



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO**

MARCIO JESUS VIEIRA BERNARDO

**CARTOGRAFIA DO OLHAR E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES INFANTIS
NA AMAZÔNIA**

Manaus
2022

MARCIO JESUS VIEIRA BERNARDO

**CARTOGRAFIA DO OLHAR E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES INFANTIS NA
AMAZÔNIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Zeina Rebouças Corrêa Thomé

Manaus
2022

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

B523c Bernardo, Marcio Jesus Vieira
Cartografia do olhar e produção de subjetividades infantis na
Amazônia / Marcio Jesus Vieira Bernardo . 2022
175 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Zeina Rebouças Corrêa Thomé
Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Cartografia do olhar. 2. Experimentação. 3. Estética fotográfica.
4. Subjetividade infantil. 5. Amazônia. I. Thomé, Zeina Rebouças
Corrêa. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

MARCIO JESUS VIEIRA BERNARDO

**CARTOGRAFIA DO OLHAR E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES INFANTIS
NA AMAZÔNIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a ZEINA REBOUÇAS CORRÊA THOMÉ- Presidente
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Prof. Dr. FRANCISCO ANTONIO PEREIRA FIALHO – Membro
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof. Dr. JOSÉ CARLOS DOS SANTOS - Membro
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE

Prof. Dra. BEATRIZ HELENA DAL MOLIN – Membro
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE

Prof. Dr. WILLIAM GERALDO SALLUM - Membro
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
- CEFETFMG

Prof. Dr. LUIZ CARLOS CERQUINHO DE BRITO- Membro
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Prof^a. Dra. ARACI HACK CATAPAN - Suplente
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof. Dr. ALBERTO NOGUEIRA DE CASTRO JUNIOR-Suplente
Universidade Federal do Amazonas-UFAM

*Ao fotógrafo João Bernardo Filho,
meu pai (in memoriam), por
ter instaurado, em minha
existência, o acontecimento
da fotografia.*

*A minha primeira professora,
Cleide Vieira Bernardo, minha
mãe, pelo empenho e
investimento na educação de seus
filhos.*

Agradecimentos

A Deus, pela oportunidade em experimentar a eternidade.

À minha esposa Edcarla Trajano, sempre foi a minha primeira ouvinte sobre as intuições filosóficas e me auxiliou a entender o verbo clínico acompanhar. Ao meu filho Victor Hugo, pelo interesse em saber como se faz uma tese e ao meu filho Miguel pela paciência com a minha ausência em alguns momentos.

A meus irmãos que, de algum modo, acompanharam e torceram para o êxito desse trabalho.

À orientadora, Professora Dra. Zeina Rebouças Corrêa Thomé, por acreditar em minha proposta e por ter apresentado a cartografia e a filosofia da diferença como norte para a realização dessa pesquisa.

À Universidade Federal do Amazonas e ao Departamento de Métodos e Técnicas/Faced pela liberação para cursar o Doutorado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Ufam, pela acolhida e aceite no Curso de Doutorado.

À FAPEAM (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas) e a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo financiamento ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Ufam.

Ao amigo Marcelo Róseo, pelo diálogo constante sobre o método científico.

À amiga Rosejane Farias, por ter me ajudado a entender a música.

À amiga Maria de Jesus, pelo apoio decisivo para o andamento da tese.

Ao amigo Raimundo Djard, pelas inúmeras conversas telefônicas nas quais muitas intuições se originaram.

Aos colegas de doutorado da turma 2018/2, em especial, Suely Oliveira Moraes Marquez.

Por fim, a comunidade e as crianças, sem elas não haveria o devir-cartógrafo. Minha eterna gratidão a Várzea.

RESUMO

Esta pesquisa investigou a expressão do olhar infantil por meio da experimentação com a fotografia. A noção de experimentação inspirou-se na filosofia de Deleuze (2018c) na qual o ato criador do pensamento acontece nos encontros com os signos. Nesse caso, os encontros aconteceram entre as qualidades estéticas da fotografia e os signos de uma comunidade ribeirinha as margens do Rio Solimões no município de Iranduba/AM. A pesquisa se constituiu em duas dimensões: experimentação e cartografia. A experimentação foi um processo livre de produção de imagens e a cartografia foi tratada como um método condicionado pelas produções imagéticas da experimentação. A interação das duas dimensões gerou um mapeamento das potências criativas das crianças com as imagens. Para isso, foram acompanhados e discutidos os interesses visuais de quatro crianças sobre a paisagem e os desdobramentos na composição de imagens a partir dos elementos estéticos da fotografia. Acompanhar o olhar foi um modo para acessar os sentidos produzidos pelas crianças ribeirinhas que conduziram, por meio de suas perspectivas e dos seus movimentos, a direção dessa cartografia do olhar. O traçar dos sentidos baseou-se nas imagens decorrentes de uma estética primária que se desdobrou em uma estética intuitiva e assim movimentou, nos participantes, o devir do olhar, como criação de si e como produção de subjetividade. Verificou-se que o percurso realizado pelas subjetividades infantis em compasso com as imagens se desdobrou em escolhas estéticas como repetições, intuições, invenções e fábulas. Conclui-se, que a estética amazônica afeta e compõe os olhares infantis e os convoca para explorar e criar imagens sincronizadas com linhas, luzes, cores, texturas e ritmos do platô Várzea.

