos:** Na parte da farinha.

**[Matriz do Camaragibe]**
**Débora Vital:** Vocês fazem esse aluguel por quanto?
**Cícero Amaro da Silva Santos:** É 20% (...) da produção.

**[Maragogi]**
**Fernanda Fassanaro:** E no seu assentamento, a casa de farinha é sua ou não?
**Tarcísio Monteiro do Livramento:** Não, é..todo mundo usa, na verdade é assim é do vizinho, aí a gente paga em produto por conga, o povo lá chama de conga, conga é o litro, "quantos litros você vai pagar de farinha naquele local".

**[Assentamento Boa Vista, Jacuípe]**
**Manuela Kaspary:** O que é conga?
**José Florêncio Soares da Silva:** Porque a farinha é nossa, né. Ai você vem fazer farinha na casa de farinha, não vai usar o material, não vai usar tudo? Ai você tem que contribuir com uma parcela, vamos dizer uma cuia são 10 litros de farinha. E aí a gente tem que vê dois litro por cuia. Quer dizer tem dez, eu fico com dois, você fica com oito.
**Manuela Kaspary:** A entendi, vocês ficavam com um percentual da farinha.
**José Florêncio Soares da Silva:** Isso. Só de conga é isso aí, dai nós vivia aqui, era bastante farinha. Nós só vivia de conga.
**Manuela Kaspary:** Conga era do percentual da farinha? Recebia em farinha mesmo?
**José Florêncio Soares da Silva:** Em farinha. Até hoje é em farinha.

**[Jacuípe]**
**Manuela Kaspary:** Quando eles usam a sua casa de farinha, quanto que o senhor fica da farinha.
**Cícero Lorentino Pereira:** Que aqui o pessoal conhece por conga, né.
**Manuela Kaspary:** É o conga.
**Cícero Lorentino Pereira:** Dois litros por cuia.
**Manuela Kaspary:** Dois litros por cuia. Que é dois litros por cuia?
**Cícero Lorentino Pereira:** É um litro de medir farinha. Eu tenho em casa uma baciazinha por litro.
**Manuela Kaspary:** Cada saco o senhor pega dois
**Cícero Lorentino Pereira:** Uma cuia, né.
**Manuela Kaspary:** Ah, dois litros por cuia. Cuia é...
**Cícero Lorentino Pereira:** Dez litros. Eu tinha uma balança ali, mas quebrou, a madeira estragou, vou levar na serraria pra fazer outra. Porque quanda faz muito a gente mede no peso.
**Manuela Kaspary:** No peso, é melhor. De cinquenta kilos, o senhor, fica com dez kilos.
**Cícero Lorentino Pereira:** Dez kilos, é.

**[Jundiá]**
**Ana Karolina Corado:** Vocês cobram aluguel?
**Maria Lúcia da Silva Neto:** A gente cobrava porque gasta energia ne. Estamos tirando uma parte da farinha para revender e pagar na despesa da energia
**Louise Cerqueira:** Se a pessoa, por exemplo, faz 10 sacos no dia, ficam quantos aqui?
**Maria Lúcia da Silva Neto:** Aí vocês não sabem a base do que tem um saco. Cada saco tem 50 Kg. Hoje é 50 Kg, mas uma época atrás de falava em cuia que representa 30 L.
**Louise Cerqueira:** Quanto é um saco?
**Maria Lúcia da Silva Neto:** O quilo? O litro é uma medida que pesa uns 1,5 Kg. A gente não conhece muito porque a gente trabalha mais com litro. É a medida que se usa para vender. As pessoas mais próximas a gente não cobra, por amizade.

**[Povoado Tabuleiro dos Negros, Penedo]**
**Louise Cerqueira:** E o senhor pega uma parte, o senhor?
**Manoel Vieira:** Uma parte que eu pego é aquela conga, né [...]. Se o camarada faz cinquenta cuia de farinha, eu tiro cinco [...].
**Louise Cerqueira:** Cinquenta, o senhor tira cinco?
**Manoel Vieira:** É.
**Louise Cerqueira:** Entendi. E o que é uma conga?
**Manoel Vieira:** Um litro.

**[Povoado Chiqueiro, Jundiá]**
**Louise Cerqueira:** Vocês emprestam é [a casa de farinha para vizinhos]?
**Fábio Lins:** Sim. Eles fazem e a gente pega um percentagem da produção.
**Louise Cerqueira:** É em farinha que eles pagam?
**Fábio Lins:** Sim
**Louise Cerqueira:** Vocês pegam quanto?
**Fábio Lins:** A gente pega 10% da produção. O negócio é bom para eles. A gente tem a farinha para se alimentar.

Se hoje é possível fazer o produto com mais celeridade, antigamente esse processo levava dias. E há a concorrência com o produto feito em processos motorizados.

**[Boca da Mata]**
**Fernanda Fassanaro:** Aí o único lugar que o senhor vende sua farinha é lá na feira?
**José Herculano de Farias Filho:** É só no mercado, não vendo pra fora não. Antes levava pra São Miguel, o final da feira, e vendia lá, retalho sabe? Mas hoje vale a pena não, o cabra sair daqui pra São Miguel, com esse negócio da farinha na energia, aí derrubou essa farinha comum, feita no manual.
**Fernanda Fassanaro:** Porque com esses equipamentos elétricos é muito mais rápido né?
**José Herculano de Farias Filho:** É, mais rápido e faz a farinha mais bonita né? Aí o pessoal hoje só querem a farinha mais bonita assim.
Fernanda Fassanaro: Mas não quer dizer que é mais gostoso né?
**José Herculano de Farias Filho:** É não, a melhor é a farinha manual porque é muito tempo no rodo, sabe? Muita gente não quer fazer, mexer farinha, porque é um serviço muito pesado.

Ainda assim, muitas vezes, tempos passados eram lembrados como melhores. E apesar de toda dificuldade, alguns relatos deslocaram esses momentos de trabalho para instâncias de celebração, com contação de estórias e cantorias de mandiocada.

**[Pão de Açúcar]**
**Arlindo Cardoso:** E tem umas casas de farinha que tem uns cantos né? Que quando vai trabalhando...
**Maíra Normande:** As cantigas.
**Maria de Lourdes Lisboa:** De primeiro tinha, na casa de farinha do meu avô, de veio Dudu, o povo cantava, mas agora tem não. [...] Eu me lembro que eles cantavam, mas era o povo velho, que já morreram, aí eu me lembro que era puxando mandioca e eles cantava aquela entoada.

**[Assentamento Boa Vista, Jacuípe]**
**Manuela Kaspary:** Você sabe dizer se o pessoal tinha o hábito de cantar, no passado?
**José Florêncio Soares da Silva:** Ah, oxi, no início daqui, é porque não vem muita. Mas no começo aqui era muitas estórias, aqui. De lobisomem, o pessoal tinha essas estórias.
**Manuela Kaspary:** E o pessoal fazia bailado depois que terminava tudo ou não?
**José Florêncio Soares da Silva:** Não, não. Porque é gente mais antiga, né. E não tinha essa tradição. O pessoal conversava muito

sobre estórias, essas coisas toda.

**[Colônia Leopoldina]**
**Fernanda Fassanaro:** Quando o senhor era criança, o senhor lembra se na hora de descascar a farinhas as mulheres cantavam... os homens cantavam... como que era?
**José Machado da Silva:** Era uma alegria danada, naquele tempo o pessoal vivia de farinha né, aí ficava tudo alegre.

**[Povoado Sapé, Igreja Nova]**
**Fernanda Fassanaro:** E cantando que música? Essas músicas que vocês cantam quando vão fazer a farinha de cada casa? Vá cante uma música? [...]
**Daniel da Silva:** É da mandiocada tem uma assim, tem várias:
**Lusinete Santos Silva:** [Cantando] Fala boi marinheiro / Fala boi marinheiro do mar / Fala boi marinheiro / Fala boi marinheiro do mar / Se eu não vou no fim da mandiocada / Só se o danado desse motor se quebrar. [...]
**Daniel da Silva:** Tem várias brincadeiras assim muitas, muitas cantigas que a gente brinca, que a gente canta, então quer dizer que a gente assim aqui mesmo pra falar a verdade pra senhora a mandiocada assim só canta quando a gente arranca mandioca aí o pessoal gosta de brincar, eu também gosto, aí nós canta, mas aí pra fora nós chega pode ser uma carroçada de mandioca, aí pra fora o pessoal é tudo animado, aqui cantavam, deixaram. Mas é bonito uma mandiocada cantando tudo animado, bonito mesmo.
**Fernanda Fassanaro:** As cantigas de mandioca é na hora que vai tirar, que vai colher?
**Daniel da Silva:** Não, é quando vai raspando.
**Fernanda Fassanaro:** Então é na casa de farinha mesmo?!
**Daniel da Silva:** É!
**Fernanda Fassanaro:** E vocês lembram disso quando vocês eram pequenos, esses cantos vem da mãe do pai cantando?
**Daniel da Silva:** Eu alcancei a mandiocada do finado meu pai, eu alcançava, eu era criança rolava três dias na casa de farinha porque naquele tempo não era motor, era naquela roda que tinha, então era muita mandioca, aí passava dois três dias mas era cantando direto com as mulheres, então quando era meio dia, aí era comida, era aquela mesa assim de comida entendeu? E quando era de noite, era mungunzá, era arroz doce, e assim ia então quer dizer tudo o que eu via na casa do meu pai, eu estou fazendo menos mungunzá que a mandiocada aqui é o seguinte: arranca hoje, raspa mas graças a Deus termina tudo no mesmo dia.
**Fernanda Fassanaro:** Vocês sabem quantas casas de farinha tem aqui no povoado?
**Daniel da Silva:** Rapaz sei não aqui no povoado tem várias, aqui se conta a casa que não tem uma casa de farinha. Desde quando eu me casei.
[...]
**Lusinete Santos Silva:** Enquanto o povo tiver rapando a mandioca é cantando, quando a mandioca acaba de rapá aí também acaba de cantar, aí vai cevar, depois de cevar vai mexer a farinha.
**Interlocutor:** Aí não canta mais não?
**Lusinete Santos Silva:** Não.
**Fernanda Fassanaro:** E o canto da mandiocada é uma coisa que vem de muitos anos, quando a senhora era menina?
**Lusinete Santos Silva:** É, era do tempo velho, vem dos tempos antigos do povo velho.

**[Traipu]**
**Manuela Kaspary:** E aquela farinhada de antigamente, que o povo ficava bebendo vinho, cachaça, cantando músicas? Ainda existe?
**Benedito Edvânio Oliveira dos Santos:** Existe, existe, se vocês tivessem aparacido no dia da mandiocada?
**Manuela Kaspary:** Ah, então, é no dia da mandiocada que acontece...
**Benedito Edvânio Oliveira dos Santos:** No dia que arranca e no dia que junta pra raspa. Porque meu pai arranca num dia pra arrapar no outro. É uma festa. Se tornou-se uma tradição. E o pessoal, vem muita gente Muita gente vem pra aqui, porque é uma festa mesmo. É um trabalho, mas é uma festa.
[...]
**Manuela Kaspary:** No rapamento que as pessoas cantam, só as

mulheres ou todo mundo canta?
**Benedito Edvânio Oliveira dos Santos:** Tem local que todo mundo canta, mas quem gosta mais de cantar é só as mulheres.

**[Traipu]**
**Manuela Kaspary:** E a senhora aprendeu as cantigas como?
**Maria de Fátima Oliveira de Melo:** Nas casas de farinha, raspando mandioca. [...] É aquela roda de mulher na casa de farinha, cantando, bebendo. [...] É, quer dizer, hoje em dia elas não estão cantando mais. Era no meu tempo.
**Manuela Kaspary:** Bebendo Cachaça?
**Maria de Fátima Oliveira de Melo:** Bebem vinho, dai fazia uns cachimbos de mel de abelha com o quê, meu Deus? Com cachaça. Mistura a cachaça com o mel e chama cachimbo.[...] Tinha muitas [cantigas], várias, né. O meu Deus! Mulher. Tinha assim, deixa ver se eu lembro. Tinha uma que a gente cantava: "Quero ver vira, quero ver vira, no balanço da paneira quero vê vira". E tirava os versos né?!. Era cantando assim e tirando aqueles versos. [...] Eram quatro mulheres, duas tiram a cantiga e duas faz os versos. E depois troca e as outras vão fazer os versos, é assim.

Outro momento que aliava o mutirão a um clima de celebração foi relatado em Traipu, onde foi encontrada a Dança do Piau. O piau é uma garrafa abastecida geralmente com bebida alcoólica que é pendurada no centro do telhado da casa de farinha, e é ornamentada com fitas coloridas. Ao fim da farinhada, os que haviam colaborado no trabalho começavam a cantar e dançar ao redor da garrafa, ao passo em que iam tirando pouco a pouco os enfeites da mesma. Ao final da brincadeira, todos bebiam um pouco do líquido e depois de dançar coco podiam, enfim, descansar.

**[Traipu]**
**Iracema Isidoro dos Santos:** É, até porque todas vezes que tem farinhada eles tocam sempre. Tem essa tradição deles na casa de farinha da dança do piau. Quando terminam, todos tiram seus versos e cada musiquinha eles cantam esse verso. E ao final quando não tem mais ninguém pra dizer verso. Eles descem a garrafa, todos "vamos beber o piau". Cada um bebe e é quando termina de beber o piau entra o coco. O coco da prosseguimento a dança do piau. Só que a dança do piau é só em forma de roda e a dança do coco tem a batida. Né, pronto. Aí vem o coco. No coco eles vão na batida do coco e também nos versos. Eles dão a batida e para e alguém diz o verso, e volta para a batida do coco. E assim eles fazem a festa deles até umas horas.

Apesar das falas de celebração durante o seu feitio, o processo não apresenta bom custo-benefício, havendo relatos de que a farinha é o produto menos rentável. O que se encontrou em campo foi a tendência de diminuição da prática. Desse modo, em alguns casos, as casas de farinha plenas no funcionamento ficaram apenas no passado...

**[Assentamento Boa Vista, Jacuípe]**
**José Florêncio Soares da Silva:** Para fazer a raspagem. E essa casa de farinha quando foi o início do assentamento ela está com 27 anos. Esse ano quando começou aqui, movimentava de domingo a domingo. Não parava. Quando era dia de hoje parava, não, hoje tava funcionando a casa de farinha, porque a feira era sábado e domingo. Quando era domingo de manhãzinha o pessoal terminado para puxar o saco para levar para Porto Calvo, Jacuípe. E no domingo, a tardinha, o pessoal já tava com a mandioca pra

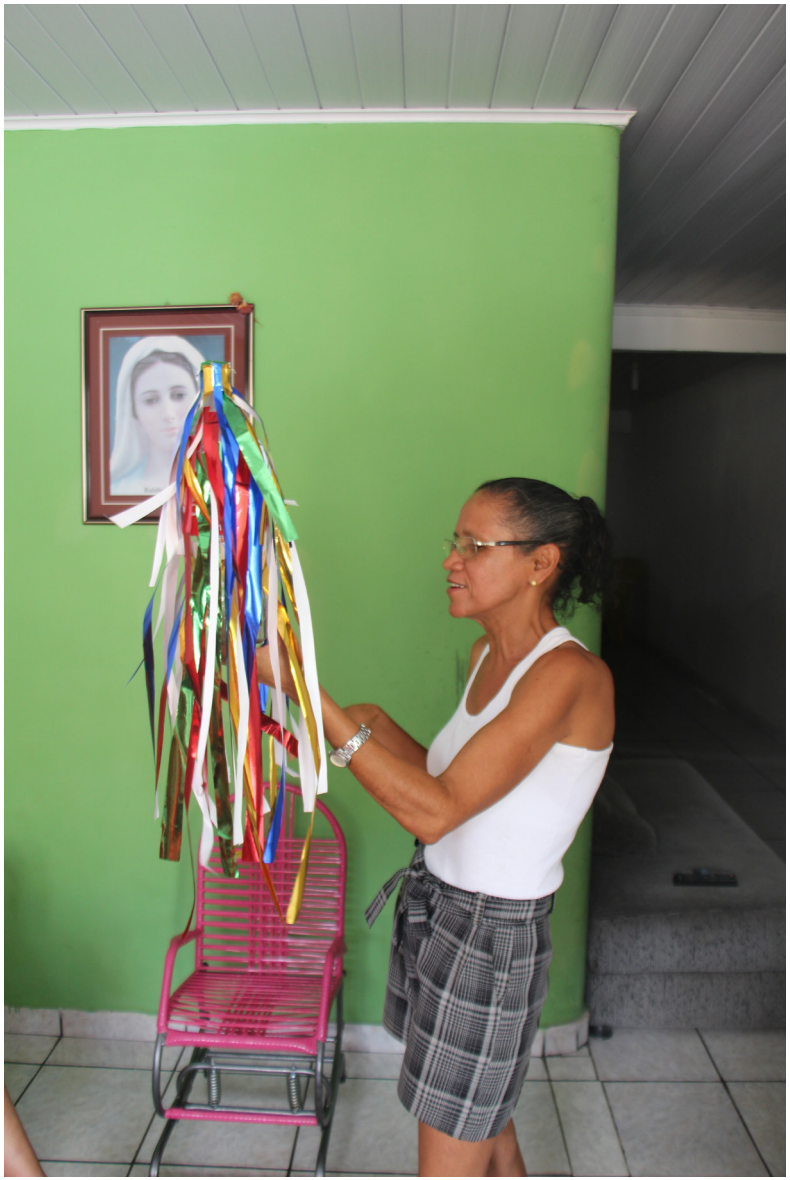


Figura 295, 296: à esquerda e à direita, garrafa "piau", em Traipu. Autoria: Náiade Alves. Fonte: acervo Iphan.

começar a segunda.  Ninguém. Cada dia aqui o pessoal tinha uma vaga.
**Manuela Kaspary:** Ah, era separado por vaga, para cada família.
**José Florêncio Soares da Silva:** Porque era muita.
**Manuela Kaspary:** Aí dia de sexta e sábado trabalhava muito pra vender nas feiras?
**José Florêncio Soares da Silva:** Só de conga aqui, nós tinha de dez, quinze sacas de farinha.

Outrossim, há relatos de pessoas que antes vendiam farinha e hoje a fazem apenas para consumo ou deixaram mesmo de produzir.

**[Anadia]**
**Maíra Normande:** A produção é grande?
**José Augusto (Zé Guará):** É, depende. É, quando faz cinco dias, faz 50 saco, que é um forninho só, sabe? 60, quando faz mesmo, na semana que tem gente para fazer. Fracassou muito de fazer, porque não paga o trabalho de fazer, que é barato, ta muito barata a farinha, 50 conto um saco de farinha de 50 quilo, 1 real o  quilo.

**[Povoado Barreiras, Coruripe]**
**Marlene:** Aí ele [esposo] que é do jeito que é, pegou e construiu essa casa de farinha, por conta dele e para ele, aí a gente usava, comprava mandioca, que comprava há muitos anos fazendo farinha e vendendo. Agora foi ficando mais barato, foi ficando mais difícil, as coisa, aí a gente deixemo, também já estamos ficando velho e não tinha mais como trabalhar, aí a gente só faz mais para comer, porque para vender a gente deixemo de fazer, porque tinha que ter transporte, pra ir pra muito longe comprar mandioca e foi quando os filhos foi casando e a gente fiquemos sozinhos, aí a gente deixou de fazer assim, para vender, aí a gente ficou fazendo assim, para comer, eu tiro goma, faço massa puba, faço essas coisas.

**[Boca da Mata]**
**Fernanda Fassanaro:** Ah, ele fazia muita farinha?
**José Herculano de Farias Filho:** Fazia muita, era, fazia 3, 4 dias de farinhada. Hoje não que hoje o movimento tá muito devagar, por isso eu to fazendo, somente eu sabe? Pra não tá parado de uma vez.

**[Feliz Deserto]**
**Antônia Barreto dos Santos:** [...] essa minha farinha só vende quem compa pá cumê [...] a casa de farinha não dá nem pra pagar a energia [...] a gente faz porque o povo quer, o povo faz farinha pra comer e eu tenho pena de não deixar os pobi num mexer [...]
**Andressa Alves:** Por que tem gente vem e tira somente o que comer né?
**Antônia Barreto dos Santos:** É!

**[Povoado Porto da Rua, São Miguel dos Milagres]**
**Ana Karolina Corado:** E hoje em dia como é que funciona? Mudou muito do que era antigamente?
**Antônio de Verçosa Santos:** Mudou bastante, que a renda é pouco, pouca mandioca, o que tem mais aqui é... como se diz, é macaxeira que o povo vende mais ela assim né? Não quer mais fazer farinha, faz pouca. E farinha de mandioca aqui sai quase toda pra fora. O povo vende pra fora, faz pouca farinha, farinha vende muito pouco, a renda dela ai tá muito fraca. “Tamos” até pensando em acabar com ela né? Porque...
**Ana Karolina Corado:** Com a casa de farinha?
**Antônio de Verçosa Santos:** É, porque não tem renda, a renda tá pouca demais.
**Ana Karolina Corado:** Tem muita pouca gente vindo usar né?
**Antônio de Verçosa Santos:** É, melhor a pessoa fazer alguma casa pra alugar. É melhor do que estar com ela aí, que não está dando renda de jeito nenhum. Muito pouca
**Ana Karolina Corado:** E o que você acha que mudou assim... na vida das pessoas para elas deixarem de usar a casa de farinha?
**Antônio de Verçosa Santos:** Menina, sobre o preço da farinha aqui que é muito baixo.

**Ana Karolina Corado:** Eles não conseguem ter lucro né?
**Antônio de Verçosa Santos:** Enquanto um quilo de macaxeira é dois reais, dois e cinquenta. O litro de farinha está por dois e cinquenta também. A cada um litro de farinha tem que ser cinco quilos de macaxeira né? Ai não dá renda desmanchar ela pra fazer farinha. Melhor vender ela assim. [...]Mas o problema aí só tá no preço dela, porque a pessoa vende... apura mais vendendo a macaxeira do que desmanchando pra fazer farinha.

**[Povoado Gulandim, Teotônio Vilela]**
**Débora Vital:** Cada fornalha é uns 60 quilos é?
**Jorge Ferreira de Souza:** É 50.
**Débora Vital:** O senhor vende a quanto?
**Jorge Ferreira de Souza:** 50 reais.
**Débora Vital:** É bom?
**Jorge Ferreira de Souza:** Razoável né. Bom num tá não, porque o trabalho é muito.

Em alguns casos, a produção de outros quitutes se faz mais vantajosa que a da farinha, uma vez que esta, quando produzida pelo pequeno produtor, precisa competir com a da produção largamente motorizada, industrial.

**[Porto de Pedras]**
**Náiade Alves:** Por que o senhor prefere fazer o beijú?
**José Claudio Dâmaso Cavalcante:** O ganho é melhor, o trabalho é menor.

**[Penedo]**
**Louise Cerqueira:** Mas o senhor também faz farinha lá?
**Gilberto Bispo dos Santos:** Não.
**Louise Cerqueira:** Por que?
**Gilberto Bispo dos Santos:** Por causo dá trabai demais, é pior que isso aqui ói. Isso aqui eu faço mai minha mulé e uma trabalhadeira e farinha não é assim, ocupa muita gente. É homi, aí eu não quero.
**Ana Karolina Corado:** Então o senhor só faz macasada?
**Gilberto Bispo dos Santos:** Só, só! Só faço macasada. [...] Vê só, é por causo que eu vivia de fazer farinha, mas a gente tem que ter experiência, é... como diz o ditado na vida... a gente tem que procurar um negócio mais fácil.
[...]
**Ana Karolina Corado:** E quanto mais ou menos o senhor faz? Qual a quantidade?
**Gilberto Bispo dos Santos:** Ah uma média de 300 kg por semana
**Louise Cerqueira:** 300 kg de macasada? Aí vão quantos pra Arapiraca?
**Gilberto Bispo dos Santos:** Isso aí vão em média 250.
**Louise Cerqueira:** Aí o resto fica pra vender aqui?
**Gilberto Bispo dos Santos:** Não, eu trago pra aqui só três, aí eu boto aqui. Tem outra banca la na frente que eu boto também.

Contudo, há quem prefira, a despeito da produção mais trabalhosa, a qualidade da farinha produzida artesanalmente.

**[Povoado Porto da Rua, São Miguel dos Milagres]**
**Louise Cerqueira:** Barato né? É uma trabalheira pra fazer a farinha...
**Antônio de Verçosa Santos:** A farinha dá muito trabalho, agora que é uma farinha muito boa. Melhor do que essa farinha que faz a motor. Que a farinha a motor, ela tem um problema, que ela é.... o motor rodando, que tem aquela corrente melada de graxa, pinga dentro da farinha, aí a farinha de fora sempre tem aquela catinguinha de querosene, de gás. Porque é o pingo da graxa que pinga na farinha e aqui não né? É mexida manual né? Ela não tem

Figura 297: quitutes da casa de farinha, Barreiras, Coruripe. Fonte: SILVA, et al, 2019, p.68.

sabor nenhum é natural.

Apesar disso, há ainda casas de farinha cujo funcionamento é rotineiro. Trabalho feito ainda com sentido de coletividade, com grande adesão de famílias e vizinhos.

**[Povoado Piaba Grande, Campestre]**
**Fernanda Fassanaro:** E o senhor produz quantas vezes por ano, a farinha?
**Cicero Bezerra Alves:** É o ano todo. Toda a semana falta não. Quando essa daqui se acabar tem aquela dali que tá boa pra farinha e quando aquela se acabar tem outra debaixo daquele que ta boa pra plantio.