Palavras-chave: Cartografia do olhar. Experimentação. Estética fotográfica. Subjetividade infantil. Amazônia.

ABSTRACT

This research investigated the expression of the child's gaze through experimentation with photography. The notion of experimentation was inspired by Deleuze's philosophy (2018c) in which the creative act of thought takes place in encounters with signs. In this case, the encounters took place between the aesthetic qualities of photography and the signs of a riverside community on the banks of the Solimões River in the municipality of Iranduba/AM. The research consisted of two dimensions: experimentation and cartography. Experimentation was a free process of image production and cartography was treated as a method conditioned by the imagery productions of experimentation. The interaction of the two dimensions generated a mapping of children's creative powers with the images. For this, the visual interests of four children about the landscape and the developments in the composition of images based on the aesthetic elements of photography were monitored and discussed. Following the gaze was a way to access the meanings produced by riverside children who led, through their perspectives and movements, the direction of this cartography of the gaze. The tracing of the senses was based on the images resulting from a primary aesthetic that unfolded into an intuitive aesthetic and thus moved, in the participants, the becoming of the look, as a creation of the self and as a production of subjectivity. It was found that the path taken by children's subjectivities in step with the images unfolded in aesthetic choices such as repetitions, intuitions, inventions and fables. It is concluded that the Amazonian aesthetic affects and composes children's eyes and summons them to explore and create images synchronized with lines, lights, colors, textures and rhythms of the Várzea plateau.

Keywords: Cartography of the gaze. Experimentation. Photographic aesthetics. Child subjectivity. Amazon.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Bosque do terreiro	13
Imagem 2 - Trajeto até a Comunidade	29
Imagem 3 - Estrada da Várzea/Iranduba	35
Imagem 4 - Sol	37
Imagem 5 - Série Oeste Selvagem	42
Imagem 6 - Cenas com brinquedos	43
Imagem 7 - Pinguim lutando com o dinossauro	44
Imagem 8 - Buraco numa nuvem	45
Imagem 9 - Cobra com a língua para fora	45
Imagem 10 - O Balanço e o Sol	49
Imagem 11 - Bicicleta indo e voltando	50
Imagem 12 - Solimões dourado	51
Imagem 13 - O brilho do banzeiro	52
Imagem 14 - Signo estético	63
Imagem 15 - Linhas das casas	66
Imagem 16 - Feridas nas linhas	67
Imagem 17 - Síntese	67
Imagem 18 - Telha	68
Imagem 19 - Outras linhas	69
Imagem 20 - Estudo das linhas	69
Imagem 21 - Linha diagonal-horizontal	70
Imagem 22 - Linha textura	70
Imagem 23 - A linha conduz o olhar	71
Imagem 24 - O vazio e a canoa	72
Imagem 25 - Tempos	73
Imagem 26 - Possíveis molduras	74
Imagem 27 - Rotina	76
Imagem 28 - Solzinho	79
Imagem 29 - Nuvens pretas	79
Imagem 30 - Nenezinho	80

Imagem 31 - Afeto	83
Imagem 32 - Tronco de árvore	86
Imagem 33 - Pedrinhas	87
Imagem 34 - Olho de gato e umbigo de mulher	87
Imagem 35 - As pintinhas	88
Imagem 36 - Experimento	89
Imagem 37 - Pontos amarelos	98
Imagem 38 - Intensidade da cor	99
Imagem 39 - Amarelo	100
Imagem 40 - Movimento	101
Imagem 41 - Paletas	105
Imagem 42 - Pintura Abstrata	106
Imagem 43 - Fotografia Abstrata	107
Imagem 44 - Liberdade	108
Imagem 45 - Flores	113
Imagem 46 - Pelo de cachorro	115
Imagem 47 - Olhar diferente	117
Imagem 48 - Ver diferente	117
Imagem 49 - Posições do Olhar	121
Imagem 50 - Desenho	122
Imagem 51 - Desobediência	123
Imagem 52 - Enquadramento do enquadramento	131
Imagem 53 - De onde vem a luz?	132
Imagem 54 - Acompanhar as linhas	133
Imagem 55 - Feixes	144
Imagem 56 - Do Virtual ao Atual	150