**[Povoado Massaranduba, São Brás]**
**Maíra Normande:** Então, Luseni, tu pode falar um pouco, assim, da história da casa de farinha, quanto tempo existe, se já é uma coisa que faz parte da família...
**Maria Luseni Tavares dos Santos:** Tem uns 20 anos, né mãe?
**Maria Vieira dos Santos:** É mais.
**Maria Luseni Tavares dos Santos:** É, faz parte da família, a família trabalha, planta a mandioca, faz a farinha.

**[Maragogi]**
**Fernanda Fassanaro:** Tem alguém que você ensinou?
**Tarcísio Monteiro do Livramento:** Já tem muita gente, tem pessoas que chegaram sem saber de nada, não só eu que sei, porque lá a gente mora numa comunidade, convive numa comunidade, e lá todos na comunidade trabalham com isso. Se você chegar pro exemplo, na terça feira, o que você vai ver é casa de farinha, trabalhando, todos trabalham com isso, todos os assentados. Ai você veria a confecção, como trabalha, a tirada da goma num pano mole, a farinha com o forno, que é a onde a gente passa a maior parte do dia, na casa de farinha. De terça a sexta, porque sábado é a feira.

**[Assentamento Boa Vista, Jacuípe]**
**Manuela Kaspary:** Me diz, quantas pessoas trabalham para fazer uma farinha?
**Dona Creuza:** Depende, se tiver dez pessoas, eu to raspando a mandioca e você quer ajudar a raspar, você já pega uma faca e já tá raspando. Eu to aqui peneirando só, quabrando a massa e peneirando, é bom um quebra e outro peneirar pra botar dentro, tá entendendo. Você tá ali com a vasilha quebrando e eu peneirando, quer dizer a massa já vai mais rápido. Quer dizer um tá mexendo ali, outro aqui. Seva aqui, ó. Cortando a mandioca e colocando aqui, é dois pra fazer isso aqui, é dois.
**José Florêncio Soares da Silva:** Dois botando de uma vez.
**Dona Creuza:** E eu aqui cortando mais os meninos, botando nos balaios, coisando. O outro já tá na prensa. Se chegar dez em uma casa de farinha, todos dez trabalha.

**[Jacuípe]**
**Manuela Kaspary:** Quantas pessoas trabalham para ficar pronta a farinha?
**Cícero Lorentino Pereira:** Em casa de farinha, se chegar cem homens, todos eles trabalha. Mas dizendo certo, três pessoas, quatro dá pra trabalhar. Tem que botar um pra raspar, né. Todo mundo que chegar numa casa de farinha trabalha.

**[Povoado Tabuleiro dos Negros]**
**Manoel Vieira:** Pode chegar a cem, na casa de farinha, se chegar cem pessoa, todas cem trabalha.

**[Povoado Barreiras, Coruripe]**
**Alícia Rocha:** E pessoas trabalham aqui, só vocês duas?
**Nácia [filha de Alípio José da Silva):** Tem hora que tem tanta gente que trabalha, que você não queira nem saber! [...]

Figura 298, 299, 300: à esquerda e à direita, casa de farinha em Pão de Açúcar. Autoria: Alícia Rocha. Fonte: acervo Iphan.

Porém, em várias localidades, a produção da farinha está começando a entrar em ocaso. Há diversos relatos em que o plantio da mandioca tem decaído, o que gera uma diminuição da oferta da matéria-prima. Dentre alguns fatores, está a falta de terrenos adequados e substituição destes pela monocultura de latifúndio, a exemplo dos coqueirais e da cana de açúcar.

**[Pão de Açúcar]**
**Maria de Lourdes Lisboa:** Mas era porque de primeiro o povo plantava mais mandioca, as coisas era mais fácil, o povo quando arrancava era 5, 6 carrada, hoje em dia o muito muito é 2 carradinha, carro de boi. De primeiro o povo farinhava 8 dia na casa de veio Dudu, 8 dia sem parar, por causa que a massa era muita, muita mandioca e o tempo era melhor.

**[Novo Lino]**
**Suzanny Marihá:** E vocês produzem com frequência a farinha?
**Gerson José da Silva:** Agora eu parei mais um pouco.
**Suzanny Marihá:** Por que?
**Gerson José da Silva:** A mandioca é pouca demais.
**Janaína Toscano:** O senhor vende pra quem?
**Gerson José da Silva:** Eu vendo no mercado de Novo Lino mesmo.
**Suzanny Marihá:** Mas o senhor consegue viver só com o sustento da casa de farinha ou vende outras coisas?
**Gerson José da Silva:** Não, se tivesse mandioca mermo pra viver, pra sobreviver e pra fazer a feira, dava! [...]
**Maria:** Por aqui o povo não pranta muita mandioca não! [...] A maioria só pranta mais cana.

**[Povoado Massaranduba, São Brás]**
**Alícia Rocha:** Mas vocês vendem também a mandioca que vocês plantam aqui ou é só pra vocês mesmo?
**Maria Luseni Tavares dos Santos:** É só pra gente mesmo.
**Maria Vieira dos Santos:** Só pra nois filha, que aqui nois não tem terra pra fazer muita planta não, tão pouquinho de terra pra mandioca.
**Maria Luseni Tavares dos Santos:** Já foi tempo de ter onde plantar, agora é mais pasto, pastagem né, não tem lugar pra fazer plantação, aonde encontra é o pouco que tem é que as pessoas fazem pra farinha.

**[Jundiá]**
**Antônio Araújo da Silva:** A maioria das famílias não querem mais trabalhar em roça. A usina toma conta de tudo. Hoje em dia são poucos que tem um sítio.

**[Assentamento Eldorado dos Carajás, Branquinha]**
**Paulo Lúcio de Souza:** Naquele tempo em que ela foi feita [casa de farinha construída em 1997] ela rodava dia e noite. Muito farinheiro, dono de mandioca, estava com a mandioca lá, mas já estava véia e vendia [a farinha] pra essas Branquinha, pra esse pessoal de União [dos Palmares] ou levava pro gado pra não perder tudo. Chegava [mandioca] de trator, de caminhão, tudo prali [casa de farinha]. Ai depois foi fracassando, o tempo foi ficando seco e aí ninguém pode atuar. Foi o tempo do tempo que quebrou-se.

**[Feliz Deserto]**
**Antônia Barreto dos Santos:** É minha irmã, o povo não tá fazendo farinha não. A gente quer vender esse aviamento e não acha quem queira (...) as mandioca que tá se acabando né, o povo tudo virando em casa os terreno.
**Janaína Toscano:** E cadê as plantações de mandioca?
**Antônia Barreto dos Santos:** [...] num dá não pra plantar mulher! Tudo é cana agora!
**Janaína Toscano:** Só cana?
**Antônia Barreto dos Santos:** É! [...]
**Andressa Alves:** A senhora acha que estão acabando as plantações de mandioca aqui em Feliz Deserto?

**Antônia Barreto dos Santos:** Tá acabando?! Ah! Tá minha irmã, só faz aí umas carrocinha de burro pra fazer pá cumê... [...]
**Andressa Alves:** Por que está tudo sendo tomado pela cana?
**Antônia Barreto dos Santos:** Pela cana.

**[Povoado Porto da Rua, São Miguel dos Milagres]**
**Ana Karolina Corado:** A senhora planta [mandioca] também?
**Maria José Ferreira Verçosa:** Planto, agora deixei de plantar que agora ai surgiu uma história de que vai ser loteado. Ai não tem mais onde plantar né?

**[Jundiá]**
**Louise Cerqueira:** Deixaram de plantar mandioca faz quantos anos?
**Fábio Lins:** Uns seis anos.
**Louise Cerqueira:** Eram quantos quilos de mandioca que vocês preparavam por semana?
**Fábio Lins:** Uns 200 Kg que representavam 4 sacos.

**[Jundiá]**
**Ana Karolina Corado:** Ainda plantam?
**Maria Lúcia da Silva Neto:** A gente deixou de plantar.
**Louise Cerqueira:** Vocês compram a mandioca?
**Maria Lúcia da Silva Neto:** Não. A gente já compra a farinha pronta de supermercado. Não compensa mais.

**[Povoado Tabuleiro dos Negros, Penedo]**
**Louise Cerqueira:** Ah ainda tem lá a casa de farinha, hoje?
**Ranulfo Santos:** Não. A casa de farinha, derrubaram. Ah hoje ninguém quer mais casa de farinha não. Só tem uma ali do menino, outra cá embaixo e duas ali em cima. Pronto. Cabou-se. Num quero mais casa de farinha não.
**Louise Cerqueira:** E antigamente?
**Ranulfo Santos:** Antigamente era tudo casa de farinha.

Portanto, a dificuldade ao acesso à terra produtiva se impõe como obstáculo à cultura da mandioca em algumas localidades.

**[Povoado Porto da Rua, São Miguel dos Milagres]**
**Ana Karolina Corado:** E o senhor chegou a fazer farinha pra vender também?
**Antônio de Verçosa Santos:** Muita, já fiz muita. Noite e dia. Dois, três dias fazendo aí.
**Ana Karolina Corado:** E como era assim... a produção?
**Antônio de Verçosa Santos:** Não, eu nunca... era melhor, naquele tempo era melhor, porque a gente fazia e vendia pra fora. Hoje, já vem de fora pra aqui. E aqui, você sabe que praia é um lugar, tem poucos agricultores né? Porque o povo daqui vive mais do ganho, servente de pedreiro, o outro é pedreiro, sabe? Quase todo mundo aqui tem uma atividade. Não quer mandioca. E outra, quem tem um pedaço de terra não quer mais dá pra plantar, só dá se tiver, se pagar o terço. O terço se você tiver cem braças, o proprietário tem direito a trinta. Trinta braças da mandioca que você tiver plantada é do proprietário, setenta é seu. Que trabalhou e fez tudo né? Aí a pessoa se recusa porque além do terço, o preço da farinha… Mas, naquele tempo não existia isso né?

**[Traipu]**
**Maria de Fátima Oliveira de Melo:** Hoje está mais pouca [mandioca]. O povo não está mais plantando muita mandioca. No meu tempo plantava muito e era muita mandiocada. Tinha vez que amanhecia mandiocada e a gente raspava até umas horas da noite. Era tão bom, uma diversão tão boa. Era trinta, quarenta. Tinha mandiocada que tinha cinquenta, sessenta mulher.

Mesmo tendo encontrado numerosas casas de farinha na pesquisa de campo, muitas delas estão funcionando com menor

frequência ou deixando de funcionar.

**[Matriz do Camaragibe]**
**Arlindo Cardoso:** Ô seu Cícero, e o que o senhor acha assim... Que a produção de farinha significa para o município?
**Cícero Amaro da Silva Santos:** É muito importante. Só que caiu demais. À respeito de que eu não sei… Se é o tempo, que o tempo mudou. Que hoje a gente não tamo tendo aquela produção como tinha antes.

**[Matriz do Camaragibe]**
**Débora Vital:** Ai tem cerca de 80 anos?
**Cícero Amaro da Silva Santos:** Mais ou menos isso. 80 anos que existe isso aqui. (...) Era até ali ó… Mas caiu com o tempo. (...) Diminuiu a produção né?
**Débora Vital:** Quanto de farinha faz?
**Cícero Amaro da Silva Santos:** Olhe.. quando tá no movimento… Ela fazia em torno de 30 saco de farinha por semana. Hoje não tá fazendo 5. (...) Caiu de uma maneira que a gente nem sabe explicar porque. Devido o tempo também né? A seca muito grande.

**[Povoado Porto da Rua, São Miguel dos Milagres]**
**Maria José Ferreira Verçosa:** Antigamente tinha muita. Ói, tinha por tudo que era rua, essa ali na praia. Tinha uma só que era uma, mas era duas.
**Louise Cerqueira:** Como era duas?
**Maria José Ferreira Verçosa:** Era que era, uma só assim. Mas era dois fornos, duas prensas, tudo de dois. Aí tinha no Toque, tinha uma em São Miguel, tinha uma ali nas Palmeiras, tudo era casa de farinha, aí foi se acabando, "cabando", "cabando"... Aí só tem uma do destino, uma que a mulher faz Beiju pra vender, e tem essa e uma no Toque, somente.

**[Jacuípe]**
**Manuela Kaspary:** E daí, o senhor, trabalhou nela quanto tempo? Ela funcionou por quanto tempo?
**Cícero Lorentino Pereira:** Ela, quando eu fiz, eu fiz tanta farinha, que era de dia a noite, a semana todinha. Fazendo farinha, porque tinha muita roça, né. Aí depois o pessoal não quiseram mais plantar e até também não segura, apodrece quando chove. Aí os pessoal deixaram. Planto uma macaxerinha pra comer, eu gasto em casa mesmo. Pra fazer farinha, nunca mais fizeram, não. Tem vez que passa quase um ano, sem ninguém trabalhar.

**[Jundiá]**
**Louise Cerqueira:** Cada fornada é um saco?
**Maria Lúcia da Silva Neto:** às vezes dá um saco ou dá mais. Depende se tiver num tempo bom. A formiga corta a folhinha dela, desonerando o rendimento dela porque não tem muita goma. A gente deixou de fazer farinha porque a gente vendia para supermercado, mas agora é tudo no imposto. O supermercado não quer mais porque tem que ter nota. A gente não tem onde fazer uma nota. Não tem contador. Tem que pagar tudo isso. Não tem futuro não, aí ninguém mais está plantando. O supermercado que a gente vendia, agora estamos comprando.

Muitos interlocutores aprenderam os ofícios acompanhando a família nos trabalhos desde a infância. Assim como pode ser presenciado na própria feira livre, o trabalho infantil está presente nas casas de farinha, principalmente nas lembranças do passado. Ele significava a forma de viabilizar o sustento dentro de um contexto de miséria, em que a criança deixava de brincar e de estudar para ajudar a família.

**[Povoado Barreiras, Coruripe]**
**Alípio José da Silva:** Desde criança, eu com 6 anos já tava

carregando mandioca num cavalo veio, ia pra roça arrancar mandioca mais ele, e trazer no cavalo, com 6 anos de idade. [...] De trabalho de roça já ta com 80 ano, eu vou fazer 86, e com 6 anos ele me carregava num cavalo pra roça, tava arrancando mandioca e eu ajuntando, carregando, ele dizia: "você não puder deixe que eu carrego", eu ia carregando aquelas mais pequena, mas grossa, grande era ele que carregava. Mas ele morreu muito cedo, ele morreu em 41.

**[Boca da Mata]**
**José Herculano de Farias Filho:** Desde os 8 anos que eu venho nessa luta de agricultura, sabe? Meu pai era agricultor, aí eu fui pelo mesmo caminho. Aqui eu to indo pela mesma estrada sabe? [...] Desde pequeno eu trabalhava, plantando mandioca, fazendo farinha, na casa de farinha dos outros, que nós não tinha [...] aí depois meu pai levantou uma aí, fizemos até hoje.

**[Campo Alegre]**
**Ana Karolina Corado:** E você aprendeu a mexer na casa de farinha com quantos anos?
**Roberto Rodrigues de Paiva:** Desde a minha infância, que eu nasci na casa de farinha, até hoje. Nasci lá mexendo, o papai, a mamãe o meu irmão mais velho.

**[Povoado Porto da Rua, São Miguel dos Milagres]**
**Ana Karolina Corado:** Sabia fazer farinha?
**José Rita da Silva:** Meu pai plantava, eu aprendi casa de farinha com o meu pai. [...] Porque o meu pai era agricultor. Aí quando eu nasci, aí me criei, aí comecei a plantar roça também, e hoje eu sou agricultor.
**Ana Karolina Corado:** E quantos anos você tinha quando começou a plantar?
**José Rita da Silva:** Quando eu comecei a plantar? Pra base de uns 13 ano.
**Ana Karolina Corado:** 13 é? E quando anos o senhor tinha quando começou a fazer farinha?
**José Rita da Silva:** Quando eu comecei casa de Farinha eu tava pra base dos 18 ano.

**[Maragogi]**
**Fernanda Fassanaro:** E como foi que você começou a fazer? Desde pequeno? Sua mãe faz? Seu pai faz?
**Tarcísio Monteiro do Livramento:** Meus avós maternos, na verdade eles viviam disso, são agricultores, sempre foram agricultores, e isso era a sobrevivência deles, ou seja, eles dependiam disso pra sobreviver. Ai eu mesmo, como tenho vinte e oito anos eu vim entrar nesse ramo e desde os doze anos, doze a quinze anos.
**Fernanda Fassanaro:** Que aí você foi começar a fazer junto a sua família.
**Tarcísio Monteiro do Livramento:** É, isso eu devo a eles, hoje eles já morreram...

**[Jacuípe]**
**Cícero Lorentino Pereira:** Sou filho natural de Canhotinho. Aí meu pai já tinha casa de farinha, né. Eu criança eu já fui aprendendo. E um bocado de coisa eu sei fazer, sem ninguém me ensinar.

**[Povoado Tabuleiro dos Negros, Penedo]**
**Ranulfo Santos:** Nós num paguemos moleza pra ninguém, não. Comecei a trabaiá cum cinco ano. [...] Naquele tempo, eu fui criado foi com papa d'água. Nós comemo papa de açúcar cum farinha azeda. Agora quem come? Agora é na maisena…

**[Pão de Açúcar]**
**Arlindo Cardoso:** E a senhora desde pequenininha trabalha na casa de farinha?
**Maria Lisboa:** Trabalho, na casa de farinha. Primeiro foi a de meu avô, aí depois, quando acabou-se a de meu avô, aí passou uns tempos, aí meu marido fez essa aqui.
**Maíra Normande:** Do mesmo jeito que as crianças estão ajudando aqui a senhora ajudava lá?
**Maria Lisboa:** É, a mesma coisa. A gente tirava goma, plantava mandioca, quebrava, levava pra casa de farinha, fazia o beiju e

mexia e tudo, fazia tudo.

Dentro de um contexto de tamanha fragilidade social - de miséria, de fome - o cultivo da mandioca em algumas localidades se encontra, portanto, bem distanciado do que seu étimo poderia indicar.

> A farinha do radical latino *far*, é genérico de cereais, moídos, pilados, triturados. De sua importância etnográfica revelam os vocábulos *farto*, *fartura*, repleto ou abundância de farinha. O próprio "farnel", a provisão, provinha de *farinariu*, farinária, a bolsa de farinha. *Homo nostrae farinae*, poeta Pérsio, significando a igualdade de condição social pela unidade alimentar (CASCUDO, 1967, p. 31).

Se a farinha estava longe de representar fartura, ainda assim desempenhava um papel de segurança alimentar para aqueles que cultivavam a mandioca. Tanto é que segundo Heredia, no contexto em que pesquisou o trabalho familiar de pequenos agricutores no Nordeste, "O fato de um pequeno produtor precisar comprar farinha é motivo de vergonha, pois a mandioca é o principal produto do roçado." (1979, p.46) Não à toa foi denominada "rainha do Brasil" por Cascudo (1967, p.93). Ainda assim, alguns relatos contam sobre a situação de miséria onde ela reina.

> **[Povoado Tabuleiro dos Negros, Penedo]**
> **Louise Cerqueira:** Então o sr. já ia desde criancinha pra lá acompanhando seus pais, plantar arroz?
> **Ranulfo Santos:** Era. Plantar arroz.[...] A escola, nós ia quando ar mãe queria deixar. Quando num queria, pronto. Ninguém ia. E tinha que trabaiá. Ou trabaiava ou num comia. Aquela fome inda bateu aqui... [...] dos miozinho que teve aqui foi a gente que num compramo farinha não. Mas nós inda, o povo daqui inda roubaram a gente, a farinha. Carregaram. Naquele tempo foi fome. É. [...], naquele tempo, antigo aqui num tinha farinha não. Era contado quem tinha farinha aqui. [IT] demo farinha ao povo, ou dava, ou morria, o caba ia morrer?

E depois de uma vida de trabalho, há os relatos do cansaço que acompanha a idade avançada e a necessidade de parar de trabalhar, mesmo quando a situação impossibilita o descanso.

> **[Povoado Porto da Rua, São Miguel dos Milagres]**
> **Ana Karolina Corado:** Quais são as maiores dificuldades que o senhor acha que enfrenta aqui na feira?
> **José Rita da Silva:** Rapaz, dificuldade é, pra dizer que não tem... a dificuldade é pouca né?
> **Ana Karolina Corado:** É pouca né?
> **José Rita da Silva:** É, porque o pobre, o pobre não tem nada mesmo. Hoje eu já tô de maior idade. Diminui a saúde, diminui tudo né?

> **[Povoado Tabuleiro dos Negros, Penedo]**
> **Louise Cerqueira:** O senhor tem plantação, de mandioca?
> **Manoel Vieira:** Tenho não, a prantação que eu tenho é aquele quatro quadro de macaxeira ali, no Oitão. Num guento mais, minha fia. Num guento mais, a coluna, isso, aquilo. O caba na minha idade num conte vantagem, que num tem.

A mandioca e seus derivados, então, são parte essencial da alimentação brasileira, nordestina, alagoana, e, portanto, sua oferta nas feiras livres é uma unanimidade, alimento "universal".

> *Universale brasiliensium alimentum*, proclamara Marcgrave. Fraca, incompleta, irregular, defeituosa, subalterna, inferior, com tantos títulos no libelo acusatório, a mandioca, rainha do Brasil, continua inabalável no seu trono... (CASCUDO, 1967, p.105)

Depois de ter acesso a todos esses bastidores, depois de conversar com tantas pessoas, de viver por tabela as experiências de outros pesquisadores e conhecer informações sobre modos de vida tão árduos, como olhar para uma fotografia de farinha, portanto, e apenas ver a comida? Como olhá-la e não ver outras ausências? O calo, a cicatriz, a destreza? A fome, o coco de roda, o suor, o canto, o cansaço?

Como olhar a feira e apenas compreender seu espaço como aquele entre barracas, produtos e pessoas, e não ver, dentro dela, a casa de farinha, o canavial, o coqueiral? A criança e o velho no trabalho? A miséria, enfim?

Foi preciso, para adentrar mais densamente a feira, sair dela. Porque, quando são postos em primeiro plano os bastidores da vida por trás dos produtos, então é possível entrever, na presença de um saco de farinha ou de um beiju, a teia invisível, mas real, que conecta aquele pedaço de matéria com uma série de modos de vida, de sentimentos.

Mas aqui, é preciso *saber para poder ver*, em oposição à crença popular que demanda o *ver para crer*. Aqui, ocorre o contrário do que o senso comum atribui à fotografia[78].

Aqui, a necessidade "ver para crer" só foi satisfeita quando ampliou-se a visão, quando abriu-se para "ouvir" o outro.

É possível ver, portanto, o que não está mostrado.Por conseguinte, tornar visível uma ausência se apresenta como um desafio, o qual aparenta estar ao alcance de quem busca ler os meandros de uma imagem através de outros desvios...

Mas, até onde será realmente possível fazer ver uma ausência?

---

78 "Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico 'presta contas do mundo com fidelidade'. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irredutível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de automatismo de sua gênese técnica. (...) Nela a necessidade de “ver para crer” é satisfeita." (DUBOIS, 2012, p.25, grifo nosso)

# SEÇÃO 5
# ... NOTAS DE UMA CARTOGRAFIA DOS GESTOS: CONTRIBUIÇÕES PARA O ARQUITETO E URBANISTA E O CAMPO DO IMATERIAL

Que feira se descortinou na forma de acesso perseguida nessa tese, e o que ela pode ensinar ao arquiteto e urbanista sobre seu saber fazer? Que reflexões críticas pode trazer?

Ao criar narrativas imagéticas dentro da metodologia proposta, acredita-se que foi possível delinear alguns aspectos das feiras livres, mas também para além delas. Nessa abordagem, foram identificados elementos e relações não somente dessas espacialidades e do universo maior que a compõe, mas também do modo de interpretá-las, ou seja, gerou reflexões sobre a produção do conhecimento.

Os movimentos realizados nesse acesso à feira delinearam tangenciamentos, questões que permearam indiretamente todo o estudo. Nesse sentido, as narrativas realizaram uma espécie de cartografia, que trago aqui em sentidos multivalentes, convocando principalmente Ana Clara Torres Ribeiro e Deleuze e Guatari. Essas definições de cartografia convergiram, em algum momento, para um entendimento sensível ou de alguma forma alinhado com a realidade da feira, no sentido também de inspirar um entendimento prolífico do mapear.

Mas, primeiramente, abordemos as próprias narrações, que podem mesmo ser entendidas enquanto experiência espacial e, como tal, podem suscitar cartografias.

> A narração, em qualquer forma narrativa (textual, fotográfica, audiovisual etc.), não somente exprime uma prática, não somente relata uma ação, nem se contenta em dizer o movimento, ela já o faz ao narrar, como escreve Michel de Certeau (1990), a narração seria, em sua ação, uma outra experiência espacial. Uma narrativa seria então uma prática do espaço, um tipo de ação, q*ue pode ser cartografada, mapeada*. Essas cartografias partem de experiências corporais. O próprio corpo pode ser compreendido como um tipo de cartografia da experiência urbana. (JACQUES, 2015, p. 81, grifo nosso)

Portanto, isso foi feito em um entendimento de que o ato de mapear,

> mais que registrar a disposição das coisas em sua relação geográfica, física, é construir novas relações entre os elementos existentes, ou estabelecer relações criando outras possibilidades de representação, e assim, de interpretação do mundo e da existência humana (CERQUEIRA, 2015, p.147)

Assim, acredita-se que através das narrativas que navegaram

pelas superfícies visuais, construiu-se uma espécie de mapa que abrangeu o visível e o invisível, a presença e a ausência, o real e o imaginado, o desejado e o indesejado, a lembrança e o esquecimento, o certo e o incerto[79].

Ana Clara Torres Ribeiro aborda uma "cartografia da ação", a qual, embora sua ênfase e enfoque sejam relacionados aos modos de insurgência, movimentos de luta políticos e sociais, trago para discussão porque valoriza o sentido contra-hegemônico de certos atos da instância vivida.

> Segundo Ribeiro e outros (2004), a cartografia da ação social é aquela possível de compreensão e de representação do movimento da sociedade, das lutas (protestos, reivindicações e manifestações) e de novos desejos, das ações e desejos das bases populares, é a cartografia da ação social – ação portadora de sentidos, de visão de mundo e de estratégias de artes de fazer – que representa também o cotidiano da vida coletiva (RIBEIRO et al., 2012, p.23)

Recuperando a expressão do homem lento, esse mapeamento estaria conectado às lógicas encontradas nas relações de sociabilidade, uma cartografia praticada, interdisciplinar, que poderia alimentar narrativas (RIBEIRO et al, 2012).

> A cartografia do homem lento mescla a ação espontânea à ação organizada, expressando racionalidades alternativas. Para interpretá-la, é necessário alterar a observação e o registro da ação social, assumindo a cidade como arena incerta e experimental. Os usos do território mapeados nesta cartografia decorrem de regras −não ditas− do cotidiano e da sociabilidade. (RIBEIRO, 2009, p.154)

São ações do território usado (RIBEIRO, 2009; 2012), outra expressão que ela reaproveita de Milton Santos e que tem afinidade com as feiras livres, como já mencionado. Ainda segundo a autora, a importância de estudar esse território se dá porque

> É a valorização da experiência urbana, do território usado como propôs Milton Santos, que permite reconhecer, no presente, a germinação de diversos futuros e, assim, recusar análises que apenas reconhecem, na cidade, o lugar de satisfação das exigências da economia globalizada. (RIBEIRO, 2009, p.149)

Não afirmo que meus movimentos de mapeamento são totalmente aderentes à cartografia da ação no sentido que a autora aborda. Meu direcionamento de foco foi diferente. Mas algumas táticas levantadas, algumas formas de resistência, compõem movimentos menos óbvios, menos visíveis, de luta por afirmação

79 "[...] a gravação do mapa não se restringe ao arquivamento; inclui o lembrado, o imaginado, o contemplado. O mundo representado através do mapear pode ser, então, material ou imaterial, real ou desejado, todo ou parte, de várias formas experimentado, lembrado ou projetado" (COSGROVE, 1999, p. 02) (T.A.) "(...) the mapping's record is not confined to the archival; it includes the remembered, the imagined, the contemplated. The world figured through mapping may thus be material or immaterial, actual or desired, whole or part, in various ways experienced, remembered or projected." (COSGROVE, 1999, p. 02)

como sujeitos sociais, como a autora sugere. O entendimento da feira como espaço opaco, oposto ao espaço das luzes (RIBEIRO, 2012), salienta isso[80].

Houve, como já ressaltado, uma abertura de repertório para além da leitura estrita do que está dado a ver na imagem. Abriu-se para movimentos da memória, da imaginação, e de imagens outras além daquelas definidas como "conjunto amostral" inicial. As matérias dessas narrativas foram híbridas. Experimentação e desdobramentos narrados do vivido, do ouvido, do lido, do visto, do imaginado, tudo podendo se conectar sem graduações do que é mais ou menos importante.

> O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Ela (a antropofagia) se caracteriza pela ausência de identificação absoluta e estável com qualquer repertório, a abertura para incorporar novos universos, a liberdade de hibridação, a flexibilidade de experimentação e de improvisação para criar novos territórios e suas respectivas cartografias." (ROLNIK, 2006, p.65 apud FONSECA, 2012, p.127)

Trata-se, portanto, de uma visão do mapear que vai além do decalque de informações mensuráveis previamente coletadas do espaço. Não são os mapas convencionais que os arquitetos e urbanistas mais trabalham. Abre-se um convite a arquitetos e outros pesquisadores do patrimônio imaterial e material a experimentarem, por vezes, não esses mapas tradicionais com os quais estão mais familiarizados, mas formas afeitas ao atlas... Assim sendo, podem abordar-se diferentes maneiras de inventá-los e construí-los, contanto que não sejam previamente excludentes com relação ao que é imensurável, ao que é ambíguo, ao que é acaso. Como no atlas, as conexões devem poder ser feitas e desfeitas, pois podem ser provisórias e não hierárquicas. Em suma, sugerem-se aberturas, como no mapa rizomático de Deleuze e Guattari. São mapas que não tratam de uma presumida competência, mas são questão de performance (DELEUZE; GUATTARI, 1995a).

> O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação.[...]

80 "Com esta perspectiva analítica, propõe-se que a pesquisa urbana não se deixe conduzir, apenas, pelos movimentos sociais mais visíveis. Sugere-se que, além destes movimentos, seja valorizado cada gesto em que seja possível reconhecer a luta pela afirmação de sujeitos sociais autônomos. Considera-se que a valorização deste gesto é coerente com os limites em que ocorre, geralmente, a resistência à exclusão social, à opressão e ao anonimato. As estratégias e as táticas do “outro” formam uma cartografia muito diferente daquela desenhada pela ação esperada nos espaços públicos da modernidade". (RIBEIRO, 2009, p.154)

> Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, p. 21-22).

Para orientar narrativas cartográficas, permiti-me previamente experienciar sem classificar, pois sabia que corria o risco de esvaziar as imagens fixando uma ordem prévia meramente racional. As relações, portanto, foram criadas em meio à experiência vivenciada da profusão. Isso parece ter intensificado o poder das imagens de evocar memórias e imaginação. Então teve lugar o não quantificável, o quase, o impreciso, o intersubjetivo, e isso só seria possível numa visão de mapa mais flexível que o convencional.

Foram, então, diferentes embates conceituais e desafios que levaram a distintas formas de cartografar. Prossigo então dividindo esse capítulo em duas partes: na primeira, trazem-se as formas de cartografia que mais foram instigantes durante o processo, abordando reflexões sobre a questão da temporalidade e da espacialidade nas fotografias, bem como sobre que feira se delineou nessa ação de mapear. Num segundo momento, apresentam-se algumas dualidades, embates que se precisou enfrentar no recapitular dessas narrativas imagéticas, para aventar algumas contribuições dessa tese para o pensar - ou repensar - sobre a formação do arquiteto e do urbanista, bem alguns questionamentos para o campo do imaterial, aqui mencionado e referenciado aos procedimentos metodológicos apontados pelo Iphan.

### 5.1 Cartografia de gestos

Já foi muito dito que as feiras foram eleitas para o presente estudo por representarem uma condensação de práticas culturais. Durante o Projeto de Salvaguarda, colocavam-se como lugares diferenciados nos cotidianos de certos grupos sociais. A categoria lugar, portanto, foi essencial nesse momento, e ela implicava em uma atribuição de valores e significados que se materializavam espacialmente, ainda que sem limites rígidos.

> 5. Lugares. Toda atividade humana produz sentidos de lugar. Neste inventário serão incluídos especificamente aqueles que possuem sentido cultural diferenciado para a população local. São espaços apropriados por práticas e atividades de naturezas variadas (exemplo: trabalho, comércio, lazer, religião, política, etc.), tanto cotidianas quanto excepcionais, tanto vernáculas quanto oficiais. Essa densidade diferenciada quanto a atividades e sentidos abrigados por esses lugares constitui a sua centralidade ou excepcionalidade para a cultura local, atributos que são reconhecidos e tematizados em representações simbólicas e narrativas. Do ponto de vista físico, arquitetônico e urbanístico, esses lugares podem ser identificados e delimitados pelos marcos e trajetos desenvolvidos pela população nas atividades que lhes são próprias. (IPHAN, 2000, p.32)

O conceito de lugar pode ser entendido enquanto espaço de familiaridade e concretude dotado de valor - portanto, especificidade[81]. Como já ressaltado, para desestabilizar um pouco essa noção, um movimento realizado foi o de descolar a feira de um entendimento individualizante. E assim, espacialidades anônimas, desconhecidas, surgiram ante meus olhos compondo um lugar ao mesmo tempo abstrato e real. Esse lugar, contudo, não se diferenciou tanto da forma como os arquitetos e urbanistas o utilizam - ao contrário, foi apenas uma maneira diferente de aproximação com ele. Esse conceito é muito acionado por estes profissionais quando querem abordar a espacialidade, mas em uma maneira na qual a dimensão do humano se sobressai. E aqui, isso foi feito observando como o espaço se relaciona com o corpo, como ele é construído através de motricidades, tanto em ações aparentemente alheias ao registro, como naquelas que se conectaram com ele, seja através do olhar de volta, do sorriso ou da pose. De forma que o lugar se delineou na captura dos gestos "espontâneos" - em relação ao registro, já que não se tratam de movimentos gratuitos - e dos interacionais. Ou seja, a leitura de gestos, pode não ter delineado um lugar com coordenada geográfica e história, mas chegou ao lugar como "espaço humano".

Mas é preciso também refletir que o "lugar" não é apenas um nome em forma de conceito/categoria do manual. É também como ele foi agenciado pela metodologia do INRC, ou seja, foi ficha. Enquanto tal, viu-se que ela tem lógica linear, tende a endurecer o conteúdo e a transformar os arquivos audiovisuais em banco de dados primários, sendo as fichas seu principal produto. Não seria possível pensar em um formato de ficha que não fosse unicamente linear, no qual fosse possível evidenciar não as separações entre os bens, mas sim as suas *conexões*? Como poderia um inventário ser mais prolífico formalmente - menos uma lista, e mais uma relação de interações, como mostrou a experiência do campo, em que muitas coisas, pessoas e espaços estavam conectados? Acredita-se que uma resposta está na própria metodologia: a potência, se não do misturar, visto que essa ação poderia ser disruptiva ou não prolífica para a metodologia, então a dos avizinhamentos múltiplos. Decerto, as experimentações nesse trabalho não servem, diretamente, para propor novos parâmetros metodológicos para o INRC. Entretanto, depois de mergulhar nas leituras sobre o atlas warburguiano, e de experimentar narrativas que agenciaram as imagens de diferentes formas, pergunto-me se não poderíamos pensar formas mais visuais de sintetizar as fichas. Além disso, indaga-se se seria um

81 "'Espaço' é mais abstrato que 'lugar'. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor" (TUAN,1983, p.6)

inventário uma metodologia considerada suficientemente fecunda para ser o principal instrumento de catalogação do patrimônio imaterial no país - não poderia o cartografar estar mais próximo de uma visão mais complexa do patrimônio que a do inventário? Não obstante, teria que ser desmistificado o cartografar convencional. Mas a própria noção de inventário já exige esse esforço de não se pensá-lo apenas convencionalmente. Assim, os lugares poderiam ser interpretados como mais que "pontos focais da vida social" (IPHAN, 2000, p.32), e serem compreendidos como *pontos nodais*, valorizando suas *conexões* com outros lugares, práticas e pessoas. A listagem numerada sequencialmente pouco estimula esse caráter. E se é verdade que essas conexões podem estar ditas em texto escrito, ainda assim incentiva-se aqui a pensar a metodologia mais visualmente, o que poderia significar também pensar mais proficuamente.

Retomando a questão das espacialidades anônimas, em alguns momentos, porém, lugares com nome e coordenada geográfica requisitaram seu espaço e se fizeram, inclusive, protagonistas. Seja Jundiá, pela sua pequenez, pela micropolítica encontrada em Luziápolis, seja por ter eu mesma fotografado cenas que para mim foram marcantes, a relação com estas feiras individuais se fizeram não só inevitáveis como também potentes. Afinal, a metodologia proposta não foi a de reduzir a feira a um anonimato, mas sim um movimento de abertura para ele. Nesse sentido, os pedaços anônimos serviram para que elementos e as gestualidades neles imbricados emergissem e dialogassem, em comunhão ou em contraste. Não importava quem - ao menos, em um primeiro momento - enquanto indivíduo com nome e histórias de vida, fazia o gesto, mas como aquele gesto se mostrava na imagem, que relações estabeleceria e que sentidos eu depuraria a partir dele. E nessa busca, cartografou-se não apenas gestos, mas as ausências, os atos indesejados, as incertezas.

### 5.1.1 Cartografias de ausências

A "ausência" se faz "presente" aqui em duas instâncias. Uma primeira corresponde aos elementos e aspectos fora das imagens, invisíveis, como os esforços coletivos embutidos nos produtos se vistos somente a partir das feiras livres. A segunda ausência é derivada da natureza do escasso, da carência.

Inicialmente, a imagem, em seu regime de visibilidade, faz pensar mais que sobre o visível, pois traz sempre, conjugada na sua superfície, a ideia do oculto. Porque a imagem é uma complexa "trama fantasmática de ocultação e aparição, de obscuridade e luminosidade, que ao esconder, faz revelar, e que, ao fazer revelar,

também esconde" (MORTIMER et al, 2017, p. 264) E pensar o que está presente, mas também o que está ausente da imagem, é também refletir sobre seus tempos e espaços "invisíveis".

De primeira, o espaço dessas fotografias, quando o tomamos como congelado, é curto e o tempo, paralisado, no seu movimento de "corte" (DUBOIS, 2012).

> A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente cortada *ao vivo*. Marca tomada de empréstimo, subtraída de uma continuidade dupla [de tempo e espaço]. Pequeno bloco de *estando lá*, pequena comoção de aqui-agora, furtada de um duplo infinito. Pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre com o cinzel, passando, em cada enfocamento, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio de sua navalha. (DUBOIS, 2012, p.161, grifo do autor)

É como se a fotografia contivesse um "tempo visível" congelado, que seria, concomitantemente, a ausência de tempo e a eternidade. Instante fugidio capturado, mas legado indefinidamente. É como se ela contivesse, no paralisar de seu registro, um espaço mostrado, mas cuja perspectiva alude ao espaço do fotógrafo, pois olhamos de seu ponto de vista e, como tal, extravasamos o espaço representado na imagem. Tempo e espaço "invisíveis" da imagem, que não estão dados a ver. Mas que podem se fazer presentes quando identificados em suas ausências.

Outrossim, ainda sobre o regime de visibilidade, mas adentrando as narrativas extraídas das imagens sobre a feira, se saímos dessa última para falar dela, não significa também que o espaço e o tempo da podem ser maiores do que o que está representado na superfície? Não seria a sua leitura um esticá-los até onde o contato alcança - para muito além do que está dado a ver? Assim, é fácil afirmar que o tempo do que está inserido na imagem é mais elástico que o fragmento estático, e o espaço mais amplo que a porção circunscrita na foto. Que o "corte" (DUBOIS, 2012) cria ecos espaciais e temporais. Eles são de uma duração e de uma extensão que dilatam até onde o ato interpretativo conduz[82]. Ressalta-se, mais uma vez, que o que está aparentemente ausente tem relação estabelecida, portanto, com o subentendido. O enunciado sempre em conexão com o silêncio.

Tempo mais longo e espaço mais amplo, mas também descontínuos, mediados de acordo com referências alheias ao

82 Tal se dá no mesmo sentido que as reflexões que José de Souza Martins realiza sobre a relação temporal na fotografia analisada sociologicamente: "O fotógrafo, portanto, desmente sem querer a tese da fotografia como congelamento do tempo, do mesmo modo que essa falsa premissa é desmentida pela própria existência de uma disciplina como a sociologia visual. A indagação sociológica sobre o visual é impossível a partir do pressuposto de que na fotografia o tempo é congelado, fixado, suprimido. Pois a sociologia lida com processos sociais e, portanto, com a mediação de alguma concepção de tempo, seja o tempo da interação social, seja o tempo da História." (MARTINS, 2002, p.235)

contexto espaço-temporal "imediato" da fotografia. O caso em que a leitura amplia esses dois componentes de maneira mais explícita se deu neste último exercício imagético. Nele, foi-se até o tirador de coco, mas não propriamente ao descascador; foi-se até o cortador de cana, mas não à moenda; foi-se até a casa de farinha, mas não à roça. Mas, poder-se-ia ter ido - foi a disponibilidade de informações, colhidas da memória dos entrevistados e transcrita em relatórios, e meu filtro pessoal, o que ditou os meandros dessa cartografia de ausências.

Assim, espacialidades distantes daquela onde foram realizados os registros fotográficos, ausentes da imagem, foram utilizadas para explicar a própria feira. Trata-se, portanto, de uma ausência do implícito, do relacional, não a da inexistência.

Quando as falas de entrevistados foram convocadas para interagir com as fotografias, retomou-se a questão do tempo de uma outra maneira, apresentando outras dilatações que complexificam essa a imutabilidade aparente da imagem. Os entrevistados nos deram, literalmente, seu tempo - duração da entrevista - mas também um tempo da rememoração: que podia voltar à infância, ou ia para onde a memória acolhia.... Esse tempo do memorável, por vezes, mistura o cronológico, quantificável, com o imensurável; acolhe diferentes velocidades; abriga as emoções, que o qualificam. Tempo de brincar e estudar usurpado pelo tempo de trabalhar; tempo doloroso, dias inteiros consumidos pela labuta da qual mal se arrancava o sustento. Tempo contado de cabeça; tempo observado pelos sentidos.

Mas aqui, não apenas o movimento da memória se fez presente nas falas apresentadas, mas foi parte integrante das outras narrativas que foram construídas através da minha relação com as fotografias de feira - acionando as memórias pessoais, imaginação e, por conseguinte, tempos meus e tempos outros.

Essas temporalidades cruzadas, imensuráveis, de qualitativos outros que o cronológico, processual, colocam em xeque a questão da razão disjuntiva. Mas não foi uma ausência dela. Em vários momentos, lidei com vizinhanças em lógicas duais, ou trabalhei com categorias que já estavam bem consolidadas na minha cabeça. E onde a razão está em pauta, está também a reificação: precisei de esforço para tratar o outro como sujeito que abriga em si diferentes pressupostos e juízos de valores, referências culturais outras.... Precisei me esforçar para entender a dimensão corpórea que perseguia; mesmo em um trabalho sobre imagens, gostaria que o corpo fosse um ponto especial de reflexão.

Assim, o tempo da imagem e das falas instruiu sobre temporalidades atravessadas por diferentes intensidades, diferentes

conexões, diferentes da lógica linear e causal, a qual estamos acostumados. E o campo do Projeto de Salvaguarda ensinou sobre a coexistência de tempos múltiplos, costumes arraigados atualizados ou aparentemente deslocados dos parâmetros de velocidade e tempos do moderno, fazendo contemporâneos signos muito distintos.

Os gestos, entendidos como sociais, colocaram em pauta, por conseguinte, noções sobre os lapsos temporais, os anacronismos, os tempos distintos que se superpõem nas feiras. Por exemplo, os hábitos com relação às normas sanitárias - o pegar em dinheiro e também no produto - parecem ecoar de tempos de outrora, pouco se alinhando com os discursos modernos higienistas. Aliás, a própria feira parece existir como teimosia no tempo: suas velocidades, seus modos de transportar, suas relações com os animais... São formas de fazer contemporâneos, símbolos e usos "do passado". Como ecos que teimam em repetir, em insistir, em existir...

Voltando aos movimentos de cartografia, como anunciado, mapeou-se também a ausência na forma do pouco, ou seja, no sentido da carência. Um primeiro movimento de mapear os hiatos da escassez se ensaiou no tópico "...do ser, do quase ser" (página 142), ao mostrar que mesmo dentro de uma lógica do pouco, as feiras - e, consequentemente, as imagens das feiras - só dão a ver aquilo que sobra. A presença do alimento excedente de produção, ou seja, aquele além do que supre a subsistência, é condição básica para qualquer das feiras desse acervo, das maiores às minúsculas. Porém, ao trazer Ciço Preá para dialogar com a feira de Jundiá (pág.144), abordou-se a ausência daquilo que não foi possível se desenvolver. Do pouco, do contrário da sobra. Cíço Preá, segurando com uma mão um pequeno peixe, representou o oposto do pescador de Piaçabuçu do tópico "... entre seres viventes" (página 282), o qual exibe dois grandes peixes na feira...

Em vista disso, a presença do alimento é talvez a condição principal que faz dessas feiras livres, feiras livres. O denominador comum. O mínimo, o básico, que está presente nas pequenas feiras de menos de dez barracas. Pode faltar muita coisa, mas não a fruta e o legume, a carne e a farinha. Todavia, quando vamos para a realidade por trás dos produtos, como as que se delinearam no último item do capítulo 4, "...em paisagens embutidas" (página 307), também as lembranças de penúria foram marcantes. O acesso ao alimento parecia ser mais custoso. Aqui, tratou-se dos produtos da casa de farinha, mas o campo do Projeto de Salvaguarda apresentou isso de forma mais abrangente. Como memória social, a ideia do alimento aqui se construiu em relação à sua ausência: fome. Outra cartografia de ausência. (Ainda que, por outro lado,

os restos jogados no chão, no final das feiras, revelem um viés de desperdício, que num primeiro momento pareceria distante desse mundo do parco...)

Foram, portanto, dois tipos de gestos de sobrevivência aqui mapeados: aqueles no sentido de *tempos que sobrevivem* no presente, e também na acepção que alude à subsistência no contexto da escassez, ou seja, *formas de sobrevivência* das pessoas. Desta feita, uma parte dessa cartografia da ausência - a do contexto do parco- estimulou pensar também a cartografia a partir do desejo.

### 5.1.2 Cartografias do "indesejado"

Dentre as sobrevivências identificadas, algumas acabaram por ser aqui cartografadas com relação também ao desejo, delineando um ponto de vista subjetivo, mas tracionando-o às questões sociais que estão imbricadas nesses gestos. São as cartografias que tratam de aspectos que complexificam os sentimentos que impulsionam ações de preservação.

De modo geral, porém, o conceito de patrimônio se ocupa do que se intenta conservar, ainda que em disputas contra forças que atuam no sentido do seu apagamento. De fato, as feiras livres, da forma como foram abordadas aqui, parecem prescindir de um pacto coletivo de salvaguarda, porque estão coladas na vida das pessoas de tal modo que parecem dispensar ações em torno de sua "conservação", posto que esta se dá na naturalidade do cotidiano e é reflexo de questões sociais muito mais complexas.

Mas, se não se buscou reconhecer ou delinear aspectos que fizessem a feira deslizar de referência cultural para patrimônio, ainda assim esta última é uma das principais abordagens interpretativas dedicadas a essas espacialidades, que são virtualmente passíveis de reconhecimento patrimonial, como se depreende da Feira de Caruaru e da Feira de Campina Grande, ambas registradas no livro dos Lugares, pelo Iphan.

Ao delinear gestos extraídos de superfícies coloridas, porém, não se identificou apenas valores e significados do que se deseja perpetuar. Ao contrário, trouxeram-se algumas problematizações: com relação a algumas práticas que estão enraizadas na cultura das feiras livres, foi realizada uma espécie de cartografia do indesejado, colocando em dúvida uma visão meramente patrimonialista da feira livre.

A feira nos coloca diante de impasses, mas principalmente escancara as desigualdades sociais. Afinal, no item "...dos esforços de transporte" (página 221), tem-se as crianças que, em vez de estarem brincando ou na escola, como regem os novos princípios

que têm como referência o Estatuto da Criança e do Adolescente[83], trabalham no dia de feira em busca de alguns trocados para sua família. Não obstante seja motivado por questões financeiras, é de se observar que também podem representar uma temporalidade distinta que sobrevive no presente, posto que a infância como a concebemos hoje - na qual crianças não devem trabalhar - é uma construção moderna, como se depreende de Ariès (2017) e Nascimento (2019). São formas antigas que ecoam intimadas pelo contexto de escassez. Meus pressupostos são orientados dentro dessa concepção atual, e com isso cartografei esse gesto de carrego como indesejável, embora sem lançar, para essas famílias, juízo de valor, compreendendo que a defesa pela erradicação do trabalho infantil não deve ser enfrentada com caráter meramente punitivista, como pode ser percebido no discurso de algumas reportagens.

> A procuradora do Ministério Público do Trabalho, Virigínia Ferreira, explica que quem flagrar a situação deve denunciar aos órgãos competentes.
> 'Cabe denunciar ao Conselho Tutelar. O pai tem que ser responsabilizado porque não tem direito de explorar o seu filho', falou a procuradora. (GLOBO/AL TV, 2018)

Entende-se aqui que a feira é lugar que abriga diversas temporalidades, ecos de formas antigas, e esses princípios do serviço social são conquistas importantes, mas relativamente recentes - o Estatuto da Criança e do Adolescente é de 1990. Assim, para quem vive na pobreza, e cresceu ajudando os pais no trabalho desde cedo, essa realidade da criança ajudar os pais ou fazer carregamentos é naturalizada, porque foi como se conceberam muitas das vidas que constroem as feiras livres ainda hoje. Acredita-se aqui que é preciso que haja, de fato, uma ação construtiva, que vise garantir a essas crianças o direito pleno à concepção moderna de infância, mas uma alternativa é que isso seja realizado com ampliação de direitos que visem inclusão social, como com a inscrição da família em programas sociais, por exemplo. É preciso refletir sobre como esses diferentes modos de agir no espaço se cruzam, e sobre os diferentes tipos de violência as quais esssas pessoas podem estar submetidas - desde à pobreza até às denúncias de exploração por parte de corpos que, possivelmente, foram explorados durante toda a vida.