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Leitura de imagens fotográficas.....	81
Quadro 2 - Leitura de imagens fotográficas (continuação).....	82
Quadro 3 - Do familiar ao estranho.....	90
Quadro 4 - Do estranhamento a Fabulação.....	92
Quadro 5 - Considerações sobre as cores.....	101
Quadro 6 - Onde encontrar as cores?.....	103
Quadro 7 - Qual é o sentido?.....	110
Quadro 8 - Possibilidades de uma imagem.....	118
Quadro 9 - Síntese do circuito da experimentação estética.....	139
Quadro 10 - Mapa do Devir-criança.....	142
Quadro 11 - Circuito: a produção da subjetividade pela experiência estética com a imagem fotográfica.....	154

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 O MÉTODO CARTOGRÁFICO	22
1.1 Aproximações Teóricas.....	24
1.2 As Pistas da Pesquisa.....	26
1.3 A Comunidade.....	28
1.4 Os Procedimentos.....	31
1.5 Os Encontros.....	33
2 A CARTOGRAFIA DO OLHAR	36
2.1 Platô dos Afetos.....	36
2.2 Afeto Sol.....	36
2.3 As Crianças-forças.....	39
2.4 Afeto Rio.....	46
2.5 Afeto Cinza.....	53
2.6 Afeto Enxerido.....	56
2.2 Bloco dos Estéticos.....	61
2.2.1 Encontro com as Linhas.....	61
2.2.2 Enquadramento ou O que olha para você?.....	72
2.2.3 As Texturas da Várzea: estranhamento e fabulação.....	84
2.2.4 A Paleta das Crianças.....	95
2.3 Potências do Olhar ou Por que as crianças correm no terreiro?	112
3 A EXPERIMENTAÇÃO COMO COMPOSIÇÃO NA VÁRZEA	125
3.1 Visualidades dos Afetos.....	130
3.2 A Experiência Estética da Várzea.....	134
3.3 As Crianças e o Tempo da Experimentação.....	143
3.4 A Fotografia e o Tempo.....	145
3.5 O Tempo das Crianças com a Fotografia.....	148
3.6 A Fabulação.....	151
CONCLUSÃO.....	157
REFERÊNCIAS.....	162
OBRAS CONSULTADAS.....	164
APÊNDICES	167
ANEXOS.....	172

Imagem 1 - Bosque do terreiro



Fonte: Autor (2022)

INTRODUÇÃO

Esta tese investigou a expressão do olhar infantil por meio da experimentação com a imagem fotográfica. A noção de experimentação inspirou-se na filosofia de Deleuze na qual o ato criador do pensamento somente acontece nos encontros com os signos. No caso dessa pesquisa, o encontro ocorreu entre as qualidades estéticas da fotografia e os signos de uma comunidade ribeirinha as margens do Rio Solimões no município de Iranduba/AM. Esses encontros exigiram uma aprendizagem para além de todo tipo de imagem predefinida no pensamento. Foi um percurso que procurou se desviar das imagens dogmáticas criando imagens imanentes às percepções, às sensações e ao modo de existir da comunidade. Parece paradoxal propor uma pesquisa com um filósofo crítico a imagem, no entanto, pensar por meio de paradoxos é uma típica operação da filosofia deleuzeana, pois, é na ambivalência dos sentidos que o pensamento é forçado a margear seus limites e se afastar das referências do senso comum.

Deleuze não é contrário a imagem, mas a prevalência de um tipo de imagem do pensamento regulada pela dicotomia platônica produtora de cópias ou de representações em conformidade com algo superior (um fundamento, um modelo, um método, uma categoria, uma verdade). Partindo da necessidade humana em organizar o caos, esse modelo de pensamento exige a classificação dos objetos do conhecimento em quadros de semelhança, de generalidade, de cânones tendo por operação o reconhecimento cognitivo dos objetos em acordo com as imagens pressupostas no pensamento. Portanto, conhecer é reconhecer algo em acordo com uma identidade pressuposta.