Nesse mesmo item do capítulo 4, mencionam-se então não somente as crianças que trabalham, mas também os transportes proibidos pelo código. Por serem considerados inseguros, como se depreendeu das reportagens alarmantes encontradas no tópico, foram interpretados como mais um aspecto do indesejável. Embora

83 Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm> Acesso em: 04 de jul de 2020.

possamos criar reflexões a respeito do estriamento que está amparado na força da lei e nos seus aspectos de controle social, sabe-se que o maior perigo desse transporte está ligado à *precariedade* em que são mantidos os veículos. Mais uma vez, temos a lógica do indesejado atrelada à ausência na forma da escassez.

Mapeei também o indesejado nos tratos objetificados com os animais, principalmente no tocante aos pintinhos tingidos de colorido. Essa cartografia foi mais subjetiva e expõe não só uma lógica da feira, mas um princípio pessoal, mas com a concsiência de que não estou inserida num contexto de pobreza como o das pessoas que provavelmente precisam, a todo custo, fazer render o pouco dinheiro, e para tanto transformam os pintinhos em mercadoria-brinquedo. Nessa dupla relação entre lógica da feira e lógica pessoal, mapeio que o indesejado, portanto, não é apenas a relação de maus tratos com os animais, mas também, evidentemente, a pobreza que provavelmente enseja tal situação.

Por fim, a feira aqui é uma vitrine de modos de ser que envolvem algum tipo de escanteamento por certos padrões sociais atuais e suas respectivas formas de regulamentação. Portanto, esses gestos distintos, mais que fazer refletir sobre as noções de espaço e tempo, nos fazem ponderar sobre nossas próprias construções de valores, nossos ideais, e podem iluminar conflitos muito mais complexos que num primeiro olhar...

### 5.1.3 Cartografias de incertezas

Pelo interesse nos saberes de um corpo sensível, já se imaginava, nessa tese, que a imprecisão demandaria espaço. Mas ela se fez de modo ainda mais presente do que eu poderia imaginar. Isso se deu, principalmente, porque a riqueza da profusão das imagens não significou uma abundância de dados sobre elas. A vontade de colocar o regime de visibilidade em primeiro plano fez com que o principal suporte de reflexões fosse o que estava dado a ver nas fotografias. E ela demandou mais indagações que afirmações.

Mesmo a pluralidade das fotografias não implicou necessariamente em uma abundância de dados. Ainda quando trabalhei com as imagens atreladas às informações de autoria, lugar e data, mesmo quando busquei interrogar os fotógrafos, as informações para além do que estava dado a ver não eram profusas como o acervo.

De fato, algumas narrativas visuais só puderam ser exploradas de forma mais rica porque experiências para além das imagens compuseram a rede de referências que as teceram, numa espécie de costura de retalhos. Noutros momentos, foi a montagem entre

as fotografias, o agenciamento que se fez entre elas e o texto, que fez com que surgissem enunciados relacionais. Em alguns casos, era a recorrência de um elemento que definia uma afirmação a partir do acervo. Noutros, uma hipótese sobre uma imagem não era necessariamente ratificada por outra fotografia, era apenas abrigada, como quando se supôs que havia uma marca de uma mão em um saco de farinha e depois se encontrou uma foto de uma mão empoada em outro lugar. Nesse caso, não se tratou de erradicar a incerteza e descobrir na outra fotografia uma prova (no caso, se aquela marca era, de fato, rastro de dedos). Mas de lidar com a incerteza e procurar em outros suportes suas nuances, suas hipóteses, possíveis "evidências" para sustentá-la ou confrontá-la. Também isso aconteceu quando tive que me contentar com rostos sem nomes, e nomes sem rostos, mesmo que tenha feito esforços para atribuir suas relações. Tratou-se de cartografar incertezas.

Aqui, também, o anonimato de quase todos os rostos do acervo fez instalar o inescrutável. O inescrutável fez emergir emoções outras. Seria difícil estabelecer uma relação tão forte com o olhar como a que instituí com as moças do item "...do olhar intruso" (página 188) se as conhecesse. Aqui, a experiência de alteridade se intensificou através do desconhecido; se tivesse sido eu a apertar o obturador, a interagir, pessoalmente, com elas, outras emoções emergiriam, mas certamente não seriam as mesmas daquelas inseridas em um contexto do incognoscível. É possível pensar, portanto, que o anonimato, que representa um tipo de desconhecimento, pode causar estranhamento e através dele proporcionar um tipo novo de experiência, e por isso um novo tipo mesmo de saber, se é possível conceber um saber pelo não-saber, como "o não-saber aninhado no saber ou a rasgadura incluída na trama" (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.16).

Por outro lado, também o oposto do anonimato teve sua força. Quando elegi como fotografia a ser analisada uma autorização de uso de imagem, olhei as fotos da pessoa que a assinou, descobri seu nome completo, seu lugar de morada, e mesmo seu CPF (informações que retirei deste trabalho para preservar sua privacidade), suas formas de colocar em prática seus conhecimentos. Também, quando vi o rosto de um senhor que me causou, por algum motivo, comoção, quis saber mais sobre ele - fui até os arquivos em busca de seu nome, de sua história de vida em Jacuípe. Nessas perambulações, achei algumas informações exatas, mas também informações imprecisas: a conjectura tomou um importante lugar na leitura das imagens. Quantas vezes não fiz uso de perguntas e listei possibilidades que acabaram por se tornarem impossíveis de serem esclarecidas? Identifiquei dados, mas também dúvidas, criando uma cartografia

de incertezas.

Logo, não se trata - repito - de escolher uma via, mas movimento de abertura para as duas vias: feira como gesto e feira como lugar, feira anônima e feira com nome, pessoas desconhecidas e pessoas conhecidas.

Assim, busquei descobrir, em algumas imagens, os nomes por trás dos rostos, ou rostos por trás de nomes. E nesse movimento, outras camadas de significação da imagem emergiram. Sujeitos retratados deixaram de ser incógnitos e passaram a ser histórias de vida, na certeza ou na hipótese. E são essas pequenas histórias a seiva que nutre as imagens para além de mim. O outro requisitando seu espaço.

Esse outro, anônimo ou com nome conhecido, fez refletirsobre que outras relações possíveis podem existir entre o campo do patrimônio e a ideia de anonimato...

### 5.2 Cultura popular e saber institucional

Profissional arquiteto, universidade, Iphan, todos nós falamos do ponto de vista do saber institucionalizado. Da escola presente, desde os nossos primeiros anos de existência. Assim, esse tipo de saber conforma pensamentos e meios de instrumentalizar nossa relação com o mundo. Mas também aprende-se sem a escola, ou, pelo menos, conhece-se sobre o mundo para além dela. E estes saberes não institucionalizados estiveram evidentes em campo.

Ao longo do tempo, esse recorte do patrimônio imaterial recebeu outros nomes, quando tinha também outras concepções[84]. Para simplificar, vamos tratar de cultura popular. Por muito tempo, ela foi associada ao "saber anônimo" transmitido oralmente e à tradição numa forma de imutabilidade. Esses conhecimentos também eram encarados sempre em contraposições com a cultura erudita.

> A cultura popular, como expressão cultural dos segmentos menos favorecidos, apartados do poder político e econômico, manteve-se em foco durante muito tempo, gerando contraposições, tais como erudito x popular, moderno x tradicional, hegemônico x subalterno.[...]
> Quando a cultura popular é fundamentada na preservação da tradição, entra em cena a questão do caráter autoral ou coletivo das manifestações, já que as expressões da cultura popular costumam estar associadas à ausência de estilos individuais ou de obras assinadas, ao anonimato e à pequena margem para a inovação. (COSTA, 2015a)

84 "Uma parte bastante significativa disto a que se dá agora o solene nome de patrimônio cultural imaterial recebeu em outros tempos e ainda recebe até hoje nomes como: antiguidades, tradições populares, folclore, cultura tradicional, cultura primitiva (povos indígenas), cultura iletrada, cultura rústica, cultura camponesa, cultura dominada ou subalterna (anos 1960), cultura patrimonial, cultura popular." (BRANDÃO, 2009, p. 726)

Houve (ainda há?) uma crise, portanto. Em vez de serem encarados como um sistema dinâmico, "assuntos" que hoje estão sob a égide da categoria patrimônio imaterial foram por muito tempo, sob a categoria também do folclore - palavra desgastada - abordados com sentimentalismo, colocando-os numa redoma.

.

> Nas primeiras pesquisas brasileiras, em consonância com estudos da comunidade internacional, três características eram adotadas para "enquadrar" o fato folclórico: anonimato, transmissão oral e antiguidade. Importantes estudiosos - Luís da Câmara Cascudo, Renato Almeida e Edison Carneiro, dentre outros, discordaram dessa caracterização por considerá-la etnocêntrica, ou seja, por deixar implícita a pressuposição de superioridade da cultura do pesquisador sobre a cultura estudada. [...] Assim, contrariando o dinamismo peculiar a todas as culturas, a cultura popular era (e, infelizmente, ainda é!) colocada numa redoma, congelada no tempo e mostrada como uma expressão anônima, ágrafa e passadista. (AMORIM, 2004, p.7-8)

Essa visão, considerada hoje ultrapassada, é fortemente criticada com termos como "romântica", "idealizado", "errônia", "equívoca"...

> Na visão romântica, o mundo do folclore e da cultura popular abriga nostalgicamente a totalidade integrada da vida com o mundo rompida no mundo moderno. O povo encarnaria a visão de um passado idealizado e utópico. É o primitivo - de onde provem a errônea idéia da 'simplicidade' e 'ingenuidade' que emanaria das manifestações artísticas populares. É o comunitário - de onde provem a igualmente equívoca noção de sua homogeneidade e a sua noção irmã, tão abusada, de anonimato. É de preferência o rural – a população que está longe da corrupção das cidades e da industrialização. É também o oral, pois lidamos aqui, note-se bem, prioritariamente com camadas da população analfabetas, isto é, pessoas que não expressam a cultura que detêm através do sistema da escrita. É, finalmente, o autêntico, transformado aqui inevitavelmente em alteridade idealizada (CAVALCANTI, 2001, p.2)

Hoje, há uma visão mais arejada que atribui à cultura popular a capacidade de se transformar, de se hibridizar, de se modernizar. Ela pode ser entendida como "um todo, um sistema integrado e dinâmico de crenças, de costumes e de processos de pensamento e de ação inseparável da vida cotidiana" (CARNEIRO apud AMORIM, 2004, p.8)

Também a distinção pode ser ventilada ao se atribuir não uma binariedade excludente, ou seja, cultura popular *versus* cultura erudita, mas uma composição que se reterritorializa uma na outra, havendo portanto sobreposições, fragmentações, conduções mútuas que trazem elementos do considerado erudito ao popular, e do popular ao erudito. Eles mesmos podem se amalgamar, em algumas situações. Então, em vez de oposição, relacionam-se como numa dualidade que pode alimentar uma a outra, de forma a borrar as próprias fronteiras que delimitam os conceitos.

Assim, a oralidade deixa de ser apenas atributo do saber

popular, embora ela ainda se mantenha como forte agente de transmissão desses saberes. Da mesma forma, o anonimato deixa de ser uma característica que define esse tipo de conhecimento, e passa a autoria a ganhar relevo na atualidade em alguns casos, como será visto.

Fato é que, ainda assim, a noção de anonimato foi desgastada nas discussões que colocam em pauta as visões passadistas de cultura popular, mas não significa que não guarde ainda potências (assim como também há força na atribuição autoral). Não significa, também, que haja apenas idealismo no "gênio anônimo coletivo" - expressão que Hélio Oiticica aborda, o qual se manifesta, por exemplo, nas Escolas de Samba, onde "ninguém sabe quem fez isso ou aquilo; o importante é o todo onde cada um dá tudo o que tem" (OITICICA, apud JACQUES, 2001, p.34).

Como fica a questão do saber anônimo diante dessa reformulação do conceito de cultura popular? Ou então, uma pergunta melhor: e o conhecimento de campo, o que nos mostrou sobre a ideia em contraposição autoria *versus* anonimato?

### 5.2.1 Saber anônimo e saber autoral

O autodidatismo faz parte desse universo do imaterial. Aprende-se tentando, fazendo - desde subir no coqueiro até o fazer gambiarra. Muitas dessas práticas foram ensinadas no âmbito familiar ou de comunidade, mas uma quantidade notável de respostas à pergunta "com quem você aprendeu?" era relativa a esse tipo de aprendizado. Desenvolve-se os saberes através da observação, reproduz-se por vezes impulsionado pela necessidade, mas com alguma frequência não se diz "aprendi com fulano", mas sim "aprendi sozinho", nem que se complemente com "vendo os outros". Em vários casos, portanto, não há a figura de um instrutor e, com isso, o conhecimento é disseminado como sendo de todos e, por consequência, como sendo de ninguém: então, de certa forma, estamos falando de um conhecimento anônimo. Por esse mesmo motivo, também estamos falando de um conhecimento considerado praticado, que pode ser classificado por um termo impreciso como saber "informal" - por não se dar dentro de uma estrutura institucionalizada de ensino.

Mas é importante ressaltar que uma coisa que o campo ensinou, é que tal feito de "aprender sozinho" implica quase sempre nessa inserção em um grupo social, estreito como a família ou mais amplo como vizinhança ou uma comunidade, o qual serve de referência para a "autoaprendizagem". Aprender sozinho pode ser aprender com todos que detêm o saber, pode ser treinar o olho (e o ouvido) através da observação de um saber difundido, que

não é necessariamente autoral, posto que é de todos de um grupo. Mas aprender sozinho é aprender perto de outros, mesmo que sem ensinamentos formais.

O "aprendi com minha mãe" ou "aprendi com meu pai" são os casos mais comuns. Em suma, repetindo, trata-se de conhecimento que ora "não se ensina", mas é copiado pela observação atenta, ora é transmitido, mas sem muitas formalidades de aprendizado. Um exemplo claro são os saberes do artesanato utilitário, como o de panelas de barro, vassouras e chapéus de palha, balaios e caçuás de cipó, bem como armadilhas de pesca. (Eles compõem o cenário das feiras tanto sendo vendidos como através das pessoas e suas posses, sejam feirantes, sejam compradores.) Mas também saberes da feira livre, ou o feitio do colorau, o do tirador de coco, o da casa de farinha. Nem sempre, no patrimônio imaterial, portanto, há na transmissão dos saberes a referência de um Mestre.

A propósito, a presença dos mestres, como por exemplo, os de folguedos, vão, de fato, no sentido contrário. Também na música, apesar da presença do autodidatismo, há menções aos que dominam a arte como referências, mesmo que não se use a palavra "mestre" para designá-los. Nesses casos, a figura individualizada do autor é muito importante para a disseminação dos bens culturais. Voltaremos a esse assunto mais adiante.

Na feira, parece predominar o artesanato utiliátio, de saber coletivo, sem sobressalência - pelo menos num primeiro olhar - da autoria. Esta última parece estar mais associada a um artesanato menos funcional. Mas encontramos peças de mestres artesãos que ganham valorização a partir de sua assinatura. Ao possuir uma peça assinada por dona Irineia, ou por João das Alagoas, por exemplo, o sentimento de autoria ganha relevo. É também possível que as primeiras peças não fossem assinadas, mas no desenvolver da atividade, no contato com outros agentes da cultura ou com outros grupos sociais, os quais consomem a arte ou divulgam esses artesãos, essa atitude tenha sido tomada. De qualquer forma, porém, esse tipo de artesanato, menos funcional, não foi comumente encontrado, ao menos na minha experiência, nas feiras livres, além de estar praticamente ausente do acervo.

Também há produtos valorizados a partir da ideia de uma "marca" associada a uma produção geográfica, organizados na forma de associações, como a produção do artesanato com palha de ouricuri do Pontal de Coruripe, ou o bordado Boa Noite, no povoado Ilha do Ferro, em Pão de Açúcar. Podem ser ações induzidas, mas também podem revelar um sistema de autoreconhecimento e organização próprios. Esse movimento...

> envolve um lento e muito variado processo de autorreconhecimento e, em alguns casos, de organização institucional de unidades, grupos e mesmo associações locais ou regionais de cultura popular. Criadores individuais e/ou coletivos de modalidades de culturas patrimoniais se reconhecem e se aproximam, por iniciativa própria ou com o apoio e a parceria de diferentes tipos de ajudas e apoios vindos "de fora". Aqui e ali surgem pequenas unidades sociais em nome de artistas e artesãos populares individualizados, de unidades de rituais populares, como as Companhias de Santos Reis ou as Associações de Congos e de Moçambiques, dos festejos de São Benedito ou de Nossa Senhora do Rosário.
>
> O trabalho criador popular deixa de ser folcloricamente anônimo. E os seus criadores – autores e/ou atores – identificam-se e começam a ser reconhecidos publicamente. As iniciativas relacionadas à identidade, à salvaguarda e aos direitos individuais e coletivos de diferentes criações tornadas patrimônio imaterial popular poderão representar de agora em diante um patamar importante de afirmação popular de criação cultural. (BRANDÃO, 2009, p.737-738, grifo nosso)

Assim, mesmo os saberes difundidos em um coletivo podem ser reconhecidos autoralmente, não do ponto de vista de um indivíduo, mas de um grupo social, como é o caso das organizações, e podem ser apontadas como um amadurecimento político dos segmentos.

> A luta que busca garantir esse espaço de afirmação de um "fazer popular" que se diferencia, e mais ainda, que se contrapõe aos modelos de produção e criação disseminados pela indústria cultural, é fruto de um amadurecimento político por parte desses setores populares que, ao afirmarem suas identidades, suas crenças, seus modos de produção e criação cultural, vêm ocupando terreno e garantindo seu lugar de protagonistas, reivindicando seu papel de sujeitos de sua própria história, e não mais meros artistas/criadores anônimos de um "folclore" estéril e sem autoria, como historicamente foram sempre classificados.(ABIB, 2015, p.119)

No nível de salvaguarda federal, há o exemplo das paneleiras de barro: existem delas em diversos cantos do país, mas são as paneleiras de Goiabeiras - ES que são reconhecidas como patrimônio imaterial (foram o primeiro bem cultural registrado no Livro dos Saberes[85]). E tais saberes podem inclusive estar sujeitos ao reconhecimento patenteado.

> Na pauta das discussões promovidas por entidades internacionais, as proteções concedidas às produções intelectuais (marcas, patentes, indicações geográficas, direitos de autor, entre outras) devem se estender às manifestações e expressões da cultura popular, na medida em que estas também derivam da criatividade, seja individual ou coletiva. O Comitê Intergovernamental da Organização Mundial de Propriedade Industrial (OMPI) aprovou, em 2001, um Projeto de Disposições com relação à proteção dos Conhecimentos Tradicionais e Folclore. Cabe observar que *proteção*, no âmbito da OMPI, distingue-se da *salvaguarda* promovida pela Unesco. Enquanto que salvaguarda se volta para a identificação, a documentação, a transmissão e o fomento dos bens culturais, a proteção da propriedade intelectual visa garantir compensação justa e impedir a exploração comercial ilícita, a concorrência desleal e o uso não autorizado/não apropriado. (COSTA, 2015a)

85 Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/51/ Acesso em: 06 de jun. de 2020.

Aliás, as ações afirmativas, do ponto de vista federal, são no sentido de conservação da prática cultural, e não de apoio individualizado. Prevalece o bem cultural em relação às pessoas.

> [...] a opção do governo brasileiro de patrimonializar o bem cultural, e não as pessoas que o produzem, reconhecendo-se, desse modo, que a salvaguarda não depende somente delas, nem apenas da sua vontade e participação, mas também de certas condições materiais, ambientais, sociais, de circulação e consumo que possibilitam a existência, transmissão e reprodução desse bem (SANT'ANNA, 2017, p.96)

Porém, algumas políticas de apoio cultural em outras instâncias são individualizadas, ou seja, realizam ação de fomento baseado na figura de "mestre", como é o caso do Registro do Patrimônio Vivo, de Alagoas[86]. Nesse tipo de instrumento, um aporte mensal é dado às pessoas para que elas tenham condições materiais para passar adiante, para novas gerações, seus saberes. É interessante notar que a maior parte desse tipo de legisação começou concentrada em estados do Nordeste.

> A propósito disso, os estados da região nordeste são os que concentram instrumentos legais e ações de titulação voltados para o reconhecimento e o apoio a pessoas consideradas como importantes portadores de conhecimentos e técnicas que podem ser entendidos como patrimônio cultural imaterial. (CAVALCANTI, FONSECA, 2008, p. 94)

Tal forma de valorização do patrimônio é influenciada pelo modelo japonês incentivado pela Unesco, a Tesouros Humanos Vivos (CAVALCANTI; FONSECA, 2008) (SANT'ANNA, 2017).

> O objetivo destes programas é não apenas o reconhecimento do importante papel que essas pessoas cumprem no sentido de manter vivas tradições culturais coletivas, como também criar condições para que os conhecimentos e técnicas de que são detentores sejam transmitidos às novas gerações. Cumpre observar que, até o momento, essa proposta não foi incorporada pelo órgão federal de patrimônio cultural, o Iphan, que atua apenas com base no Decreto nº 3.551/2000 (CAVALCANTI, FONSECA, 2008, p.95)

Como um possível ponto desfavorável a essa política, convém observar que, talvez, esse tipo de premiação implique na valorização de certos tipos de práticas culturais em detrimento de outras. Analisando o caso de Alagoas, dos 55 mestres premiados entre os anos 2005 a 2015 (período em que há informações referentes aos

86 "É considerado Patrimônio Vivo (Lei Estadual n.6513/04, alterada pela LEI Nº 7.172, DE 30 DE JUNHO DE 2010) a pessoa que detenha os conhecimentos e técnicas necessárias para a preservação dos aspectos da cultura tradicional ou popular de uma comunidade, estabelecida em Alagoas há mais de 20 anos, repassando às novas gerações os saberes relacionados a danças e folguedos, literatura oral e/ou escrita, gastronomia, música, teatro, artesanato, dentre outras práticas da cultura popular que vivenciam." (Encontrado em: http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/patrimonio-vivo. Acesso em: 05 de jun. de 2020)

contemplados no site da Secult[87]), como era de se esperar em uma política pautada pelo conceito de Mestre, há uma predominância de brincantes de danças e folguedos, com 28 agraciados dessa categoria (representando aproximadamente metade do contingente total), e com mais 10 mestres relativos à música. Na experiência de Alagoas, percebe-se o desprivilégio do artesanato funcional. Há 11 menções a artesãos, sendo que eles se caracterizam pelo viés mais criador que utilitário[88]. Ressalvo, aqui, que há uma artesã de renda de bilro, artesanato que parece borrar as fronteiras entre o viés artístico e o funcional. Apesar de não ser intenção delimitar o que é e o que não é artesnato funcional ou artístico, percebe-se que há um segmento que é claramente escanteado: não há nenhuma paneleira, nenhum artesão que trabalhe com a palha de ouricuri ou com o cipó. Outrossim, também não houve nenhuma ocorrência de mestre diretamente relacionado a uma edificação ou lugar, e assim a figura do feirante não encontraria espaço nesse tipo de política. Desta feita, parecem ser ações importantes, mas talvez não como principal instrumento de apoio ao patrimônio, e sim como complementaridade a um sistema mais abrangente.

Como mencionado, essa política personalizada acontece em outras instâncias, como a estadual. No caso das ações do Iphan, não é o indivíduo que é determinante para a salvaguarda, mas sim o bem cultural, os valores e significados atribuídos a ele por um determinado grupo social. De certa forma, mesmo que as pesquisas se dêem com sujeitos com nome e sobrenome, é possível pensar no anonimato como um condicionante geral para o plano de salvaguarda como o que aqui se aborda: não quem se salvaguarda, mas o quê.

De fato, a política personalista tem servido mais como ajuda assistencialista (SANT'ANNA, 2017) a esses mestres que como ações estruturadas de fomento à salvaguarda da prática.

> Como os titulados já chegam a mais de oitenta pessoas e grupos – segundo os dados levantados junto aos estados de Ceará, Paraíba, Pernambuco e Alagoas – e alguns recebem auxílio financeiro desde o ano de 2004, o fato de não estarem ainda inseridos em programas estruturados e sistemáticos de transmissão de conhecimentos e técnicas cria, em avaliação preliminar, uma distorção no objetivo primeiro desse tipo de iniciativa. Conforme depoimento de técnica que atua no campo, alguns beneficiados entendem tal auxílio como uma forma de "aposentadoria". Além disso, a complexidade da burocracia exigida em alguns textos legais para a aplicação desse instrumento cria um campo fértil para contenciosos de difícil gestão. A avaliação indica que esse tipo de iniciativa é de complexa aplicação no Brasil, onde, devido ao modo como aqui se organizou o mundo do trabalho, especialmente os ofícios e o artesanato, não

87 Disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/patrimonio-vivo/cadastros-mestres-rpv-al> Acesso em: 11 de jun de 2020.

88 Havendo quatro artesãos de madeira, sendo um santeiro, dois artesãos de barro, um artesão de chapéus de guerreiro, uma mestra bonequeira, uma artesã de renda de bilro, um escultor em diversos materiais, uma artesã cuja caracterização não ficou clara.