Para Deleuze, a operação do modelo da reconhecimento nega o potencial criativo do pensamento, censura as capacidades imaginativas e ao submeter o pensar a regras da identidade, induz a repetição do mesmo. Ao rejeitar esse modo de pensar, o filósofo francês aponta para uma filosofia da diferença, da afirmação daquilo que não é reconhecido sob os princípios da identidade. A diferença é afirmada nela mesma e não se remete mais a alhures ou a uma transcendência. No interior da filosofia da diferença encontrei o conceito de Empirismo Transcendental que me fez vislumbrar a experimentação com a imagem como um exercício singular da expressividade visual efetivada no devir

das subjetividades infantis. A imagem deixa de ser representação e é assumida como invenção do olhar sobre o lugar onde as crianças habitam.

Pensei a experimentação com a imagem como um ato criativo desamarrado do primado da identidade. Um tipo de experiência na qual os participantes da pesquisa se produziram simultaneamente com o processo, em uma abertura ao horizonte de possíveis composições fotográficas antes inimaginadas, ou melhor, imagens antes censuradas pelas regras da representação da verdade. Esse empirismo sugere ao pensamento a criação do próprio pensamento, não como um novo solipsismo, mas, uma ampliação e uma sintonia dos sentidos ao que vem de fora do pensar. Aquilo que Deleuze chama de aprendizagem com os signos.

O pensamento de Deleuze também pode ser entendido como a filosofia da imanência, dos mil platôs, dos planos justapostos, dos territórios originários de intensidades. Operei com esses conceitos para compreender como o olhar das crianças eram atravessados pelas intensidades do terreiro da comunidade. Pela imanência, o sujeito deixa de ser sujeito e é compreendido como uma síntese, uma produção dos eventos ocorridos durante o tempo. Com isso, a subjetividade deixa de ser entendida como um *a priori* e passa a ser um contínuo efeito das conexões entre os afetos, as sensações e das composições realizadas na imanência. Envolvido por esta atmosfera, o sujeito passa a ser um pré-indivíduo no sentido de se encontrar em um processo de constituição da diferença e não mais de uma representação de algo sobre si.

Deleuze e Guattari (2012a) intuem no conceito de devir-criança aquilo que se move, se repete e nos transforma. Somos produções de acontecimentos em nossas vidas, nos tornamos no tempo; e o que nos torna implica desdobramentos imprevisíveis. Essa proposta de pesquisa é uma sinalização do modo como a fotografia impactou a minha percepção sobre a realidade. Como filho de fotógrafo, a inserção no território aconteceu aos cinco anos de idade por meio de uma experiência química entre o filme, o papel e o fixador: uma espécie de experimentação visual. As regras da fotografia foram apresentadas como um dogma, uma doutrina, como linhas duras, basilares para o meu olhar fotográfico. Aqui, o pai é uma linha, ou mesmo, uma vontade de potência que se expressou e afetou o filho produzindo efeitos. Por meio de sua perspectiva rigorosa, que visava a qualidade da imagem, trouxe, para o

campo familiar, a máquina de capturar, as regras, a sensibilidade visual, a pose em um jogo de composição que buscava realizar boas fotos. Ainda assim, se caracterizava como uma experimentação dura, cujo efeito era a produção de fotografias como imagens dogmáticas. Havia a suspeição de algo além daquela rígida proposta. Em determinado momento, o meu olhar resolveu subverter as regras e experimentar a imagem de outra maneira. Posições corporais opostas ao que o mentor havia orientado, rendiam imagens bem diferentes daquilo que se esperava de uma boa fotografia e isso irritava o pai-regras, porém os clientes aprovavam expressando surpresa com o olhar diferente. Esse exercício insubordinado em criar imagens tem muito a ver com essa busca em promover a singularidade, em experimentar a criação, em afirmar a diferença. Ser afetado, observar por outros ângulos, ousar pensar de modo inusual, ou como diria Deleuze “fora dos gonços”; um tempo de criação fora dos eixos, das representações; criar imagens-experimentos, ampliar as interpretações sobre o território, decifrar os signos do tempo, ser sensível às potências do desejo (querer transbordar), instaurar algo no olhar, identificar os clichês, tomar consciência dos clichês, superar as linhas duras da imagem e seguir ou criar linhas fugitivas. Experimentar o olhar, tracejar o território, descobrir as potências da visualidade. O descobrir não seria descobrir algo escondido ou desvelar, mas sim, ficar pasmo com o rizoma, com a multiplicidade da criação visual por meio daquilo que a produz: os afetos.

Outro elemento inspirador foi a suspeita sobre os modos de compreender a pesquisa científica. Sempre o mesmo, a mesma técnica de coleta de dados tendo a linguagem como elemento central nas pesquisas de campo. Mas, e o olhar? E a imagem? Ao invés de coletar dados se poderia produzir, criar, seguir as subjetividades? Por que sempre a preferência pela linguagem, por entrevistas semiestruturadas, por roteiros de observação, por planejamentos? E os afetos? E o virtual que perturba a nossa existência? Por que não pesquisar aquilo que escorre das ferramentas bem elaboradas do método científico?

A Cartografia apresenta-se como uma subversão. O encontro com o signo da subversão se realiza na conexão de pontos: o olhar, a mudança do olhar, o sentido outro de fazer pesquisa, a cartografia dos devires subjetivos. Na pesquisa aconteceu a conexão do devir-criança com a experimentação.

Foram movimentos corporais e estéticos de exploração de espaços, de imagens ofertadas esteticamente pela Várzea. Ou seja, acompanhei as linhas, potencialmente visuais, que constituíram os sentidos de quatro crianças as margens do rio Solimões.

A experimentação baseou-se na perspectiva estética que nos põe a pensar por meio das vibrações corporais. É um sentir-pensar aberto para a criação de novas imagens elaboradas a partir das múltiplas intensidades sobre o plano onde os ribeirinhos habitam. A experimentação indicou testes, ensaios, perspectivas não exploradas sobre terreno das crianças. No campo da educação poucas vezes as pesquisas se arriscaram na composição/criação de imagens; muitas atividades estão voltadas para a leitura de imagens. Por conta disso, essa experimentação não é uma experiência em si no sentido de limitar-se a aplicação mecânica de técnicas fotográficas. Ao contrário, por meio da linguagem fotográfica acompanhei como as quatro crianças instauraram o olhar expressivo sobre a paisagem na qual habitam ou reconhecem como familiar, como clichê. Nesse sentido, o exercício da perspectiva fotográfica potencializou uma mudança do familiar para o estranho. Foi uma experimentação determinada pelo tempo que envolveu escolhas, recortes, seleções de temas, pontos de interesse, movimentos do olhar sobre a paisagem familiar.

O objeto da pesquisa situou-se, virtualmente, entre o olhar infantil e a imagem; se modificou no processo e na experiência com as fotografias. Por isso, se fez necessária uma cartografia do olhar para tracejar as expressões, os movimentos corporais, as (in)disposições e os afetos. O que aconteceu na relação do olhar compositor que si compõe e a imagem em composição? Que objeto é este, indeterminado? O objeto encontrou-se nas criações e nas composições expressadas no cruzamento de linhas simultâneas e sutis: 1. A criação das imagens fotográficas; 2. A subjetividade da criança-fotógrafa; 3. Os desdobramentos do processo de compreensão da experimentação sobre o próprio olhar; 4. Os signos fotográficos como qualidades estéticas que modificam o olhar das crianças; 5. Os sentidos da infância engendrados pela Várzea. Virtualidades que se atualizam na rede da experimentação fotográfica.

O objeto-fluxo foi captado por meio da imagem fotográfica como potencialidade do devir-criança. Apesar dessas imagens serem fixas, elas não foram compreendidas como representações, mas, testemunhas do movimento

da sensibilidade das crianças sobre o lugar-afeto. Para compreender esse movimento, agenciei os meus estudos sobre a filosofia de Deleuze/Guattari com a fotografia e pensei o enquadramento como um microplano contendo linhas, inclinações dos ângulos, combinações de cores, descobertas de padrões, percepções de texturas, escolha de temas, escrita com a luz, manejo das sombras, movimento das curvas... devir do olhar, devir da imagem-clichê para a imagem-diferença.

Por se tratar de uma experimentação, a fotografia foi entendida como superfície constituída pelo jogo virtual-atual observado na atenção das crianças sobre o terreno. Por isso, propus interpretar as imagens como invenções de um olhar atravessado pelas intensidades da fotografia.

Acompanhei os desdobramentos dessa experiência em um grupo de quatro crianças na faixa etária de nove anos, habitantes das margens do Rio Solimões, testemunhas do devir-beiradão e do paradoxal movimento das águas. Daí a necessidade de uma perspectiva cartográfica de pesquisa disposta a acompanhar processos, fluxos. Seguir as crianças em suas linhas de expressividade indicadas na pesquisa como signos. Seguir ou acompanhar não são verbos adequados para uma pesquisa submetida a critérios consagrados pela imagem dogmática de ciência; são verbos subversivos, resistentes, sutis e revolucionários que indicam a ação de perceber, de estar aberto para as sutilezas do devir-criança, do devir-beiradão: “o que é real é o próprio devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que devém” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.19).