> existem formas enraizadas e estruturadas de organização desses trabalhadores, como ocorre no Japão e em vários países europeus que adotaram o programa da UNESCO. Por esse motivo, existe o risco de que fatores estranhos ao espírito do programa, como interesses políticos ou predominância de um viés assistencialista, dificultem a realização dos resultados esperados.
> Além disso, o fato de se condicionar a titulação, em alguns casos, à carência econômica do candidato vem reforçar a discutível associação entre cultura popular e situação de subalternidade socioeconômica, o que pode ter efeitos indesejáveis no sentido de se sugerir que essa situação – cuja superação, em principio, o programa visaria contribuir para superar – ateste maior "autenticidade" à atividade dos produtores de bens culturais. (CAVALCANTI, FONSECA, 2008, p. 95)

Todavia, para muito além de uma "distorção" do objetivo de salvaguarda, isso é ainda revelador do contexto de pobreza e de miséria em que muitas dessas práticas - e desses praticantes - se inserem. Decerto, não se restringem a elas, mas a experiência no Projeto de Salvaguarda foi certificadora que essa é a realidade de uma grande porção de práticas culturais na realidade do estado[89]. E há que se ressaltar que muitos desses mestres que recebem o auxílio já estão na terceira idade, e se encontram muitas vezes em situação de fragilidade social. Isso faz mesmo questionar o propósito de uma ação de proteção que não esteja intimamente vinculada a ações de transformação social e econômica.

Contudo, resta aqui um outro incômodo. Se faz todo sentido que a iniciativa de salvaguarda das práticas parta da população detentora dos saberes, então não se trata apenas de atribuir a essas práticas um valor e um significado especial, mas também da capacidade de agência e articulação política desses indivíduos e grupos sociais. E ela pode se tornar fragilizada em situações de vulnerabilidade socioeconômica. Como esperar que pessoas que trabalham pela subsistência até mesmo quando muito idosos tenham esse poder de articulação sobre o seu patrimônio, se sua prioridade é a sobrevivência, sua e dos seus? Se, em alguns casos, essa ideia de "patrimônio" é mesmo estranha ao seu vocabulário, pelo menos no sentido político?

Decerto, essa política se fundamenta na legitimação a partir da participação ou iniciativa popular. Mas o impasse permanece presente.

Continuam também algumas outras questões. Seria o reconhecimento da importância de condicionantes materiais - ambientais, sociais, econômicos - para a perpetuação dos bens culturais o suficiente? Não seriam necessárias, talvez, ações conjuntas que de fato enfrentem essas outras questões? Teria

89 Algumas dessas práticas são, aliás, muito atreladas às próprias adversidades enfrentadas na lida da sobrevivência, pelo menos algumas das mais funcionais: por exemplo, recorre -se aos materiais encontrados na natureza para confeccionar objetos porque é um saber passado entre as gerações, mas não podemos ignorar que também porque assim é mais barato de produzir.

realmente sentido a busca pela valorização e sustentabilidade do bem sem que isso implique em ações práticas que melhorem a estrutura econômica e o contexto social em que os detentores do saber vivem? Seja na forma de apoio assistencialista, seja ligando projetos específicos - mas integrados - para cada uma dessas áreas, a resposta pode estar no cruzamento de políticas patrimoniais. Por exemplo, ações de proteção em um âmbito rural, não deveriam ser realizadas em conjunto com propostas agroecológicas, ou de economia criativa, de modo a transformar a realidade socioeconômica?

Baseado na experiência do Projeto de Salvaguarda, é certo que algumas instituições buscam realizar esse papel. Mas comumente chegam com as soluções prontas, em vez de primeiramente aprender com o as especificidades do local, com suas potencialidades e problemas.

Sumarizando a questão do anonimato, há poética na difusão sem o reclame das autorias, e há beleza no reconhecimento do autor no saber fazer. É preciso, portanto, pensar o geral e o específico, o nome e o anonimato, a política impessoal e a personalizada.

### 5.2.2 Saber teórico e saber praticado

Depois de percorrer os anonimatos em suas diferentes expressões nesse universo do imaterial, faz-se preciso refletir minimamente sobre o que elas podem demonstrar de aprendizado para o arquieto e urbanista.

O "saber anônimo" se caracterizou pelo conhecimento observado e praticado com as próprias mãos, ou seja, aquele que se manifestou notavelmente através do autodidatismo. Do ponto de vista do arquiteto, temos o oposto: um estudo formal, o qual se determina por uma série de atributos pré-estabelecidos. Ele se dá através da literatura especializada, ou seja, dos livros. Aprende-se não a partir da prática, mas sim balizando-se em uma série de procedimentos elucidados teoricamente sobre as questões que irão nortear sua atuação. Além disso, a utilização da mão enquanto ferramenta é basicamente através da criação de representações. Em outras palavras, de um projeto a ser construído, ou seja, de algo que existe apenas no plano das ideias. Abstração, o inverso do encontrado na maior parte do campo, onde a concretude faz a instrução.

Mas mesmo quando o arquiteto vai "para a prática", isso implica quase sempre em partir para o projeto, e nele, reforça-se, pratica-se um saber instrumentalizado e afastado da concretização. Essa última etapa, que resulta na construção do objeto arquitetônico planejado, em vez de ensinar ao profissional algo sobre a própria

ação de projetar, torna-se em geral um momento de fiscalização para que a obra final equivalha ao projeto. O construir, portanto, não põe em xeque a própria atuação do profissional, pelo contrário: busca-se garantir que não haja "distorções" entre o projetado e o executado, com alguma flexibilidade para adaptações, é verdade, mas ainda assim buscando alinhar o virtual com o atual.

Já foi ressaltado que o arquiteto projeta para o durável, para o fixo. Já foi dito que ele se distancia da ação de concretude de seus projetos. O que observar um saber que é feito com o corpo em ação - como quando se machuca o urucum com o próprio pé para que a farinha se transforme no tempero - pode ensinar ao arquiteto, esse profissional que projeta com um corpo sedentário[90], para um corpo transformado em um número, um corpo parametrizado? Como o arquiteto pode aprender com o mundo do autodidatismo - o aprender observando, aprender fazendo? Deveria o arquiteto, talvez, colocar a mão na massa, para sentir a resistência dos materiais, sua relação com o corpo?

Seria pertinente ao arquiteto e ao urbanista aprender com o mundo do autodidatismo. Porque assim, ao conhecer lógicas outras de apreender e produzir o espaço, ou mesmo ao experimentar realizá-las, poderia desenvolver uma competência mais diversificada e menos dependente apenas dos parâmetros normativos e da literatura técnica.

Ainda assim, é difícil ensaiar respostas para as indagações postas, mas elas podem perpassar por uma ampliação das referências arquitetônicas para além dos grandes monumentos autorais projetados por arquitetos. O que as autoconstruções podem ensinar ao arquiteto, dificilmente se encontra na literatura especializada, e quando se encontra, por vezes, não se contempla a dimensão corporal com mais ênfase. Falta, portanto, a ele, aprender não somente com a execução de obras planejadas, mas instruir-se igualmente com aqueles que aprendem a construir fazendo, criando suas próprias construções. Aprender com quem entende do aguçamento dos sentidos, das percepções, da observação atenta, do autodidatismo, enfim.

Ou, talvez até, aprender fazendo - e por fazendo, refiro-me não à "ação projetual", mas à materialização no espaço. É, porventura, preciso que ele tenha a experiência de transformar projetos em concreções realizadas com as próprias mãos. Uma possibilidade viável é a de estimular o estudante de projeto a realizar intervenções espaciais em escala menor e, por isso, factíveis, mas que extrapolem a fase projetual, que tragam uma estrutura física construída. Saber

90 Estou considerando corpo sedentário aquele que não trabalha explorando mais fortemente o corpo, independentemente desse corpo fazer exercícios físicos.

teórico e saber praticado, ou seja, que ganha contornos não apenas no plano das ideias, mas também no embate com os materiais e suas resistências, texturas, relevos, e que gera impactos estéticos no corpo sensível...

E no sentido de ampliar as referências com espacialidades outras que as realizadas institucionalmente, a feira pode ensinar muitas coisas. Abriga construções objetuais feitas para o efêmero, onde os elementos são versatilizados, onde a dimensão do corpo impõe as necessidades na prática. Onde o construído é mínimo e a gambiarra se faz presente. Pode ensinar sobre o fazer com pouco, e sobre uma lógica pautada pelo uso, e não apenas por medidas. Sobre a fragmentação que um espaço de multiplicidade evoca. E numa contra-corrente do minimalismo, pode atiçar sentidos outros a partir da ideia de acúmulos, como em outros momentos de tendências arquitetônicas isso foi explorado.

Isso tudo põe em vacilação a ação de projetar enquanto planejamento mental que se separa da concretude da execução. Acredito que um verdadeiro aprendizado com as feiras poderia questionar a própria necessidade do projeto como ele acontece, em que o campo é apenas lugar de "levantamentos", geralmente métricos, em vez de ensinar algo novo sobre o corpo que se movimenta com eloquência frente ao entulhado e ao versátil.

Como consequência, há que se repensar os próprios instrumentos e as práticas utilizados. Esses dispositivos clássicos comportam representar uma espacialidade como a da feira? Não deveríamos pensar em formas de apreendê-la e representá-la que podem ser mais enriquecedoras que, por exemplo, o desenho técnico? Não deveríamos pensar outras cartografias para além das cartas topográficas e mapas alados? Ir além das plantas baixas e cortes? Como representar e pensar corpos para além da mera função de escala humana?

Mas, para tanto, precisaríamos primeiro repensar as próprias formas de apreensão: como nos preparar para intervir sensivelmente em um espaço se formos munidos, por exemplo, de fichas a preencher, de questionários a responder, de fita métrica a medir? Como deixar que o lugar contagie o arquiteto através de um corpo que é explorado sensivelmente? Ou que, em se tratando de medidas, muitas vezes questionem os parâmetros estipulados pela literatura como ideais? Para tanto, precisaríamos valorizar mais a experiência como forma de aprendizado, e não apenas os instrumentos convencionais e os parâmetros legais, como algumas vertentes mais funcionalistas. Isso implica em trazer os saberes do corpo para frente, saberes considerados imprecisos e que, por isso, acabam por ser escanteados, como já foi visto. Mas o corpo do

impreciso é um corpo vivo, pulsante, que deseja e que sofre, e por isso também merece atenção.

O corpo desse trabalho poderia estar oculto, silenciado. No entanto, nesses movimentos narrativos, ele se fez ingrediente indispensável. Seja no tópico mais óbvio, quando eu pensei meu próprio corpo "... em uma experiência anósmica" (página 154), seja de modo indireto, quando outros corpos foram convocados nas narrativas.

Por exemplo, a fotografia do colorau fez trazer imagens do seu feitio. Mas não se foi ao seu bastidor apenas para descortinar um modo de fazer de um produto da feira livre, mas sim para desvelar um modo de existir e de se identificar - e por isso se convocou a imagem da autorização de uso de imagem. A assinatura da digital, apesar de ser reconhecida e utilizada pelas normas, se faz por vezes quase como um desvio destas - pois ela, por vezes, é o recurso não apenas do registro único e individual, mas o possível no universo iletrado. A ideia de assinar pode ter vindo da autora da digital, mas é também possível que tenha partido dos próprios pesquisadores que estavam em campo, de forma que facilitaria a situação da assinatura, sem que a entrevistada interrompesse o trabalho que estava executando. É possível, portanto, que ela soubesse assinar de punho. Mas se não busquei saber qual dessas situações se delineou, foi porque o relevante aqui foi cartografar modos de existência, modos de assinar e de marcar sua identidade diante do mundo. Mas o urucum como transferidor do polegar revelou muito mais que uma técnica: desvelou uma forma de interação corporal com a naureza; uma mancha de vermelho que tempera, pois, tanto refeições como corpos pisantes.

Outros exemplos de corpos engajados foram a mão empoada de farinha, no tópico "...entre marcas e medidas" (página 250), e os riscos, calos e cicatrizes envolvidos no item "...em paisagens embutidas" (página 307). Mas também o item "...dos esforços de transporte" (página 221).

Como o arquiteto, que limita o engajamento do seu corpo no seu perfil de atuação, poderá projetar para esse mundo, onde o mesmo corpo que pisa o urucum pode ter acesso a tecnologias como a internet? Como entender esse corpo outro, sem simplificá-lo?

Aliás, não se trata de uma investida contra o caráter intelectual do projeto. Acredito que o arquiteto não precisaria, necessariamente, colocar a mão na massa para ser capaz de projetar com sensibilidade um espaço vivenciado e construído pelas próprias pessoas. Ele não deve, aliás, furtar-se disso, de atuar nesse campo. Mas ele precisa, pelo menos, aproximar-se deste corpo engajado com delicadeza,

com o intelecto interessado nessas dimensões outras, disposto a aprender com lógicas alheias à da academia projetual arquitetônica.

Isso poderia implicar em um movimento de aprender com formas outras de construir, como a taipa de pau a pique. Aparentemente destinada a se tornar obsoleta, - quando não está reuduzida a paredes cenográficas de construções que buscam "resgatar" memórias em alguns lugares da cidade, por exemplo - ela ainda se faz como opção de construção barata e viável presente em muitas localidades do Projeto de Salvaguarda. Nela, comumente, não há distinção entre corpo que planeja e corpo que constrói. Não há projeto como o entendemos enquanto arquitetos. E o corpo que "desenha" a casa, pode ser o mesmo que congraça com os vizinhos e familiares no mutirão, que sente a textura e o peso do barro molhado, que alisa com as próprias mãos a parede. A comunhão que move essas construções, o que ela pode ensinar ao arquiteto?

Só depois de algumas dessas reflexões sobre o corpo que percebe e as suas diferentes formas de interações com o mundo é que então poderíamos aventar novas formas de representação, pois somente com novas vias de acesso à cidade e com a observação cuidadosa da cidade existente - essa que também se faz sem arquitetos - é que poderíamos esperar novas repostas em forma de proposições efetivas. Isso poderia implicar, também, em aprender com a favela e sua lógica fragmentária, de bricolagem (JACQUES, 2001), e também com seus sentidos de comunidade. Em que a ação comunitária pode ajudar o arquiteto a refletir? A descentralização, talvez, de sua própria competência?

A cartografia rizomática é uma possibilidade interessante para pensar representações de processos complexos como os que se dão na cidade, assim como algumas cartografias que aparentam ser influenciadas por este pensamento filosófico, como parece ser o conceito de corpografia urbana[91] (JACQUES, 2008) (BRITTO, JACQUES, 2008).

> As corpografias urbanas, que seriam estas cartografias da vida urbana inscritas no corpo do próprio habitante, revelam ou denunciam o que o projeto urbano exclui, pois mostram tudo o que escapa ao projeto tradicional, explicitando as micro práticas cotidianas do espaço vivido, as apropriações diversas do espaço urbano. (BRITTO, JACQUES, 2008, p.80)

Nesta tese, as respostas vieram na forma de narrativas imagéticas, que, se foram influenciadas pela mistura de tempos do atlas por um lado, foram definitivamente enraizadas na experiência

91 Corpografia urbana "é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita mas também configura o corpo de quem a experimenta" (BRITTO, JACQUES, 2008)

do Projeto de Salvaguarda por outro - o mosaico de memórias, fragmentário, das práticas, foi o que motivou o próprio estudo das feiras. Mas outras materializações podem existir a partir da experimentação...

Quando o arquiteto e urbanista vai lidar com esses espaços lisos (DELEUZE; GUATTARI, 1995b), porém, tende a querer racionalizar o espaço. Isso vai desde seus pressupostos, passando pela apreensão, pelo levantamento, pelo projeto até a execução das obras. No entanto, se a racionalização permite uma otimização de certos processos, ela também indica alguns pontos cegos. A atuação racional deste tende a homogeneizar. Assim, setoriza-se a cidade vista de cima em grandes manchas que demarcam como as normas serão equacionadas. Linhas abstratas fracionam a cidade, criando uniformidades planas muito distantes da lógica do espaço vivenciado. Que pensar disso, além de que, provavelmente, essa uniformização não se limita a essa dimensão espacial, mas ao contrário, se estende para as pessoas? A tábula rasa em que se opera o espaço, torna anônimos os sujeitos, ou pior, por vezes anula-os, ignorando os usos existentes previamente em um dado espaço, por exemplo.

> O urbanismo, como disciplina, surge no fim do século XIX, voltado para o ordenamento, organização, intervenção e controle das cidades. Disciplina científica aplicada para impedir o crescimento labiríntico e empírico das cidades e que propõe espaços planejados racional e geometricamente a partir de planos e projetos. Planos e projetos que desconsideram préexistências e tomam as cidades como tábulas rasas: superfícies impostamente planas, onde supostamente nada se gravou, vazias. As cidades são objetos, analisadas usualmente por vistas aéreas sob justificativa de que dessa forma é possível apreendê-las em sua totalidade. Entretanto, essa forma de apreensão da cidade acaba por homogeneizar e negligenciar todas as diferenças existentes, acaba por não distinguir os bairros, as ruas, os edifícios e, especialmente, as pessoas que a habitam. (FERRAZ, 2015, p.141-142)

Tais bases, longe de serem neutras, são ideológicas e têm em uma de suas premissas o pensamento científico elaborado no racionalismo da Idade Moderna. É interessante notar a visão de René Descartes - que funda as bases da ciência como a conhecemos mais tradicionalmente - sendo direcionada ao campo do urbanismo, a qual ainda pode ser encontrada embasando a operacionalização de certos modelos arquitetônicos e urbanísticos atualmente. Sua visão parece por em julgamento as espacializações que não são reflexo de um pensamento geométrico claro - como, por exemplo, as que não são feitas por um único arquiteto ou engenheiro, que poderia utilizar as formas a seu bel-prazer.

> [...] frequentemente não há tanta perfeição nas obras compostas de várias peças, e feitas pelas mãos de vários mestres, como naquelas em que apenas um trabalhou. Assim, vê-se que os

> edifícios iniciados e terminados por um único arquiteto costumam ser mais belos e mais bem ordenados do que aqueles que muitos procuraram reformar, servindo-se de velhas muralhas que haviam sido construídas para outros fins. Assim, as antigas cidades, tendo sido no começo apenas aldeias, e se transformando com o passar do tempo em grandes cidades, são comumente tão mal proporcionadas em comparação com as praças regulares que um engenheiro traça à sua vontade, numa planície, que, embora considerando seus edifícios separadamente, neles encontremos amiúde tanta ou mais arte do que naqueles das outras; entretanto, ao vermos como estão dispostos, um grande aqui, um pequeno ali, e como tornam as ruas curvas e desiguais, diríamos que é mais o acaso do que a vontade de alguns homens, usando da razão, que assim os dispôs. (DESCARTES, 2001, p.15-16)

Não são aplicações apenas técnicas do saber, mas sim uma influência filosófica que acaba por eliminar os conflitos em esquemas abastratos. Revelam alguns perigos de um urbanismo encarado como se a cidade pudesse ser representada e resolvida principalmente em planos geométricos.

Todavia, uma visão mais atual de cidades pode apontar que elas se fazem num embate de forças, em iniciativas múltiplas, complexas. A geometria deve ser, certamente, um ingrediente no arsenal do arquiteto, mas é preciso refletir sobre outras formas de representação do espaço e outros mecanismos de criação, de projeto. Porque os instrumentos que utilizamos são formas de imposição do poder.

> Ao urbanismo coube, desde o momento de sua constituição como disciplina, a ordenação física do ambiente material, e a ele foi dado exercer determinada forma de controle cujo desempenho configura parte fundamental na arquitetura do poder espetacular. [...] Uma proposição urbanística, em sua essência, é decisão sempre autoritária, afirmada para planejar o lugar como território da abstração. (VELLOSO, 2018, p.105)

Aliás, pensar o anonimato em termos de cidade pode indicar um artifício. O sujeito anônimo não representa conflito, não promove o dissenso, não entra em embate de forças. Pode-se falar em nome do que a "sociedade" deseja através dos pressupostos modernizantes, por exemplo, como se eles não revelassem ideologias e conflitos internos, e como se fossem anseios universais, como se ela fosse um ente uno. Logo, o arquiteto e urbanista, ainda hoje, em muitos contextos, é fruto dessa ideologia racionalista e moderna, e deve estar atento não só aos louros, mas aos limites dessa forma de pensamento.

Assim, há que se questionar como integrar os diferentes corpos que suam, que percebem, que se emocionam, que demandam e que enfrentam no fazer da cidade. A dimensão política pede espaço. Nessa tese, foi um olhar que me questionou, me desestabilizou e me fez repensar os mecanismos de aproximação com as pessoas no espaço público. Mas podemos pensar isso de modo mais

abrangente. Como o urbanista é efetivamente preparado para lidar com os anseios, com os desejos do outro, em um campo de embates? Como é treinado para lidar com as controvérsias? Ou, ainda, como ele se posiciona diante do seu *poder* de atuação e diante daquilo que lhe escapa - tentando ampliar mais ainda seu controle, ou questionando sua própria autoridade, tentando aprender com essas existências e resistências outras? Mais uma vez, relembro o conceito de corpografia para pensar que a cidade se faz não só nas normatizações, mas também nas transgressões, ou simplesmente nas frestas e falhas do território supostamente sob domínio do arquiteto e urbanista.

Aqui, não ensaiarei uma resposta. Direi apenas que, talvez, o papel do urbanista não seja encontrar apenas o consenso para intervir, mas seja, tavez, identificar o dissenso e, por vezes até, propor espaços que dêem visibilidade não ao apaziguamento, mas sim aos conflitos que a lógica do espaço impõe aos seus habitantes.

Isso me faz lembrar, novamente, a feira de Luziápolis. Que ação se espera do poder público e do corpo técnico no que tange a sua atuação diante desses espaços? Que alternativas podem ser exploradas para lidar com a multiplicidade de vozes, mesmo insurgentes? Qual o papel que a setorização realmente pode desempenhar nesses espaços de mistura, e qual sua relação com os desejos dos feirantes e clientes? Existem formas de desorganização que podem ensinar algo ao arquiteto e urbanista, que tenta organizar pela segmentação homogeneizante? O que a fragmentação, a heterogeneidade das feiras, pode ensinar ao arquiteto?

### 5.3 Desordem e organização

Um outro movimento realizado da tese foi o de trazer a imagem para dividir o protagonismo com as próprias feiras enquanto temática. E foram fotografias copiosas, aos montes. Essa abundância encontrou eco em algumas experiências empíricas, onde os sentidos eram atiçados a todo instante, onde víamos variedades de pessoas, de objetos, de animais. E antes de lidar com essas imagens atreladas às suas informações, encarei, durante a primeira fase da metodologia, elas desembaraçadas dos dados, orientando-me em meio à desorganização; “loucura da deriva: [...] mesas proliferantes, desafio ostensivo a toda razão classificatória” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.28).

Por isso, uma pergunta então surgiu para arrematar esse movimento: como as ideias de profusão e de desorganização podem ajudar o pensamento acadêmico do campo da arquitetura e do urbanismo e também o institucional do campo do patrimônio, os quais usualmente as submetem ao maior controle possível, ou

Figura 301: abaixo, feira em Coruripe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 303: à esquerda, feira em Coruripe. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 302: à direita, feira em Penedo. Autoria: Karina de Magalhães. Fonte: acervo Iphan.

Figura 304: acima, feira em Coruripe. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

então lidam com a abundância - ou mesmo a geram, como foi o caso do Projeto de Salvaguarda - de forma a transformá-la apenas em um banco de dados?

Como apontado no capítulo 2, a pesquisa acadêmica tem por tradição a razão e a reificação. Nesse viés, unir e separar são dois verbos a ela afeitos; e também ao arquiteto e urbanista. Menos afeitos são os verbos misturar e desorganizar. Mas somente através de tal ação, que implicou em um movimento de subjetividade e de exploração também da intuição - em movimento dissidente com relação à razão e à reificação mencionadas - tornou-se possível trazer à luz questões intersubjetivas, em um laboratório que reconhece o lugar do pesquisador na pesquisa: ele enquadra, ele exclui, ele manipula, mas, principalmente, ele se relaciona, e essa relação pode ser controladora - como no "olhar sobrepujante" - ou lidar com o controle e com o caos, lidar com o que se implica e também com o que lhe escapa - como no "olhar debruçado" (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Mas, para ter um acesso diferente, foi preciso explorar um conhecimento sobre metodologias que agenciam impulsos outros que os de lógica disjuntiva. Por isso, o atlas, uma das inspirações para o fundamento por trás dos movimentos de mistura de espaços por causa da sua mistura de tempos, apresentou-se como instrumento denso, e que aqui se mostrou prolífico para pensar operacionalizações de caminhos dentro de lógicas do turbilhão, da desordem. E também para lidar com a ideia do efêmero, daquilo que faz e se desfaz, que monta e desmonta para se reconfigurar outra vez, nunca exatamente o mesmo - como as próprias feiras a cada novo evento, como foi o método de trabalho com as imagens embaralhadas. Como a mesa de trabalho como suporte para montagens em constante transformação.

> O quadro seria, então, a inscrição de uma obra [...] que se quer definitiva ao olhar da história. A mesa é o suporte de um trabalho sempre a retomar, a modificar, se não for para iniciar. Ela é somente uma superfície de encontros e de disposições passageiras: deposita-se nela e nela se despeja, alternadamente, tudo o que seu "plano de trabalho", como se diz tão apropriadamente, acolhe sem hierarquia. A unicidade do quadro dá lugar, sobre uma mesa, à abertura sempre renovada de possibilidades, novos encontros, novas multiplicidades, novas configurações. A *beleza-cristal* do quadro - sua centrípeta *beleza achada* fielmente fixada, como um troféu, sobre o plano vertical da parede - dá lugar, sobre uma mesa, à *beleza rompida* das configurações que nela ocorrem, centrífugas *belezas-achados* indefinidamente moventes sobre o plano horizontal de seu platô. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.24)

Encarei a fotografia, em alguns momentos, como "beleza-cristal", noutros, como "beleza-rompida" e "beleza-achados" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.24), embora o método tenha valorizado muito mais essas duas últimas formas de trabalhar a imagem. No

geral, elas atuaram como forças centrífugas que pediam outras fotografias, outros acontecimentos, que puxaram para fora de si o movimento de interpretação.