Sendo assim, a fotografia foi uma proposição, uma espécie de conexão com os participantes da pesquisa; uma passagem e não uma meta. Proposição inspirada na Lógica do Sentido (DELEUZE, 1974) na qual Alice se perde, desfaz a própria identidade, a própria imagem fixa de si e se faz diferente na busca em alcançar a superfície. Uma nova Alice que se atualiza em conformidade com os desdobramentos de cada encontro.

A perspectiva cartográfica é o acompanhamento dos devires e processos que constituem o campo de relações em suas composições e decomposições. É um tracejar de como os efeitos produzidos por forças afetam os corpos dos sujeitos. A cartografia é a atenção cuidadosa de como os indivíduos se orientam no território e como estes se desorientam sob o efeito

da desterritorialização. Afetos, orientação e potência são os elementos básicos para seguir, com prudência, as linhas de fuga produzidas pelos indivíduos em seu processo de criação.

Antes de ser entendida como um mapeamento do território de forças e afetos, a cartografia seria uma aprendizagem sensível às dimensões postas para além das formas estanques: “Ser sensível aos signos, considerar o mundo como coisa a ser decifrada” (DELEUZE, 2003, p.37). Cartografar é decifrar as microforças que engendram esses movimentos. As microintensidades ou as micropolíticas, aquilo que vaza dos instrumentos de coleta de dados planejados antes da imersão nas redes de relações.

Na cartografia o primado do caminhar é anterior ao da meta. Metas a priori, resultados previsíveis em acordo com os pressupostos teórico-metodológicos a serem aplicados rigorosamente no campo de pesquisa. Linhas dura da imagem dogmática do método. Ao cartografar sem metas, sem protocolos, o pesquisador também entra em operação com o Empirismo Transcendental, com os limites do pensar sem dogmatismo, como criação do método no caminhar, do acompanhar os fluxos.

Essa pesquisa foi produzida nos encontros com as crianças da Várzea. Na repetição dos encontros foram realizadas novas imagens e mudanças na estética do olhar. A repetição afirmou a diferença como efeito das relações que escapam as representações do método científico. Produção de dados e não coleta de dados. Invenção do método e não planejamento ou roteirização de procedimentos detalhados em acordo com objetivos como uma mecânica certa do alvo. Atenção a multiplicidade, rejeição a linearidade segura.

Baseado nos princípios de heterogeneidade e multiplicidade apresentados por Deleuze e Guattari (1995, p.15-16), procurei pensar a pesquisa como um rizoma ou uma rede. Visualizei as forças que engendraram as dobras e as cartografei como as dimensões estéticas acessadas ou criadas pelas crianças. Ao mesmo tempo, considerei as intensidades presentes nas imagens como elementos constituídos no cotidiano da comunidade. Não compreendi os objetivos como uma sequência reta e com resultados certos, mas, como elementos simultâneos oferecidos em rede. Imaginando um plano intrincado de múltiplas forças, cartografei os movimentos das crianças e, em seguida, analisei e interpretei o que brotou da experiência expressado em

pontos de interesse, em perspectivas, em escolhas estéticas. Tudo isso entendido como a elaboração de sentidos. Dessa maneira, revisei e defini os seguintes objetivos:

A partir do mapeamento da experimentação visual das crianças sobre o território, traçar o platô de afetos que compõem o processo de composição das imagens. Portanto, cartografar os movimentos do olhar e acompanhar as expressões visuais elaboradas pelas crianças ribeirinhas.

Proceder a um estudo atento sobre o conjunto da filosofia de Deleuze e Guattari em especial as noções de tempo, experimentação, subjetividade, signo, imanência e imagem e suas relações com o processo criativo no âmbito da linguagem fotográfica.

Acompanhar e descrever os interesses visuais das crianças sobre a paisagem e os desdobramentos da descoberta de novas imagens a partir dos elementos estéticos da fotografia.

Atravessadas pelas intensidades da fotografia, traçar o percurso das subjetividades em compasso com as imagens produzidas como escolhas estéticas para si, como invenções, como fábulas.

Analisar e discutir os desdobramentos estéticos sinalizados pelas crianças e como construíram os seus sentidos sobre o terreno da Comunidade.

A tese está estruturada em quatro partes. A primeira se refere a Introdução na qual apresento o tema, o problema, a justificativa, a minha relação com a fotografia e os objetivos geral e específicos; discuto sobre o papel da fotografia como conexão entre os participantes e como expressão criativa.

A segunda parte trata do método cartográfico. Explico como inventei a experimentação com as crianças. Apresento as aproximações teóricas sobre a filosofia de Deleuze e Guattari e como essa apropriação conceitual potencializou a minha prática cartográfica e me auxiliou a pensar as pistas da fotografia como campo de criação e de produção do olhar a partir da estética da Várzea. Apresento, de modo breve, a história da comunidade ribeirinha para situar a cartografia em seu espaço social e geográfico. Por fim, descrevo os procedimentos metodológicos elaborados no decorrer do processo.

A terceira parte diz respeito a Cartografia propriamente dita. Ela está dividida em três mapeamentos. O primeiro, intitulado Platô dos afetos, visa

descrever as relações afetivas das crianças com o terreiro. O segundo, Bloco dos estéticos, trata do encontro das crianças com as qualidades estéticas da fotografia e como isso gerou desdobramentos na percepção delas. O terceiro é a Potência do olhar no qual retomo as intuições de cada criança para gerar uma experimentação cruzada entre os seus pontos de interesse, no entanto, isso não se realizou completamente pois o grande afeto Rio Solimões alagou a comunidade e proibiu a continuidade da pesquisa.

Na quarta parte, desenvolvo uma explicação teórica sobre as potências que surgiram na experimentação. Trabalho a noção de estética em Deleuze e conecto com a da Várzea. Evito aplicar os conceitos e como um fotógrafo espero o “momento decisivo” para capturar as implicações da experimentação; recolho o que brota do terreiro e elaboro a teoria em acordo com a cartografia. Por fim, o processo cartográfico definiu o que eu deveria teorizar. Ou seja, as crianças emitiam os signos, em seguida, eu procedia (dis)torcendo os conceitos deleuze/guattarianos para decifrar os signos que envolveram o virtual e o atual, o devir-criança e a fabulação.

1 O MÉTODO CARTOGRÁFICO

Esta pesquisa foi realizada sob a perspectiva metodológica da Cartografia de Deleuze e Guattari (1995) cuja finalidade é o mapeamento dos afetos. Esse mapeamento acontece quando o cartógrafo habita um território, problematizando as forças geradoras do platô. A sensibilidade aberta e voltada para a ação dos signos e dos afetos é uma das condições para acompanhar e traçar as sinalizações do campo de pesquisa. Os afetos e os signos são os códigos, as imagens, os sentidos, as pulsações que convocam o pesquisador a cartografar os movimentos e as potências. Essas sinalizações condicionaram a criação e o desenvolvimento do método tendo o campo de pesquisa como um território que se constituiu por meio do desejo do pesquisador. O desejo não deve ser entendido como vontade impositiva diante de um objeto de estudo que deva se enquadrar em esquemas operativos de uma determinada técnica científica. Desejo é compreendido como potência, como transbordamento aberto para a constituição da pesquisa, pois, o cartógrafo não é piloto; ele é pilotado pelas sensações, fluxos e afetos. Ele é sensível a virtualidade da pesquisa para que assim possa experimentar, ver e pensar.

A pesquisa acompanhou e mapeou o olhar de quatro crianças, sendo três com nove anos e uma com seis anos de idade. Foram utilizados nomes fictícios de Fernanda, Manu, Carlos e Isabel, alguns escolhidos por elas e outros por mim. O nome fictício “Fernanda” é uma homenagem a irmã mais velha considerada muito bonita pela participante 1. O nome “Manu” é uma abreviação de Manuela no qual a participante 2 gostaria de ser chamada. Carlos foi um nome atribuído por mim ao participante 3, visto que ele mesmo não gostava de ser chamado pelo próprio nome de batismo. A participante 4 foi escolhido o nome de Isabel.

Todas as crianças são habitantes em um território determinado pelo repetido movimento das águas, pelo devir do ir e do voltar das enchentes e das vazantes do Rio Solimões. Repetição de movimentos que a cada retorno instaura um recomeço. Acompanhar o olhar foi um modo de acessar os sentidos produzidos pelas sensações das crianças ribeirinhas, consideradas

como guias, pois conduziram, em sua perspectiva e os seus movimentos, o ato de tracejar as linhas de força, as linhas de potência e as linhas de atualização.

O traçar das sensações e dos sentidos baseou-se em vibrações e nas imagens decorrentes de uma estética primária que se desdobrou em uma estética intuitiva e assim movimentou, nos participantes, o devir do olhar, como criação de si e produção de subjetividade. Foi um tipo de experiência baseada na imanência; naquilo gerado no campo; constituído pelo encontro das forças e pelas conexões produzidas pelos afetos.