Em suma, ao almejar uma montagem de uma meta-feira através do baralhamento, obtive na verdade uma feira-mosaico, mas um mosaico movente, em que em alguns momentos, reforço aqui, a intuição se tornou mais operacionalizável na lida com o abundante que a razão: "Nem desordem louca nem ordenamento muito inteligente" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.28). Ela não tomou a frente solitariamente, mas agiu em conjunto com a razão, alternando-se ou sobrepostas, coniventes. O uso da intuição, aliás, fez que se questionasse o papel da criatividade, da imaginação.

> Ordenar e redistribuir as cartas, desmontar e remontar a ordem das imagens sobre uma mesa para criar configurações heurísticas "quase adivinhas", isto é, capazes de entrever o trabalho do tempo na obra do mundo visível: esta seria a sequência operatória de base para toda prática que chamamos aqui de *atlas*. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 69-70)

Talvez por isso, em muitos momentos, senti estar realizando um trabalho mais de criação que de análise. Acredito que isso advém do caráter heurístico da montagem e subjetivo da narrativa. Isso coloca a questão do papel da arte no saber acadêmico, no poder que a criatividade pode exercer em trabalhos que lidem com o sensível.

A utilização da imagem numa pesquisa acadêmica pode representar, portanto, uma aproximação mais ou menos sensível com a arte. Pode ser um movimento de parceria ou de cooptação. No último caso, a imagem é subjugada ao argumento do texto, como já mencionado.

> Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustraçoes, reproduzindo-as nos livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões. (BURKE, 2017, p.18-19, apud DUARTE, 2018, p. 11)

No primeiro caso, porém, ela pode emprestar, em sua forma de operacionalidade, outros caminhos que podem reconfigurar as próprias rotas ou modos de caminhar na academia. Pode, logo, suscitar novas respostas ou novas interrogações.

Segundo Sylvain Maresca, em seu *Ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica*, a "arte se afirma na positividade do ato criador". Sendo assim, apresenta uma "capacidade de produzir sem forçosamente tudo explicar", o que proporcionaria à criação artística "uma grande eficácia operacional" (2005, p.130).

> A separação entre a arte e a ciência é hoje tão forte que a confrontação é quase inexistente entre suas respectivas maneiras de apreender o mundo. Ora, os artistas colocam em jogo na sua criação uma forma de conhecimento operacional que pode conter uma grande riqueza de análise. Além disso, sua arte se afirma na positividade do ato criador. Para transpor a fórmula empregada por Alain Badiou a respeito da poesia, a arte é "um pensamento que é seu próprio ato, e que não tem, pois, necessidade de ser também pensamento do pensamento". [...] Por requerer e mobilizar essa grande confiança em nível construtivo do ato criador, a arte possui uma indiscutível potencialidade heurística (MARESCA, 2005, p.130)

Como explorar essa potencialidade da arte de ser arregimentada pelo saber acadêmico, sem correr o risco de esvaziá-la? Em que essa eficácia operacional da arte pode questionar os limites da produção de conhecimento no âmbito da pesquisa?

Pensando de modo mais focado, em que a arte pode ajudar o arquiteto e o urbanista a lidar com a experiência nos espaços urbanos? Podemos voltar aqui à relação entre apreensão e representação e os mecanismos possíveis, disponíveis para o profissional.

A arte pode nos ensinar a lidar com o corpo sensível, considerando-o além de um "dado" científico. Ela também pode desbloquear, através de experiências desestabilizantes, um corpo travado, ou que está agindo no "automático" - que vai ao trabalho de campo deixando que experiências prévias conduzam os caminhos, que os medos e os preconceitos ditem lugares a ir e a não ir, com categorias e classificações já prévias no seu repertório.

Pensando nos métodos de apreensão do ambiente, existem diferentes maneiras de conseguir uma desestabilização, e algumas delas passam por uma ideia de desvio do habitual, por exemplo, quando se faz uma performance artística. Uma dessas possibilidades é quando, ao conhecer um lugar, nos permitimos explorar um outro papel, um outro personagem, e com isso, modificar nossa forma de externalização e ter, consequentemente, diferentes percepções e receber distintas respostas do ambiente. Isso seria uma maneira de criar um mecanismo artístico que modificasse a relação do corpo com o espaço e, com isso, obter novas respostas do ambiente e das pessoas, mudando a instância perceptiva.

Pensar a arte como ferramenta pode ser instigante se passarmos por uma etapa de experienciação diferenciada, mas também pode ser explorada no sentido de ampliar as referências e modos de expressão, ou seja, pode contribuir para o desenvolvimento de formas mais criativas de mecanismos de representação. Isso perpassa angariar um maior leque de referências artísticas. Aprender com a perspectiva renascentista, mas também com a medieval. Aprender com o desenho realista, mas também com as distorções maneiristas ou mesmo surrealistas. Aprender com o

desenho técnico, mas também com o abstrato.

O ensino da história da arte pode ser, portanto, mais que uma lista de referências sobre outros modos de se expressar e de construir, mais que ser um inventário de estilos, podendo ser explorado de forma heurística, de maneira a estimular um repensar, além das próprias ferramentas de apreensão e de representação espacial, as diferentes visões de mundo que norteam e embasam esse repertório criativo.

Aprender com a montagem, aprender com o atlas. A arte pode ensinar formas de operacionalizar a intuição, as relações, as possibilidades combinatórias que a imaginação pode antever. Método de trabalho que interliga as espacialidades mais distintas, que percebe conexões aparentemente dessemelhantes em uma primeira vista.

A arte pode nos contaminar também, por conseguinte, ao estimular novas formas de pensamento. Pensar heuristicamente e criar formas de apreensão e de representação poderia culminar, como consequência, em novas formas de categorizar, e, por conseguinte, de compreender o espaço. Poderia implicar em novos conceitos. À vista disso, trago aqui, agora, uma classificação emprestada da filosofia que me ajudou a pensar mais densamente sobre as feiras livres.

### 5.4 Habitar maior e habitar menor

Para pensar sobre a dimensão política das formas de agir na feira, é possível trabalhar com o que propôs Paulo Reyes, em um artigo intitulado "Um Habitar Menor" com a proposição da dualidade de um habitar maior e um menor. Para criar a oposição, ele fez um deslocamento do conceito de literatura menor, de Gilles Deleuze e Felix Guattari, para uma espécie de habitar menor na cidade, em contraposição ao projeto arquitetônico e urbanístico, que constituiria um plano de habitar maior, análogo ao conceito de literatura maior dos filósofos.

> A essa escrita formal e oficial nomearemos de *habitar maior*, inspirados em Deleuze e Guattari (2015) no seu livro *Kafka: por uma literatura menor*. Para eles, a literatura maior é aquela instituída pelas normas gramaticais e repassada pelos processos formais e oficiais. Por analogia, um habitar maior é aquele adquirido por processos formais e legítimos que ocorrem de maneira legal e oficial na esfera da lei na composição das cidades (REYES, 2019, p.4-5)

Já as favelas seriam o espaço-tipo de um habitar menor, o qual "não é aquele que apresenta uma arquitetura de menor valor, mas, sobretudo, é aquilo que uma minoria faz numa arquitetura maior" (REYES, 2019, p.7). As feiras livres poderiam se inserir também como espacialidades de habitar menor, no sentido de

"resistência a lógicas maiores – macropolíticas e metanarrativas que constituem os campos disciplinares", lógicas essas nas quais ela produziria "uma espécie de ruído" (REYES, 2019, p.3) Nesse contexto, o projeto, então, pode ser analisado a partir de seu caráter de *ferramenta política*.

> O projeto é o processo pelo qual o habitar se inscreve em uma pauta territorial. É através do saber-fazer do campo disciplinar da arquitetura que o projeto ganha relevo e potência de resolução em direção aos problemas socioespaciais. (REYES, 2019, p.3)

Apesar da feira se inserir em uma lógica de organização municipal, que a coloca numa "escrita maior", como visto, essa mesma lógica revela falhas - pequenas fissuras na forma de iniciativas informais, irregularidades. São as rasuras numa escrita maior:

> Sobre toda escrita formal há sempre uma rasura – aquilo que insiste em se apresentar, questionando a escrita formal como um *out of joint*, como uma espécie de desajuste. (REYES, 2019, p.6)

Além disso, são espaços que aludem a outras formas de organização que as pautadas por certa vertente de formação do arquiteto e urbanista, como da setorização mais homogeneizante, objetificação do sujeito, e mesmo de pressupostos sanitários. Além disso, é possível pensar essa oposição entre o

> saber-fazer oriundo do campo disciplinar da arquitetura, que produz um habitar maior totalmente concatenado com um sistema socioeconômico e jurídico de direito à terra, e outro saber-fazer não institucional, informal, muitas vezes irregular, que cria um habitar menor fora dos preceitos da academia. (REYES, 2019, p.4)

De fato, a feira se constrói nessa tensão entre um habitar maior - paga-se um certo valor à prefeitura para ocupar espaço na feira, ou, como disse o feirante Mário César, tirador de coco que trabalha na feira de Penedo, paga-se à prefeitura "o chão" que se usa[92]- e um habitar menor, entre a formalidade e a ocupação irregular. Tal premissa é visível em algumas das fotografias aqui exploradas, como nos carros que transformam o porta-malas em vitrine de produtos, ou nos pequenos espaços entre as barracas formalizadas ocupados por pequenos amontoados de produtos, e na extensão do seu espaço de exposição oficial. Também é visível, de forma indireta, na fotografia das calcinhas e dos maxixes, onde se trata de quebras - rasuras - de uma setorização formal. Mas, para além da questão do acesso ao espaço formalizado, pensar um habitar menor pode nos ajudar a elaborar que ruídos podem ser construtivos para

92 Além disso, paga-se o aluguel da banca ao banqueiro. Mário pagava 5 reais pela barraquinha e mais dois reais pelo aluguel da lona. No seu caso, também pagava dois reais à prefeitura pelo espaço ocupado.

uma reformulação de uma estrutura de habitar maior.

Sabe-se que a pobreza ronda a feira. Onde há pobreza, a "vida chega antes da lei, subverte-a." (REYES, 2019, p.6) Aqui, lembramos novamente das crianças que trabalham na feira, dos transportes precários em paus-de-arara, dos animais de venda proibida comercializados nas feiras. Tratam-se de uma esfera da vida que se configura como hegemônica, estratégica e normativa, e outro saber que se faz nas suas fissuras, existindo - ou resistindo - com seus modos de ser e de ocupar o espaço urbano. Teimosia das tradições, mas de uma persistência que é obrigada pelas circunstâncias a se adaptar rapidamente, como as táticas de Certeau[93] (1998).

> Quando tratamos o persistir como uma tática o fazemos por entender que se trata não apenas de enfrentamentos diretos e estratégicos. Fazendo uso da noção de tática, evidenciada por Michel de Certeau (1), a persistência inclui também jogar com as perdas, alinhavar as tensões no tempo presente e responder a elas às vezes com o permanecer, às vezes com o se recompor. (DIAS, 2020, n.p)

Esses dois modos de habitar, maior e menor, não estão necessariamente segregados. Eles podem se superpor na cidade, entre interferências planejadas, geridas institucionalmente por um corpo técnico, e a vivência daqueles que constróem através de "resistências", "táticas", "opacidades" e "desvios". Certeau cita esses quatro modos de agir ao analisar o discurso urbanístico e o que ele se opõe:

> 1. A produção de um espaço *próprio*: a organização racional deve portanto recalcar todas as poluições físicas, mentais ou políticas que a comprometeriam;
> 2. Estabelecer um *não-tempo* ou um sistema sincrônico, para substituir as resistências inapreensíveis e teimosas das tradições: estratégias científicas unívocas possibilitadas pela redução niveladora de todos os dados, devem substituir as táticas dos usuários que austuciosamente jogam com as "ocasiões" e que, por esses acontecimentos-armadilhas, lapsos da visibilidade, reintroduzem por toda a parte as opacidades da história;
> 3. Enfim, a criação de um *sujeito universal* e anônimo que é a própria cidade: [...] Nesse lugar organizado por operações "especulativas" e classificatórias, combinam-se gestão e eliminação. De um lado, existem uma diferenciação e uma redistribuição das partes em função da cidade, graças a inversões, deslocamentos, acúmulos, etc.; de outro lado, rejeita-se tudo aquilo que não é tratável e constitui portanto os "detritos" de uma administração funcionalista (anormalidade, desvio, doença, morte etc.). (CERTEAU, 1998, p.172)

É interessante notar que Certeau atribui, portanto, ao discurso urbanístico, uma espécie de nivelamento espacial, temporal, mas também de sujeito: retomamos o sujeito anônimo como estratégia

93 "A tática tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Vai caçar, cria, ali, surpresas, consegue estar onde ninguém espera; é astúcia" (CERTEAU, apud DIAS, 2020, n.p)

de planificação dos conflitos, mencionado previamente. Reforço, portanto, a possibilidade de ganhos que um agente do habitar maior, como é o caso do arquiteto e do urbanista, teria ao se propor aprender com o habitar menor, antes de chegar com "soluções" para os "problemas" da cidade, apenas replicando um conhecimento sem pô-lo também em dúvida.

Portanto, aprofundando a questão com Certeau (1998), podemos complexificar o entendimento do habitar maior ao alinhá-lo ao espaço das "estratégias", em oposição ao habitar menor, que seria, portanto, o das "táticas", o que opera nas fissuras do habitar maior; retomando a frase de Reyes, o espaço das táticas seria "aquilo que uma minoria faz numa arquitetura maior" (REYES, 2019, p.7).

E como essas táticas típicas do habitar menor se materializam espacialmente nesse embate com o habitar maior, no que tange às feiras livres? Podemos continuar a narrar sobre esse conflito de realidades ao analisar a oposição entre projeto e gambiarra, que serve às estratégias e às táticas, respectivamente, e que no plano teórico vêm a delinear uma outra oposição: aquela entre completude e fragmento.

### 5.5 Projeto e gambiarra

Não há como falar da feira enquanto habitar menor e espaço de "táticas" e não mencionar a gambiarra. Primordialmente, ela existe em contraposição ao projeto, o qual

> pressupõe a antecipação intelectual de fazeres práticos por meio da utilização de um conjunto de diferentes saberes científicos, seguidas pela invenção de métodos e sua posterior aplicação. Este caráter de antecipação possibilita sua formalização enquanto fazer através da instituição de normas, regulamentos ou convenções, os quais configuram um corpo de conhecimento e procedimentos. (BOUFLEUR, 2013, p.32)

Na feira, parafraseando Reyes, a necessidade chega antes do projeto, faz-se gambiarra. Esta pode ser entendida, numa acepção contemporânea, como "o lado criativo e libertário da improvisação", que na prática pode significar "'dar um jeitinho, 'usar o que está a mão', 'precariedade', 'quebra-galho' e 'solução provisória'". (BOUFLEUR, 2013, p.24) Trata-se de tática, manobra ou golpe diante dos condicionantes materiais disponíveis, tirando vantagem da situação para atingir seus objetivos. (BOUFLEUR, 2013)

As situações nas quais se faz uso dos poucos recursos à mão para elaborar uma arquitetura das feiras livres evidenciam uma estética fragmentária. A lona de publicidade vira coberta. O porta-malas do carro ou uma lona no chão, vitrine. O lençol, também coberta ou divisória entre barracas. As caixas de transporte, bancos, divisórias ou então, empilhadas, servem como colunas para

Figura 305: à esquerda, feira em Delmiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 306: à direita, feira em São Miguel dos Milagres. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 307: abaixo, feira em Piau, Piranhas. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Iphan.

Figura 308: à direita, feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 309: à direita, feira em Demiro Gouveia. Autoria: Náiade Alves. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 310: à direita, feira em Traipu. Autoria: Náiade Alves. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 311: abaixo, feira em Traipu. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

elevar do chão e ser apoio, por exemplo, de cestas que expõem os produtos ou um tabuleiro de madeira. Um componente essencial é o movimento[94], porque tudo isso é feito e desfeito constantemente, repetidamente.

Mas não é só isso: a própria característica de montagem e desmontagem, ou seja, sua efemeridade, faz com que o espaço seja criado - a partir da versatilidade dos objetos, as amarrações temporárias das cobertas - para ser temporário. A gambiarra reflete-se, portanto, como espaço, a partir de sua fragmentação, e como temporalidade, a partir de sua relação com o provisório. Essas questões estão, portanto, interligadas. Talvez, então, um outro conceito possa ser congruente e mais instigante para explicar - ou melhor, para complexificar - a natureza dessa espacialidade: o de fragmento (JACQUES, 2001), e suas problematizações com relação a temporalidade e espacialidade.

Os abrigos nas feiras livres podem ser robustos, como os galpões, ou frágeis, como as lonas, por vezes mesmo esburacadas. Elas combinam a solidez com o fugaz, o estático com o móvel. Nessas hibridizações, apresentam-se indícios de um caráter fragmentário, de modo talvez mais modesto que o descrito por Jacques em relação à arquitetura das favelas, mas ainda assim presente.

> Na lógica fragmentária, somos confrontados com o acaso, o aleatório, o ocasional, o efêmero e com a incompletude. [...] A incerteza se prolonga e a tensão se instala. (JACQUES, 2001, p.46)

Estamos tratando de construções feitas para impermanência, para duração de poucas horas, para serem montadas e desmontadas com a facilidade de um acampamento. Mas não para serem descartáveis. Quando o são - feitas de restos, de descartes, de reutilizações, de lonas rasgadas - é porque a necessidade se impõe. No interstício entre o completo e o incompleto, esses arranjos são desfeitos com a mesma facilidade com que são refeitos na semana seguinte. Assim,

> O Fragmento semeia a dúvida. Ele pode ser um pedaço, uma etapa ou um todo, até, o contrário de si mesmo. O acaso se instala. A arquitetura tem grandes dificuldades em enfrentar os riscos do acaso, do aleatório, do arbitrário, do fragmentário. (JACQUES, 2001, p. 44)

Na lógica das favelas, mas também na que penetra algumas

94 "As reconfigurações são constantes e os espaços parecem se adaptar às novas conformações possíveis, ainda que de forma impertinente ao olhar dos planejadores urbanos. Podemos pensar, então, que antes de se estruturarem enquanto lugares fixos, passíveis de serem “planejados de uma vez por todas”, as feiras populares nos ensinam a persistência do movimento, a permanência do fluido, a adaptação." (DIAS, 2020, n.p)

feiras aqui abordadas, pode-se dizer que, em vez de espacializar o tempo, como o arquiteto faz, temporaliza-se o espaço. Feito para não durar, sem desenho, com o que se tem à mão - bricolagem ou gambiarra, enfim.

> A grande distinção entre a maneira de tratar o espaço dos favelados e dos arquitetos decorre também de sua relação com a temporalidade: conforme a idéia seja de abrigar ou de habitar, há um processo espaço-temporal diferente. Podemos dizer, então, que **os arquitetos têm o hábito de espacializar o tempo, enquanto os favelados agem mais temporalizando o espaço. Essa oposição é evidente quando comparamos, por exemplo, a maneira de conceber o espaço dos arquitetos - que parte de projetos, de projeções de futuro espaciais e formais - à dos favelados, que não têm projetos preestabelecidos e que só vão tendo o contorno da forma do espaço em construção à medida que a vão investindo**. Além disso, nos projetos arquiteturais, a finitude da forma já é pré-definida e fixa, ao passo que, nas favelas, os abrigos quase nunca estão terminados nem têm forma fixa. (JACQUES, 2001, p.55-56, grifo nosso)

Então, trata-se de uma estética fragmentária, mas não o é em um sentido meramente formalista. É a marca que a efemeridade, no contexto do parco, imprime na espacialidade. É o fato de que é feito para ser desfeito que o aproxima da estética do fragmento das favelas - onde o barraco pode ser sempre reformulado, ampliado, ter seus materiais trocados. A pequena duração da feira parece versatilizar os objetos. Afinal, também é preciso otimizar os carregamentos. Se fosse feita para durar, possivelmente esses objetos seriam considerados insuficientes enquanto elementos arquitetônicos. Contudo, ganha-se em visibilidade estando na rua e em arquiteturas mais efêmeras, por vezes, do que estando em uma edificação isolada. Então, independente das marcas dessa temporalidade na matéria da feira, um outro componente que acompanha intrisecamente a versatiblidade é a precariedade dessas estruturas externas. Possibilita-se a multifuncionalidade porque o tempo da feira é "curto", mas exige-se essa flexibilidade porque ela é feita com o pouco. Em outras palavras, a precariedade é mais circunstancial que inerente ao processo de efemeridade, de montagem e desmontagem. Ela é o que é porque o contexto econômico daqueles que a conformam o induz.

> No lugar de romantizar esses atos inventivos, cabe a nós aqui percebê-los também como criações precárias. Estar atento às condições da falta e da escassez não significa, no entanto, esvaziar as criações populares presentes nas feiras de seu caráter estético, intencional e inventivo.
>
> As gambiarras vão desde pequenos ajustes utilitários de adequação dos espaços, como pregos para pendurar roupas e sacolas a montagens de barracas e carrinhos ambulantes com técnicas inventivas próprias. Essas pequenas invenções, que se assemelham ao que Jacques destaca como “fazer fragmentado” nas favelas, são arranjadas a partir da escassez ou abundância de determinados materiais, como os caixotes, que armazenam, expões, viram escadas e algumas vezes o próprio corpo da barraca. Se há nos espaços da feira uma quantidade significativa de materiais de

> descarte, há também um saber desenvolvido a partir da reutilização, dos reparos e da bricolagem. (DIAS, 2020, n.p)

É com esse pouco que se ocupam alguns espaços, por vezes demarcando presença no território com o próprio corpo, alguns pertences e produtos. Espaço transitório, provisório.

> Seu espaço é o do não-lugar, o lugar do meio, o local deslocado, em suspensão, transitório, em construção. Uma certa distância é necessária para compreender o espaço fragmentário. Ele impõe o intervalo, a suspensão. [...] Trata-se de se familiarizar com as misturas, com os esboços, com as superposições e as diversas formas resultantes de outra concepção temporal. (JACQUES, 2001, p.47)

Encontrei o espaço-fragmento em outros lugares que conformam os bastidores das feiras. Por exemplo, nas casas de alguns depoentes, como o lar de Ciço Reis, que faz caçuás de cipó, e que tem apenas um cômodo, em Chã de Imbira, Campo Alegre. Lembro-me de seu pequeno altar e das coisas penduradas a partir de sua coberta. Mas também, nos estaleiros da beira do São Francisco, com seus puxadinhos, sobreposições e reutilizações. De modo um tanto diverso, também se presencia essa estética fragmentária na casa de farinha e engenho em "miniatura" plenamente funcional feito com materiais coletados ao longo do tempo no quintal de Seu

Figura 312: à direita, Ciço Reis, em Chã de Imbira, Campo Alegre. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 313: à direita, altar na casa de Ciço Reis, Chã de Imbira, Campo Alegre. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 316: acima, estaleiro em Porto Real do Colégio. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: CERQUEIRA, 2015, p.122.

Figura 317: à esquerda, estaleiro em Traipu. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: CERQUEIRA, 2015, p.121.

Figura 314, 315: Abaixo: estaleiros em Pão de Açúcar Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: CERQUEIRA, 2015, p.124.

Figura 318: montage de imagens da casa de Seu Francisco, Branquinha. Autoria: Flávia Correia. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 319: Jundiá. Autoria: Louise Cerqueira. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Francisco, em Branquinha.  E estão de forma indireta em pedaços de espacialidades outras...

Porque esse caráter fragmentário persiste diante das adversidades, desdobra-se em diversos espaços. (Mesmo que esse persistir nem sempre deva ser entendido de modo idealizado, a partir da "criatividade" que é a condição de quem precisa sobreviver com o pouco...)

Ainda, contudo, está posta uma outra tensão. Como agir para melhorar espaços de precariedade se, aparentemente, o arquiteto não está ainda verdadeiramente preparado para interagir com o habitar menor, sequer para primeiramente aprender com ele? Porque, a despeito do nexo do parco, não podemos chegar apenas com nossos juízos de valor e impô-los ao outro. Como projetar para um espaço que pode ensinar ao arquiteto sobre a própria ausência da lógica projetual como ferramenta única no construir de cidades? Será que seria o momento de recuar, dar um passo atrás? E então, em vez de buscar solucionar o problema, o projeto deveria se ocupar do problema (REYES, 2019)?

Porém, o fragmento, além de ter sido identificado na espacialidade, também se encontrou no método adotado. Primeiramente, embora os movimentos feitos nessa tese não se configurem de fato como montagem na sua acepção mais complexa, os desvios e distanciamentos criados tiveram o intuito de desestabilizar o acesso ao objeto de estudo por uma vertente não paradigmática, e interrogá-lo através da "coexistências de tempos e espaços heterogêneos e dissensuais." (JACQUES, 2015, p.74) Buscou-se aprender com a montagem "como *forma de pensamento*" (DIDI-HUBERMAN apud JACQUES, 2015, p.71), e não apenas em seu sentido formal.

> Essa forma de conhecimento complexo pela montagem, que opera sobretudo pelas diferenças e conflitos, difere muito daqueles métodos que vêm sendo mais correntemente “aplicados” aos estudos urbanos – ao menos desde a maior especialização funcionalista de nosso campo disciplinar (moderno tardio, pós-guerra) –, que operam mais pelas semelhanças e, sobretudo, pela criação de consensos legitimadores de enunciados dominantes já conhecidos e pré-estabelecidos. (JACQUES, 2015, p.74)

Assim, essa ideia de desestabilização alude ao processo de desmontagem-remontagem, e também ao próprio fragmento, que impõe a incompletude, as associações provisórias e de lógica sempre aberta.

> A ideia da montagem está diretamente ligada a uma lógica fragmentária, da incompletude e da efemeridade, muitas vezes entendida como um tipo de “desordem” [...] O interessante da lógica fragmentária é precisamente a problematização pela dúvida. Não há qualquer possibilidade, nem interesse, de se buscar uma unidade, ou qualquer tipo de lógica unitária. A questão também é

> temporal, diz respeito a uma ordem incompleta e mutável, mas o inacabado, a ausência de um conjunto, de uma totalidade, também incita à exploração, à descoberta, o que os fragmentos têm de incompleto, de inacabado, possibilita também outras associações, em particular a partir do intervalo (do vazio que os separa) entre eles. (JACQUES, 2015, p.51-52)

Por isso, na busca por uma meta-feira, em vez de generalizações, obtive como resultado uma feira-mosaico - porque *o fragmento se instaurou dentro da própria metodologia*. Não houve um movimento em direção à totalidade, e a incompletude se fez presente; foram-se criando aglomerados híbridos, que se abriam a cada leitura a novas combinações. Aliás, o próprio acervo pareceu não parar de crescer, pois até perto do final descobri novas pastas de uma fotógrafa que estavam "escondidas" da organização incial, e quando novas imagens surgiam, reconfiguravam aquelas que eu já havia me perdido no olhar, ou mesmo me habituado a ver. Assim, fotografias que não me pareciam interessantes em uma primeira vista, mudavam completamente por conta das relações suscitadas pelas imagens descobertas.

Por responder a profusão com o embaralhamento, acredita-se que se possibilitou chegar a lugares "novos", mas o processo foi um tanto assustador. A desorganização espantou, atordoou. Os arranjos, entre a racionalidade e a intuição, foram fazendo percursos descontínuos e tortuosos, mas instigantes. E, assim, do não dito, fez-se o texto, e do oculto, fez-se o visível: de tentativas e erros, juntando fragmentos semelhantes e díspares, fizeram-se os desvios.

# ... BALANÇO

Chegou o momento de fazer um balanço desse trabalho e, com ele, veio a dificuldade em concluir um percurso que ensinou mais sobre aberturas que sobre fechamentos. Foram caminhos tortuosos, feitos como trilhas abertas a golpe enquanto se experimentou o adensar do emaranhado... Essas trilhas foram movimentos de distanciamento, que aqui chamarei de desvios, e tiveram a intenção, portanto, de aproximar-se com um novo olhar das feiras livres. Criaram formas de estranhamento para possibilitar novos conhecimentos[95].

Sobre o desvio como método, podemos tomar de Benjamin inspiração[96]: “o que são desvios para os outros, são dados que determinam a minha rota”. (BENJAMIN, 2007, p. 499; apud VELLOSO, 2018, p.112)

Aqui, desviou-se quando se encarou a deriva visual, o perder-se entre imagens. Desviou-se quando se saiu das feiras para adentrar espacialidades outras. Desviou-se - ou cambaleou-se? - quando se foi de encontro ao desconhecido, em contraposição ao anteparo que seria um encontro com as histórias e geografias das feiras e as das pessoas. Deriva, dilatação e desconhecimento, três pontos desestabilizantes, mas que trouxeram à luz o espaço urbano por vias novas.

Em resumo, nesse caminho trilhado, busquei fazer da profusão, inspiração. A ideia de profusão foi amplificada porque trilhei uma postura metodológica aberta ao caos. E nesse

95 "O distanciamento surge como conhecimento, desarticulando a percepção do espectador. Distanciar é mostrar e desmontar o olhar, fazendo uma decomposição e recomposição." (HUAPAYA, 2016, p.118)

96 Ainda sobre o caminho indireto para Benjamin: "A ideia de “desvio” no prefácio da Origem do drama barroco alemão, primeiramente faz um trocadilho com a palavra “método”. Em grego, método quer dizer com (met) caminho (hodos). E desvio, em alemão é umweg, um caminho (weg) que dá volta (prefixo um-). Benjamin simplesmente lembra que o caminho não é sempre reto e direto (como propunha Descartes quando se trata de adquirir certezas no conhecimento), mas que há outras formas de caminho e de caminhar, dependendo do projeto de busca e de investigação ou de “exposição”, como ele também diz." (GAGNEBIN, 2014, p.15)

contato com as imagens, almejei provocar de representações, experiências. E as experiências foram potencializadas porque foram abertas a movimentos de imaginação e de memória.

Diante dessa abundância das experiências, algumas coisas se delinearam, e outras se fizeram difíceis de perceber. Não consegui identificar, por exemplo, um perfil de olhar do conjunto de produtores das fotografias utilizadas no texto dessa tese, qual seja, a equipe que foi a campo durante o Projeto de Salvaguarda. Ou seja, não consegui realizar uma interpretação da interpretação visual do conjunto de autores. Embora esse não fosse um objetivo da tese, imaginei que ela se delineraria "automaticamente" na medida em que as narrativas fossem sendo construídas. Entretanto, o mosaico se revelou muito heterogêneo, e se não consegui traçar um perfil, foi porque, talvez, a profusão e o caos numa postura metodológica têm, para além de potencialidades, limites.

Outra consideração é que lidei com a ideia de profusão do acervo e das experiências empíricas nas feiras, mas não podemos encarar, essas últimas, sem contrapor à escassez, ao menos não no que tange as feiras livres e as espacialidades que conformam seus bastidores. Na experiência durante o mestrado, espaços estreitos dos estaleiros se mostraram entulhados de objetos, de apetrechos. A ideia de acúmulo no sentido da sucata se mostrou presente também nas feiras. Qualquer objeto pode ser transformado em vitrine, em coberta, em banco, mesmo em travesseiro. Esse acúmulo de coisas pode se vincular a uma lógica do "pouco". Certeau, ao analisar o espaço doméstico, exclama: "Coisa estranha, quanto mais exíguo se torna o espaço próprio, mais ele é entulhado de aparelhos e objetos" (CERTEAU, 1998, p. 206). Então a feira é isso: espaço no qual a profusão dos sentidos e dos objetos entulhados convive com a lógica do estreito, do parco, da pobreza.

Foi um desafio abraçar o "borrar" de fronteiras que a feira faz desmanchar. As ideias de fronteiras, aliás, estiveram, direta ou indiretamente, presentes em todas as narrativas imagéticas, e permearam as reflexões do último capítulo na forma de dualidades. Procurou-se pensá-las de modo a não criar antagonismos binários simplistas, mas sem deixar de, ainda assim, refletir sobre esses extremos, de forma a lidar com conceitos que trouxessem à discussão o choque, a divergência, a oposição, enfim. Buscou-se, portanto, a alternância entre o borrar e o delimitar.

Aqui, ambicionou-se menos propor uma metodologia que esboçar uma postura metodológica. E nesse caminho, a mistura se fez presente não apenas nos espaços, mas também nos tempos encontrados nas próprias feiras. Temporalidade, portanto, foi um nó de interesse tanto quanto a espacialidade. No que tange à construção deste documento, reaproveitando as reflexões de Jacques (2001), em alguns momentos desta tese, como uma arquiteta, espacializei o tempo com lógica disjuntiva e racional, como quando separei os capítulos deste volume; noutros momentos, como o construtor da favela, temporalizei o espaço, utilizando-me da lógica do fragmento, como quando criei algumas narrativas do capítulo 4, em que a conformação das narrativas só iam se tornando claras no próprio "caminhar".

Cartografou-se a ausência, o indesejado, a incerteza. Enfrentou-se o saber teórico com o praticado, aprendeu-se com o "saber anônimo", mas também com as táticas (CERTEAU, 1998) e com o "habitar menor" (REYES, 2019). Em suma, cartografou-se gestos de fazer a feira, mas também de fazer a vida para além da feira. Mapeou-se, também, gestos de produção do conhecimento - tanto artístico, como acadêmico.

Mas há ainda outros balanços que desejo fazer. Tem um aspecto peculiar da tese que

eu gostaria de abordar agora: foi notado que não há muita alegria nas feiras aqui mostradas. Há muitas fotografias, de fato, onde constam sorrisos, e somente algumas delas compuseram o corpo dessa tese. O aspecto da jocosidade aqui praticamente se ausenta. Acredito que o principal motivo foi minha concepção de feira não como lugar de comercialização, mas como um grande "balaio de outras práticas culturais", e esse universo mais alargado está perpassado, nas minhas lembranças, por muitos relatos de dores e dificuldades, por lugares onde a miséria fez memórias. Além disso, mediar a feira preponderantemente através da imagem fez aparecerem os sorrisos, mas não os gracejos, as falas engraçadas. Ao contrário, quando eu trago uma imagem cheia de sorrisos, ela está na sombra da questão do trabalho infantil, para mim, delicada...

Avaliando meu esforço de não colocar para o outro meus pressupostos e meus juízos de valor, em alguns momentos, isso foi um desafio. Os tópicos em que isso exigiu mais esforço foram o "...entre seres viventes" (página 273) e o "...dos esforços de transporte" (página 221). Aí desvelaram-se não somente as feiras, mas também meus pressupostos sobre como deve ser a infância, como deve ser um transporte considerado digno; então, busquei temperá-los com um entendimento cuidadoso sobre a experiência e as necessidades que movem o outro. No tocante aos animais, tive dificuldade em aceitar a feira que abriga os pintos tingidos de cores, para mim, feira do indesejável, das práticas a não se perpetuarem. Por outro lado, se me impressionei com as cenas do abate, foi não sem compreender que a relação que transforma o animal em alimento é, muitas vezes, permeada de comunhão.

Já com relação aos objetivos não atingidos desta tese, havia a meta de retornar a algumas feiras com as fotografias impressas e conversar com feirantes sobre elas para perceber seus

modos de olhar. Trazer o outro para olhar comigo. Mas a decisão foi de fazer isso apenas quando tivesse acabado de escrever as narrativas, para poder selecionar as fotografias baseando-me nelas e então, assim, o jeito de ver do outro cruzaria com o meu, acrescentando camadas aos textos do capítulo 4. Infelizmente, devido à pandemia, isso não pôde ser realizado, o que foi frustrante. Mas tal situação é pequena diante do que essa adversidade representou para os feirantes, que têm sofrido com as restrições de isolamento social, havendo pelo menos 28 municípios no estado que suspenderam as feiras livres[97], afora os que impuseram restrições ao funcionamento, que deixam de fora os feirantes que comercializam produtos considerados não-essenciais.

Prefiro pensar o percurso dessa tese como um grande laboratório, onde os experimentos almejaram menos ratificar ou negar uma hipótese, que descobrir novas combinações entre os elementos utilizados nos ensaios... O balanço, portanto, tratou mais das descobertas da pesquisa do que de deduções. Na busca por delinear novos percursos, acabou-se criando um retrato que, mais que mostrarem as feiras, apresentam modos de ser e existir que persistem diante de outras velocidades, outros tempos, outros espaços...

Para encerrar esse trabalho, trilhei um quarto e último movimento desviante: o de experimentar um adensar das feiras através do saber por fragmentos e combinações. Inicialmente, a manipulação com as fotografias - em especial as impressas materialmente -, em geral, implicava em criar associações ou grupos, em que uma foto se conectava com outra por inteiro: retangular, 10cmx15cm. Mas, quando montava os quadros de imagens de

97 Disponível em: <https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2020/05/29/veja-quais-cidades-de-alagoas-suspenderam-as-feiras-livres-e-onde-elas-ainda-acontecem.ghtml> Acesso: 10 de jun. de 2020.

vizinhanças, os realces pretendidos por vezes se perdiam na fisionomia final da fotografia do agrupamento: se cada imagem continha em si uma composição com vários elementos interessantes, ficaria em segundo plano o efeito pretendido da associação de cenas ou de elementos específicos. O efeito final era de uma composição que pedia para ser analisada em vários momentos, primeiramente cada uma de modo separado, para só então analisar as relações (ou vice versa). Ora, o método do vagar o olho pelas imagens mostrara-se realmente profícuo. Mas para criar novas associações, tornou-se possível ir além, quando se fez oportunidade esfacelar as fotografias, delas isolando núcleos significantes. Munida de tesoura, passei a recortar os elementos que despertavam interesse à criação de narrativas.

O que chamo de núcleos significantes? Aqueles gestos que me instigaram a refletir sobre os modos de agir e espacializar nas feiras livres. Os verbos que surgem como nó de interesse: carregar, debulhar, pagar, conversar, pesar, tocar, degustar, acocorar, olhar... Substantivos que mostravam a variedade de objetos, de pessoas, de animais. Elementos esses que ora se repetiam no acervo, ora que meu olho buscava incessantemente, ou que, ao fitar cada composição, meu olho retornava com insistência.

> O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser "aprofundar" o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. [...] Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. [...] **Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado.** Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. (FLUSSER, 1985, p.7) [Grifo nosso]

Quando as despedacei, amplifiquei a sensação de acúmulos. Quando as estilhacei, interpretei-as enquanto objetos fracionáveis dos quais se destacam gestos, elegem-se elementos, realçam-se figuras; traduzi esteticamente algumas características que tive que lidar material e virtualmente: profusão e amálgama. Ao recortar das fotografias alguns componentes, tirando-os do seu meio; ao pôr, assim isolados, os recortes lado a lado, ficou em relevo um efeito acidental, até espirituoso: uma galinha poderia ser maior que um caminhão, uma criança maior que um adulto. Tal incongruência - desatino até - fez com que as novas composições, longe de parecerem feitas com recortes verossímeis, aproximações íntimas da realidade, apoderassem-se do absurdo e se acercassem de uma espécie de ficção visual, enfatizando a construção de enunciados imagéticos.

Mas o recorte implica em um filtro, em uma exclusão. Por isso, resolvi também deixar aqui à disposição da imaginação as fotografias que tiveram uma fatia sua recortada. Por vezes, elas se resumem a pequenas tiras, quando o assunto rendilhado da imagem é grande, ocupando a maior parte do enquadramento, mas em outros casos, compõem um cenário de fundo com muitos elementos interessantes por demasiado pequenos para serem destacados como recortes de interesse, mas que, na ausência do elemento que atraía minha atenção constantemente, passam a ganhar relevo. E assim, ações despercebidas por mim antes passam a alimentar a acuidade do meu olhar sob(re) a feira.

E então buscou-se retratar essa amálgama de gestos de forma a transmitir visualmente algumas características da feira livre. E as feiras - mesmo as menores, mesmo as mais paradas - têm um quê de burburinho. De ebulição. Elas são ruído e movimento. Trazem para si pessoas de longe, condensam práticas e competições. Abrigam a diversidade, o improviso.

Por isso, fez-se método trabalhar com os fragmentos recortados de forma a acentuar essas características. Reuni os fragmentos que decidi avizinhar e montei a cena "de costas", em um scanner, descobrindo o real efeito apenas depois de digitalizar. De fato, fiz diversos ajustes para que a composição final tivesse o efeito pretendido. Um desses ajustes foi a inserção de fotografias no plano de fundo, dando o aspecto "empilhado" de coisas e pessoas que se tem ao vivenciar as feiras livres. Porém, aberto ao inesperado.

Não foi movida apenas por desejo de realizar uma criação artística que decidi fragmentar as imagens e pô-las em novas composições. Foi movida pela inquietação de dar, a essas imagens, um novo nexo, realizar uma nova montagem, utilizando, mais uma vez, o visual como ferramenta; o intuito era trabalhar com as "imagens e remontá-las numa outra ordem, isto é, deslocá-las para outro nível de inteligibilidade, de legibilidade" (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 35). Depois que havia conseguido alçar um novo propósito, que fora retirar o acervo do estatuto de banco de dados, surgiu também a necessidade de explorar a própria visualidade como ferramenta para entrar de maneira mais densa no objeto feira livre. De, depois de mergulhar em algumas fotografias, voltar para a superfície e colocar em prática o "olhar vasto" que se preconizei no início do trabalho.

E assim, buscando dar uma resposta estética ao turbilhão, das imagens, fizeram-se montagens, e do percurso, fez-se um fim: com "ora um pedaço do real para roer, ora uma faísca do imaginário para sonhar" (SAMAIN, 2012).

Figura 320: Montagem da feira-amálgama. Autoria: fotos originais por Flávia Correia, Janaína Toscano, Karina de Magalhães, Ana Karolina Corado, Paula Fernandes, Débora Vital, Alícia Rocha, Maíra Normande, Ludmila Mares, Suzanny Marihá, Naiade Alves, Andressa Alves, Arlindo Cardoso, Louise Cerqueira. Edição por Louise Cerqueira. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem e acervo Iphan.

Figura 321: exclusões. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 322: Montagem da feira-amálgama. Autoria: fotos originais por Flávia Correia, Janaína Toscano, Karina de Magalhães, Ana Karolina Corado, Paula Fernandes, Débora Vital, Alícia Rocha, Maíra Normande, Ludmila Mares, Suzanny Marihá, Naiade Alves, Andressa Alves, Arlindo Cardoso, Louise Cerqueira. Edição por Louise Cerqueira. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem e acervo Iphan.

Figura 323: exclusões. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 324: Montagem da feira-amálgama. Autoria: fotos originais por Flávia Correia, Janaína Toscano, Karina de Magalhães, Ana Karolina Corado, Paula Fernandes, Débora Vital, Alícia Rocha, Maíra Normande, Ludmila Mares, Suzanny Marihá, Naiade Alves, Andressa Alves, Arlindo Cardoso, Louise Cerqueira. Edição por Louise Cerqueira. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem e acervo Iphan.

Figura 325: exclusões. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura326: Montagem da feira-amálgama. Autoria: fotos originais por Flávia Correia, Janaína Toscano, Karina de Magalhães, Ana Karolina Corado, Paula Fernandes, Débora Vital, Alícia Rocha, Maíra Normande, Ludmila Mares, Suzanny Marihá, Naiade Alves, Andressa Alves, Arlindo Cardoso, Louise Cerqueira. Edição por Louise Cerqueira. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem e acervo Iphan.

Figura 327: exclusões. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Figura 328: Montagem da feira-amálgama. Autoria: fotos originais por Flávia Correia, Janaína Toscano, Karina de Magalhães, Ana Karolina Corado, Paula Fernandes, Débora Vital, Alícia Rocha, Maíra Normande, Ludmila Mares, Suzanny Marihá, Naiade Alves, Andressa Alves, Arlindo Cardoso, Louise Cerqueira. Edição por Louise Cerqueira. Fonte: acervo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem e acervo Iphan.

# REFERÊCIAS


ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Cultura popular e contemporaneidade. In: **Patrimônio e Memória**, São Paulo, Unesp, v. 11, n.2, p. 102-122, julho-dezembro, 2015.

AGUIAR, Ana Lígia Leite. Horizonte distante: Warburg, Glauber e a fabricação da história dos afetos. In: **REDOBRA**, nº 14, ano 5. 2014.

AMORIM, M. A. Folclore: saber tradicional do povo. In: **Revista Continente Documento**. Ano 2, n. 24/2004. Disponível em: <http://200.238.101.22/docreader/DocReader.aspx?bib=RCDOCUMENTO&PagFis=903&Pesq=>. Acesso em: 08 de jun. de 2020.

ANDRADE, M. **O Turista Aprendiz**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades; 1983.

ANDRADE, Mário de. Anexo VI: Anteprojeto elaborado por Mário de Andrade, a pedido do ministro da Educação e Saúde, Gustavo Campanema (1936). IN: **IPHAN. Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil**: uma trajetória. Brasília: Fundação nacional Pró-memória, 1980.

ARANTES, A. Trajetória e desafios do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). IN: **Revista CPC**, São Paulo, n.20, p.221–260, dez. 2015.

ARANTES, Antônio A. Sobre inventários e outros instrumentos de salvaguarda do patrimônio cultural intangível: ensaios de antropologia pública.In: **Anuário Antropológico** 2007/2008, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas%202007/2007_antonioarantes.pdf> Acesso: 09 de jul de 2020.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2.ed. Trad: Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 2017. E-book.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Lisboa: Edições 70, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense, 1987.

BERNARDINO, Sharlene da Silva. **A feira livre da cidade de Nova Cruz - RN**: aspectos culturais e econômicos. Dissertação (Mestrado em Geografia na área de concentração Cidade e Campo), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa - PB, 2015a.

BERNARDINO, Virgilio Manuel Pereira. **A mobilidade da força de trabalho e do consumo nas feiras de Maringá (PR-Brasil) e de Leiria (Portugal):** a resistência do setor no contexto do capitalismo global. Tese (doutorado em Geografia), Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2015b.

BIASE, Alessia de. **Aljava com flechas pontiagudas debaixo do braço**: a tradução entre narração e interpretação. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra; DRUMMOND, Wahington (Org.) Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. III Alteridade Imagem Etnografia. Salvador: EDUFBA, 2015.

BOUFLEUR, Rodrigo Naumann. **Fundamentos da gambiarra:** a improvisação utilitária contemporânea e seu contexto socioeconômico. Tese (doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação de Arquitetura e Urbanismo), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BORTOLOTO, Chiara. Patrimônio e futuro da autenticidade. In: SCHLEE, Andrey Rosenthal. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** Patrimônio: desafios e perspectivas, n.36, 2017, p.23-38

BPA e Sempma apreendem 140 pássaros silvestres em Maceió. **ALAGOAS24HORAS**, 08 de jul. de 2012. Disponível em: <https://www.alagoas24horas.com.br/546387/bpa-e-sempma-apreendem-140-passaros-silvestres-em-maceio/>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. In: **Cadernos de Pesquisa,** v.39, n.138, p.715-746, set./dez. 2009. Disponível em: <http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/cp/article/view/209/224> Acesso em: 05 de jun. de 2020.

BRASIL. LEI Nº 12.378, DE 31 DE DEZEMBRO DE 2010. **Regulamenta o exercício da Arquitetura e Urbanismo;** cria o Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil - CAU/BR e os Conselhos de Arquitetura e Urbanismo dos Estados e do Distrito Federal - CAUs; e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12378.htm> Acesso: 31 jan 2019.

_____. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, 1988. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1988/constituicao-1988-5-outubro-1988-322142-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 31 jan 2019.

_____. Lei 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. **Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%209.605%2C%20DE%2012%20DE%20FEVEREIRO%20DE%201998.&text=Disp%C3%B5e%20sobre%20as%20san%C3%A7%C3%B5es%20penais,ambiente%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAncias.&text=Art.,-2%C2%BA%20Quem%2C%20de&text=A%20responsabilidade%20das%20pessoas%20jur%C3%ADdicas,ou%20part%C3%ADcipes%20do%20mesmo%20fato.> Acesso em: 03 de jun. de 2020.

_____. Lei no 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil,** Brasília, DF, 16 jul. 1990. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8069.htm#art266>. Acesso em: 31 mai. de 2020.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. In: Cadernos **PPG-AU/UFBA**, Vol. 7, edição especial - Paisagens do Corpo, 2008, p.79-86

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa.** V. 1 – 8. São Paulo: Saraiva, 1965.

CABRAL, Renata Campello; JACQUES, Paola Berenstein. O antropófago Oswald de Andrade e a preservação do patrimônio: um "devorador" de mitos? In: **Anais Do Museu Paulista**: História E Cultura Material, 26, e32, 2018. Disponível em: < http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/145355/148854> Acesso em: 29 de jun de 2020.

CALABRE, Lia. O Serviço do Patrimônio Artístico Nacional dentro do contexto da construção das políticas públicas de cultura no Brasil. n: SCHLEE, Andrey Rosenthal (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Iphan 1937–2017**. N. 35, 2017a, p.33-44.

CALVINO, Ítalo. **Cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARDOSO, André Luiz Carvalho. **Arquitetura nas feiras ao ar livre**: paradigmas para construções de mercados populares contemporâneos. Orientação: Cristiane Rose de Siqueira Duarte. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CARSALADE, Flávio de Lemos. A preservação do patrimônio como construção cultural. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** Patrimônio: desafios e perspectivas. N.36, 2017, p.137-150.

CARVALHO, Luciana; PACHECO, Gustavo. Reflexões sobre a experiência de aplicação dos instrumentos do Inventário Nacional de Referências Culturais. In: LONDRES, Cecília [et al]. **Celebrações e saberes da cultura popular:** pesquisa, inventário, crítica e perspectivas. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, 2004.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 10 edição. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--?].

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da alimentação no Brasil.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/370/1/323%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf> Acesso em: 04 de jun. de 2020.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. "Inventários urbanos como instrumentos de conservação", In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MALEQUE, Miria Roseira (org.). **Espaço e cidade:** conceitos e leituras. 2 ª ed. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. In: LONDRES, Cecília (Org). **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 147. p. 69-78, out-dez. 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio Imaterial no Brasil**: Legislação e políticas estaduais. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008. Encontrado em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000180884 Acesso: 29 mai 2020.

CERQUEIRA, L. **Habitar a beira-rio:** narrativas sobre uma cartografia da vida ribeirinha a partir de Penedo, AL. Dissertação defendida no Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade federal de Alagoas, 2015.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. ISBN: 85.326.1148-6.

CHAGAS, Mário. Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. In: SCHLEE, Andrey Rosenthal (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Iphan 1937–2017**. N. 35, 2017a, p.121-138.

COLI, Jorge. Materialidade e imaterialidade. In: CHUVA, Márcia (org). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. História e Patrimônio.** n.24, 2012, p. 67-78. Encontrado em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat34_m.pdf Acesso: 24 mai 2020.

COLI, Jorge. A obra ausente. In: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. E-book.

CORBIN, Alain. **Saberes e odores**: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX. Tradução: Ligia Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COSGROVE, D. (Ed.). **Mappings.** London: Reaktion Books, 1999.

COSTA, Maria Elisabeth de Andrade. Cultura popular. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural.** 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/ Copedoc, 2015a. (verbete). ISBN 978-85-7334-279-6. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/26/cultura-popular> Acesso em: 05 de jun. de 2020.

COSTA, Xico. Imagem e experiência de apreensão da cidade. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra; DRUMMOND, Wahington (Org.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. III** Alteridade Imagem Etnografia. Salvador: EDUFBA, 2015b.

DANTAS, Cármen Lúcia; BARADEL, Alex (orgs.) **Alagoas de Pierre Fatumbi Verger.** Maceió: Caleidoscópio,2010.

DEBORD, G. Teoria da deriva. 1958 [1956]. p. 87- 91. In: JACQUES, P. B. (Org.). **Apologia da deriva:** escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista. Tradução: Estela dos

Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. Tradução de Aurélio Guerra Neto In: **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia. Vol 1. . Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a. p. 10–36.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O Liso e o Estriado. In: **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia. Vol 4. Tradução de Peter Pál Pebart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995b. p. 157–189.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução: Maria Ermatina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DIAS, Juliana Michaello Macedo. As feiras populares como territórios de persistência In: **Arquitextos,** 240.05 memória urbana, ano 20, maio 2020. Disponível em: < https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/20.240/7747> Acesso em: 02 de jul de 2020.

DDIDI HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. Trad: Paulo Neves.1 edição (1 reimpressão: 2005). São Paulo: Editora 34, 1998. (Coleção TRANS)

_____. De semelhança a semelhança. In: **Alea:** Estudos Neolatinos, vol.13 no.1, p. 26-51. Trad: Maria José Werner Salles. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras -UFRJ, Jan./June 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1517-106X2011000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 25 de jun de 2020.

_____. Quando as imagens tocam o real. Trad: Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **Pós**: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. Encontrado em: < https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454/12311> Acesso: 25 de jun de 2020.

_____. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____, Georges. **Diante da imagem**. Tradução: Paulo Neves. questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: editora 34, 2013b.

_____. **Pensar debruçado.** Trad. V. Brito, ed. J. F. Figueira e V. Silva. KKYM, 2015.

_____. **Cascas.** Trad: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017a.

_____, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017b.

_____. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto.** Tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DUARTE, Jaianny Fernandes. **Quando se olha para o escuro:** a Maceió de Luis LavernèreWanderley através de seus negativos de vidro. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo: Dinâmicas do Espaço Habitado) - Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Arquitetura r Urbanismo. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Maceió, 2018.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 14 ed. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

EDWARDS, Elizabeth, "Antropologia e fotografia". **Cadernos de Antropologia e Imagem (Rio de Janeiro**), v.2, 1996, pp.11-28

EDWARDS, Elizabeth. Photographs and the sound of history. In: **Visual Anthropology Review**, Volume 21, Issues 1 and 2, pages 27-46, 2006.

EDWARDS, Elizabeth. Rastreando a fotografia. IN: BARBOSA, Andrea [et al.]. **A experiência da imagem na etnografia.** São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

ESTADO DE ALAGOAS. **LEI Nº 7.172**, DE 30 DE JUNHO DE 2010. ALTERA A REDAÇÃO DOS ARTS. 2º E 4º DA LEI ESTADUAL Nº 6.513, DE 22 DE SETEMBRO DE 2004, QUE INSTITUIU... Disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/legislacao/leis/Lei%20no%207.172-%20de%2030.06.10.pdf> Acesso em: 02 de jun. de 2020.

ESTADO DE ALAGOAS. **LEI Nº 6.513,** DE 22 DE SETEMBRO DE 2004. INSTITUI, NO ÂMBITO DA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA ESTADUAL, O REGISTRO DO PATRIMÔNIO VIVO... Disponível em: < http://www.cultura.al.gov.br/legislacao/leis/Lei-20no-206.513-2C-20de-2022.09.04-20-20Lei-20do-20Registro-20do-20Patrimonio-20Vivo-RPV.pdf> Acesso em: 01 de jun. de 2020.

FATORELLI, Antonio. Do analógico ao digital: negociações e ultrapassagens. In: FURTADO, Beatriz, DUBOIS, Philippe (org.). **Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. E-book.

FERRAZ, Camila Benezath Rodrigues. A faísca do encontro: intervenções urbanas como ativadoras de outras territorialidades. In: **Indisciplinar** / EA-UFMG. – Belo Horizonte (MG): Fluxos, 2015.

FERREIRA, Tatiane Alves. **À flor da pele:** experiência estética em uma feira livre de Vitória/ES. Dissertação (Mestrado em Administração do Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas), Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. EDITORA HUCITEC: São Paulo, 1985.

_____. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Organizado por Rafael Cardoso. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 224p.

_____. **O Universo das Imagens Técnicas**: Elogio da Superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Gestos.** São Paulo: Anablume, 2014.

FONSECA, Cacá. Cartografia em jogo: artifícios para uma construção metodológica. In: **Redobra** 9, ano 3, Salvador, 2012.

FONSECA, Maria Cecília Londres. In: SCHLEE, Andrey Rosenthal (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Iphan 1937–2017**. N. 35, 2017a, p.157-170.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FPI apreende pássaros silvestres em feira livre de Arapiraca, Alagoas. Centenas de animais foram levados para centro de triagem. Fiscalização busca combater irregularidades na região do São Francisco. **G1/GLOBO**, 21 de nov. de 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2016/11/fpi-apreende-passaros-silvestres-em-feira-livre-de-arapiraca-alagoas.html>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entrevista. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra. **Redobra**, n14, ano5, 2014.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas e sinais**. Morfologia e história. Tradução: Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONÇALVES, José Reginaldo S. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 1. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 25-33p.

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005

_____.**Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro, 2007.

_____. Mal-estar no patrimônio. In: E**studos Históricos Rio de Janeiro**, vol. 28, no 55, p. 211-228, janeiro-junho 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/eh/v28n55/0103-2186-eh-28-55-0211.pdf> Acesso em: 01 de jul de 2020.

GRUPO DE PESQUISA ESTUDOS DA PAISAGEM. Disponível em: http://www.fau.ufal.br/grupopesquisa/estudosdapaisagem/estudos-da-paisagem/> Acesso: 22 mar 2019.

GUARDA municipal resgata 214 pássaros silvestres em feira livre de Natal. **TRIBUNA DO NORTE**, 25 de nov. de 2019. Disponível em: <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/guarda-municipal-resgata-214-pa-ssaros-silvestres-em-feira-livre-de-natal/465639>. Acesso: 01 de jun. de 2020.

HEIDEGGER, Martin. (1951) **Construir, Habitar, Pensar.** Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Encontrado em: <http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf> Acesso: 30 mai 2020.

HEREDIA, Beatriz Maria Alásia de. **A Morada da Vida:** trabalho familiar de pequenos produtores do Nordeste do Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Série Estudos sobre o Nordeste; v. 7)

HISSA, Cássio Eduardo Viana. A lentidão no lugar da velocidade.

In: **REDOBRA**, n9, 2012.

HUAPAYA, Cesar. Montagem e Imagem como Paradigma. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 110-123, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbep/v6n1/2237-2660-rbep-6-01-00110.pdf> Acesso em: 23 de jun de 2020.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Lista de municípios brasileiros**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/> Acesso: 02 fev 2019.

IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. C**elebrações e saberes da cultura popular:** pesquisa, inventário, crítica, perspectiva. Rio de Janeiro: Iphan; CNFCP, 2006. (Série Encontros e Estudos, n. 5)

_____. **Programa Nacional do Patrimônio Imaterial**. 3. ed. Brasília: Iphan/MinC, 2008.

_____. **Inventário nacional de referências culturais**: manual de aplicação. Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução de Antônio Augusto Arantes Neto. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

_____. **Patrimônio cultural imaterial**: para saber mais. Brasília: Iphan-MinC, 2007.

_____**Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil**: uma trajetória. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1980.

_____. **Política do Patrimônio Cultural Material**. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/publicacao_politica_do_patrimonio.pdf

_____ **Política do Patrimônio Cultural Material**. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1837. Acesso: 02 out 2019.

_____. **Linha do Tempo - Iphan 80 ano**s. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1211> Acesso: 24 jan 2019

_____ **BENS TOMBADOS E PROCESSOS EM ANDAMENTO 2019** MAIO. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/BENS%20TOMBADOS%20E%20PROCESSOS%20EM%20ANDAMENTO%202019%20MAIO.pdf> Acesso: 22 set 2019.

_____**Terreiro Casa Branca do Engenho Velho - Salvador (BA)**. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1636/ Acesso: 25 de jun de 2020.

_____. **PORTARIA Nº 375**, DE 19 DE SETEMBRO DE 2018. Institui a Política de Patrimônio Cultural Material do Iphan e dá outras providências. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/PORTARIA%20375%20-%202018%20-SEI_IPHAN%20-%200732090.pdf> Acesso em: 22 mar 2019.

_____. Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de Alagoas. Anexo 2 Registros Audiovisuais Localidade 04. Cod AL020416F1-A2. Acervo DIVTEC IPHAN-AL, 2016.

_____ Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de Alagoas. Anexo 2 Registros Audiovisuais Localidade 05. Cod AL020516F1-A2. Acervo DIVTEC IPHAN-AL, 2016.

_____ Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de Alagoas. Anexo 2 Registros Audiovisuais Localidade 06. Cod AL020616F1-A2. Acervo DIVTEC IPHAN-AL, 2016.

_____ Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de Alagoas. Anexo 2 Registros Audiovisuais Localidade 07. Cod AL020716F1-A2. Acervo DIVTEC IPHAN-AL, 2016.

_____ Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de Alagoas. Anexo 3 Bens Culturais Localidade 04. Cod AL020416F1-A3. Acervo DIVTEC IPHAN-AL, 2016.

_____ Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de Alagoas. Anexo 3 Bens Culturais Localidade 05. Cod AL020516F1-A3. Acervo DIVTEC IPHAN-AL, 2016.

_____ Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de Alagoas. Anexo 3 Bens Culturais Localidade 06. Cod AL020616F1-A3. Acervo DIVTEC IPHAN-AL, 2016.

_____ Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de Alagoas. Anexo 3 Bens Culturais Localidade 07. Cod AL020716F1-A3. Acervo DIVTEC IPHAN-AL, 2016.

_____ Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de Alagoas. Relatório Final Sítio 2. Acervo DIVTEC IPHAN-AL, 2016.

_____ **Dossiê Feira de Caruaru**: Inventário Nacional de Referência Cultural. Recife, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_feira_de_caruaru.pdf>. Acesso em: 21 set. 2019.

_____. **Ofício das Paneleiras de Goiabeiras.** Disponível em:<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/51/> Acesso em: 06 de jun. de 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. **A estética da ginga**. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

_____. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. In: **Arquitextos**, São Paulo, ano 03, n. 035.05, Vitruvius, abr. 2003 <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>. Acesso em: 07 de jul de 2020.

_____. Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, ano 05, n. 053.04, Vitruvius, out. 2004 <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536>. Acesso em: 07 de jul de 2020.

_____. Corpografias urbanas. In: **Arquitextos**. 093.07, ano 08, fev. 2008. Disponível em: < https://www.vitruvius.com.br/revistas/

read/arquitextos/08.093/165> Acesso em: 07 de jul de 2020.

_____. Montagem urbana:. uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein, BRITTO, Fabiana Dultra, DRUMMOND, Washington. (Org.) E**xperiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea.** IV Memória narração história Salvador: Edufba, 2015.

JACQUES, Paola Berenstein; DRUMMOND, Washington. Caleidoscópio: processo pesquisa. In: E**xperiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea**. I Experiência Apreensão Urbanismo.Salvador; EDUFBA, 2015.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KRÜGER, E.; DRACH, P. Quantificação dos impactos da climatização artificial na sensação térmica de transeuntes em termos de alterações no microclima. In: **urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana** (Brazilian Journal of Urban Management), 2017, 9(Supl. 1), 301-312

LONDRES, Cecília. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: **Manual de Aplicação do INRC.** Brasília, IPHAN/DID, 2000, pp.11-21.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MAIS de 5 mil animais são apreendidos em feira livre no Rio. **Terra**, 9 de abr. de 2011. Disponível em: < https://www.terra.com.br/noticias/brasil/policia/mais-de-5-mil-animais-sao-apreendidos-em-feira-livre-no-rio,908b4fc7b94fa310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html> Acesso em: 01 de jun. de 2020.

MALNIC, Bettina. **O cheiro das coisas**: o sentido do olfato: paladar, emoções e comportamentos. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2008.

MANGUEL, A. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. Trad: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Claudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARESCA, Sylvain. Olhares cruzados. Ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica. In: SAMAIN, Etienne (org). **O fotográfico**. 2 ed. São Paulo: Editora Hucitec / Editora Senac São Paulo, 2005.

MASCARENHAS, Gilmar; DOLZANI, Miriam C.S. Feira livre: territorialidade popular e cultura na metrópole contemporânea. In: **Ateliê Geográfico Revista Eletrônica.** v.2, n.4. Goiânia, agosto/2008. p.72-87.

MARTINS, José de Souza. A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil. In: **Estudos Avançados**, 16(45), 2002, p. 223-260. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9879> Acesso em: 22 de jun de 2020.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia Completa**. Companhia das

Letras, 2020. E-book.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução: Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORTIMER, Junia. Pensar por imagens. In: JACQUES, Paola; PEREIRA, Margareth [Org.]. **Nebulosas do pensamento urbanístico.** Tomo I: Modos de pensar. Salvador: Eduba, 2018.

MORTIMER, Junia; et al. Visibilidades. In: BRITTO, Fabiana. In: BRITTO, Fabiane Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. **Corpocidade: Gestos Urbanos**. Salvador: Edufba, 2017. Disponível em: <http://www.corpocidade5.dan.ufba.br/index.php/livro/> Acesso em: 07 de jul de 2020.

MOTTA,Lia; SILVA, Maria Beatriz Resende. **Inventários de Identificação:** um panorama da experiência brasileira. Rio de Janeiro, IPHAN, 1998. Disponível em: < http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Invent%C3%A1rio%20pdf.pdf> Acesso em: 07 de jul de 2020.

NASCIMENTO, Marcelo Oliveira do. **Trabalho infantojuvenil em feiras livres de Aracaju/SE**: uma análise a partir da ação civil pública 0000820-19.2012.5.20.0001. Dissertação (mestrado em Direito - PRODIR, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão/SE, 2019.

NÓBREGA, T. P. **Uma Fenomenologia do Corpo.** São Paulo: Ed. Livraria da Física, 2010.

NOGUEIRA, Maria Dina; MENDONÇA, Elizabete de Castro. Feiras e comidas: espaço e tempo em movimento. In: LONDRES, Cecília, et al. **Celebrações e saberes da cultura popular:** pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, 2004. 35-54p.

OPERAÇÃO apreende 162 aves silvestres vendidas ilegalmente em feira livre no Recife. De acordo com a PM, bichos foram encontrados na feira do Cordeiro, na Zona Oeste. criminosos conseguiram fugir e um pássaro morreu por causa de maus-tratos. **G1PE,** 25 nov. 2019. Disponível em: < https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2019/11/25/operacao-apreende-162-aves-silvestres-vendidas-ilegalmente-em-feira-livre-no-recife.ghtml> Acesso em: 01 jun. de 2020.

OPERAÇÃO resgata 83 pássaros silvestres em feira livre de Natal. As aves estavam sendo vendidas na Feira do Carrasco, nas Quintas. **G1RN**, 04 de mar. de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2020/03/04/operacao-resgata-83-passaros-silvestres-em-feira-livre-de-natal.ghtml> Acesso: 01 de jun. de 2020.

PAU DE ARARA: O transporte proibido que coloca milhares de vidas em risco em AL. População do interior sofre com falta de opção de transporte e se arrisca em carros que não oferecem segurança. **GAZETAWEB**, 18 set. 2017. Disponível em: < http://gazetaweb.globo.com/portal/especial.php?c=40554> Acesso: 01 jun. 2020.

PEDROSA, Daniela Maria Alves. **A feira livre da avenida Brasil:** produção do espaço e trocas sociais no comércio de rua de Juiz de Fora-MG. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais, Área de concentração: Diversidade e Fronteiras Conceituais), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

PEREIRA, Margareth da Silva. Gestos urbanos: pensar o tempo. In: BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. **CORPOCIDADE:** gestos urbanos**.** Salvador: Edufba, 2017.

PINNEY, Christopher. "A história paralela da antropologia e da fotografia". In **Cadernos de Antropologia e Imagem** (Rio de Janeiro), v.2, pp.29-52, 1996.

PINTINHOS coloridos artificialmente são vendidos em feira popular em MG. Animais são tingindo de diversas cores para serem comercializados. Veterinária diz a coloração dos pintinhos pode ser prejudicial. **G1**, 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/mg/vales-mg/noticia/2014/08/pintinhos-coloridos-artificialmente-sao-vendidos-em-feira-popular-em-mg.html> Acesso: 02 de jun. de 2020.

REGISTRO do Patrimônio Vivo. Disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/patrimonio-vivo> Acesso em: 29 de jun de 2020.

REYES, Paulo. Um Habitar menor. In: **PÓS. REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO DA FAUUSP**, v. 26, 2019, p.1-14.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Cartografia da ação social: região latino-americana e novo desenvolvimento urbano. In: **Otro desarrollo urbano:** ciudad incluyente, justicia social y gestión democrática. Buenos Aires: CLACSO, 2009. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20130717045425/14torres.pdf>. Acesso em: 27 de jun de 2020.

_____. Homens lentos, Opacidades e Rugosidades. In: BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. **REDOBRA 9,** Salvador: Cian Gráfica Editora Ltda, 2012. p. 58-71.

RIBEIRO, Ana Clara Torres; et al. Pensamento vivo de Ana Clara Torres Ribeiro: compreendendo contextos, abordagens, conceitos e proposta metodológica da Cartografia da Ação Social. In: **Redobra,** número 9, ano 3, 2012.

RIOS, Sebastião. Cultura popular: práticas e representações. In: **Revista Sociedade e Estad**o - Volume 29, Número 3, Setembro/Dezembro, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/se/v29n3/a07v29n3.pdf> Acesso: 05 de jun. de 2020.

RIZEK, Cibele Saliba. Etnografias urbanas: cultura e cidade de dentro e de perto. In: **Redobra**, São Paulo, Universidade São Paulo - USP, v. no, n. 12, p. 19-24, 2013. Disponível em: <http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/12/redobra12_EN3_cibele.pdf>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

RODOLPHO, A; BARROS, A.; ECKERT, C.; GASTALDO, E.; GUTERRES, L. Inventariando a grafia da luz nas dissertações de mestrado do Programa de pós-graduação em Antropologia Social

/ UFRGS. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 3, n. 7, p. 316-348, nov. 1997.

SACKS, Oliver. **Um antropólogo em Marte**. [S. l.]: Companhia de Bolso, [entre 1995 e 2020]. ISBN: 978-85-8086-901-9. E-book.

SALA, Dalton. 1990. Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: **Rev. Inst. Est. Bras.**, SP, 31: 19-26, 1990. Disponível em: < http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV031/Media/REV31-02.pdf>. Acesso: 03 de jun. de 2020.

SAMAIN, Etienne. Antropologia de uma imagem "sem importância". In: **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 047-064, jan. 2003. ISSN 2175-8034. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15241>. Acesso em: 26 mar. 2020.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. E-book.

SAMAIN, Etienne (org). **O fotográfico**. 2 ed. São Paulo: Editora Hucitec / Editora Senac São Paulo, 2005.

SANT'ANNA, Marcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 1. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 49-58p.

_____a. A cidade-patrimônio no Brasil: lições do passado e desafios contemporâneos. In: SCHLEE, Andrey Rosenthal (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Iphan 1937–2017**. N. 35, 2017a, p.139-156.

_____. Desafios e perspectivas da política federal de salvaguarda do patrimônio cultural. In: SCHLEE, Andrey Rosenthal (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Patrimônios: desafios e perspectivas.** N. 36, 2017b, p.95-106.

SANTOS, Milton. **Técnica espaço tempo**. Globalização e meio técnico-científico informacional. E-book.

SANTOS, Suellen N. dos. **Na feira também se aprende**: um estudo sobre transmissão de saberes no setor de farinhas no complexo Ver-o-peso em Belém-Pará. Dissertação. UFPA, Belém, 2014.

SATO, L. **Feira livre: organização, trabalho e sociabilidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. Processos cotidianos de organização do trabalho na feira livre. IN: **Psicologia & Sociedade**; 19, Edição Especial 1: 95-102, 2007.

SCHLEE, Andrey Rosenthal; QUEIROZ Hermano. O jogo de olhares. In: SCHLEE, Andrey Rosenthal (org). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Iphan 1937–2017**. N. 35, 2017, p.105-120.

SILVA, Maria Angélica da. AZEVEDO, Anna Vistória Wanderley Silva de. Breves linhas sobre o corpo e a arquitetura. **Revista**

**Vivência** (UFRN)., n37, 2011,p.105-122. Disponível em: <http://docplayer.com.br/8654079-Breves-linhas-sobre-o-corpo-e-a-arquitetura.html> Acesso em: 25 de jun de 2020.

SILVA, Maria Angélica da; ALCIDES, Melissa M.; CERQUEIRA, Louise Maria M. C. **Memórias palatáveis: práticas e saberes na produção da farinha de mandioca em Alagoas, Brasil**. IN: Revista Patrimônio e Memória, Dossiê 2-2019: Alimentação: práticas, significados e cultura em perspectivas sociais e históricas. Assis, SP, v. 15, n. 1, p. 47-72, janeiro-junho de 2019, p. 47-72.

SILVESTRIN, Mônia. Tratando de conceitos. In: Brasil. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Patrimônio imaterial:** fortalecendo o Sistema Nacional / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. – Brasília : IPHAN, 2014

TELES, A.C.V.S.. A feira livre sob um olhar etnográfico. In: Maria do Carmo S. de Freitas; Gardênia Abreu V. Fontes; Nilce de Oliveira. (Org.). **Escritas e Narrativas sobre alimentação e cultura.** 1ed.Salvador: EDUFBA, 2008, v. , p. 129-147.

TRABALHO infantil é situação comum em feiras livres do município de Pilar, AL: Crianças e adolescentes trabalham carregando e vendendo produtos por quantias muito baixas. Flagrante foi feito um dia após o ECA completar 28 anos. **GLOBO/AL TV**, 14 jul. de 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/trabalho-infantil-e-situacao-comum-em-feiras-livres-do-municipio-de-pilar-al.ghtml> Acesso em: 31 mai. de 2020.

TREVISAN, Ricardo. Pensar por Atlas. In: JACQUES, Paola; PEREIRA, Margareth [Org.]. **Nebulosas do pensamento urbanístico.** Tomo I: Modos de pensar. Salvador: Eduba, 2018.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar:** A Perspectiva da Experiência. Tradução: Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

VARGAS, Heliana Comin. **Espaço terciário**: o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio. 2. ed. Barueri, SP: Editora Manole, 2018. E-book.

VEDANA, Viviane. **É só um real!** Performatividades do comércio informal de alimentos no largo Glênio Peres em porto Alegre. In: Iluminuras. v. 8, n. 17, 2007.

VEDANA, Viviane. **"Fazer a Feira":** estudo etnográfico das "artes de fazer" de feirantes e fregueses da Feira Livre da Epatur no contexto da paisagem urbana de Porto Alegre. Orientação: Cornelia Eckert. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.

VEJA quais cidades de Alagoas suspenderam as feiras livres e onde elas ainda acontecem. Após recomendação feita pela AMA, 28 municípios suspenderam as feiras, mas alguns conseguiram manter o funcionamento com restrições. **G1 AL**. Publicado em 29 de maio de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2020/05/29/veja-quais-cidades-de-alagoas-suspenderam-as-feiras-livres-e-onde-elas-ainda-acontecem.ghtml> Acesso em: 11 de jun de 2020.

VELLOSO, Rita. Pensar por constelações. In: JACQUES, Paola; PEREIRA, Margareth [Org.]. **Nebulosas do pensamento urbanístico.** Tomo I: Modos de pensar. Salvador: Eduba, 2018.

VENDA de pintinhos coloridos artificialmente preocupa autoridades no Vale do Aço. 27 de ago. de 2014. Disponível em: < https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2014/08/27/interna_gerais,562872/venda-de-pintinhos-coloridos-artificialmente-preocupa-autoridades-no-vale-do-aco.shtml> Acesso: 04 de jun. de 2020.

VIEIRA, L. R. **Registro e Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil**. Brasília: Núcleo de Estudos e Pesquisas/ CONLEG/Senado, Setembro/2016 (Texto para Discussão nº 211). Disponível em: www.senado.leg.br/estudos. Acesso em 29 de setembro de 2016.

WANDERLEY, Sidney. **A Feira**. Textos: Sidney Wanderley; fotos: Juarez Cavalcanti. Maceió: Imprensa Oficia Graciliano Ramos, 2017.

WILM, Luciana Almeida. **Plante de lá, que vendo de cá:** habilidades e temporalidades entre produtores e feirantes na Região Metropolitana de Belém. Tese (Doutorado em Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

WISNIK, Guilherme. Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade. In: **Novos Estudos**, 79. Novembro, 2007, p. 69-93.