A imanência é um modo de constituir o pensar habitando um território, seja ele problemático ou mesmo geográfico. O problemático diz respeito ao que não se sabe, ao que foge dos preceitos da imagem dogmática; é procedimento filosófico ou científico. O geográfico resulta da experiência primeira do corpo afetado pelas sensações do espaço. As forças são as gêneses desse território que pode ser compreendido como uma rede. A imanência elabora novas imagens do pensamento que não correspondem a nenhuma identidade/unidade ou a um espelho exterior. Ela produz imagens singulares daquilo que acontece. E o que acontece são as variações de sentidos. O método cartográfico busca seguir o fluxo das forças e dos seus efeitos (os sentidos); como elas interagem e formulam novas conexões. Deleuze/Guattari (1992;1995) sugerem uma ontologia na qual a fluidez deveria ser o princípio a ser seguido. Fluxos e princípios são palavras que não deveriam aparecer na mesma planície de pensamento, porém, a filosofia de Deleuze (1974) é povoada por paradoxos funcionando como instigadores para provocar o movimento no próprio pensamento.

Seguir o fluxo coincide em acompanhar processos singulares (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2009) que se misturam, fogem de formas estáticas, se dissolvem e fazem composições. A noção de princípio presente no Rizoma de Mil Platôs (DELEUZE; GUATTARI, 1995) pode ser compreendida como um modo de ver e pensar as conexões imanentes ao campo de pesquisa. A presença do afeto é elemento decisivo para quem se propõe a fazer cartografia. Como diria Deleuze (2002), os afetos são variações entre os corpos; é a ação do devir que promove as mudanças. Nessa experiência cartográfica, os afetos foram as forças que abriram a Várzea para realizar a experimentação com as

crianças. As aberturas e as linhas foram seguidas até a Várzea ser fechada pela enchente do afeto-rio que toma para si o terreiro/território.

A pesquisa se constituiu em duas dimensões: a experimentação e a cartografia. A experimentação como uma invenção de sentidos constituídos na produção de imagens. A cartografia como o mapeamento das potências produzidas na experiência com as imagens. Portanto, como cartógrafo, procurei traçar o movimento das crianças, seguindo o que elas realizavam em suas composições afetivas-fotográficas. O que foi engendrado na experimentação sinalizou as pistas para entrar em um território desconhecido e as vezes, só existiu a partir do processo e dos seus signos. Tive que decodificar esses signos como potências que se desdobraram no percurso da experimentação. Procurei sincronizar a minha atenção as micro-potências expressadas em movimentos corporais e nas intuições das crianças. Isso se caracterizou como pistas da virtualidade do olhar e me forçou a habitar um platô/problema que se abria e ao mesmo tempo me levava para o desconhecido. Essa abertura assemelhou-se a postura de um fotógrafo agachado em busca do enquadramento adequado para o registro fotográfico de uma criança. Condicionado por essa adequação, tentei realizar a experimentação vinculada aos sentidos emitidos no terreiro da Várzea. Sem roteiros prévios, as crianças foram os meus guias me conduzindo a olhar para lá e não para onde eu queria.

1.1 Aproximações teóricas

Para compreender a operação do método cartográfico realizei estudos teóricos no campo da filosofia da diferença de Gilles Deleuze. Esse foi o meu primeiro contato com o pensador francês. Para montar minha rede de compreensão investi na leitura de *Diferença e Repetição* (2018b) e logo percebi uma certa familiaridade com um tipo de pensamento que eu havia estudado na graduação e no Mestrado. Se tratava da filosofia de Nietzsche. Por meio dessa obra, entendi que Deleuze construiu suas reflexões baseadas em Bergson, Spinoza e Nietzsche. Como conhecia a filosofia de Nietzsche, concentrei-me no pensamento de Spinoza e Bergson sob a perspectiva deleuzeana. Foi uma postura metódica para garantir a centralidade do pensamento da diferença

nesses primeiros anos de pesquisa; se a atenção voltasse para o lado nietzscheano de Deleuze, provavelmente, eu embarcaria na filosofia de Nietzsche e não faria a aprendizagem de se deixar convocar por novos signos filosóficos.

Inicialmente, descobri que Deleuze agenciava, ao modo geográfico, os conceitos em territórios de problematizações, distorcendo o pensamento dos outros e adequando-os ao seu modo de pensar. Isso me deixou impressionado, pois, nos cursos de Filosofia, a História da Filosofia é linha predominante na formação acadêmica. Esse modo geográfico me estimulou a realizar uma espécie de cartografia da filosofia deleuzeana. O percurso teórico se iniciou com a leitura do texto *Rizoma*, escrito em parceria com Felix Guattari e se sucedeu por mais três anos de estudos e da montagem do mapeamento conceitual que se movimentava em processos de compreensão, não-saber, abstrações e elaborações de sentidos. Um dos conceitos que mais me dediquei a compreender foi o de imanência, agenciado às filosofias de Spinoza e de Nietzsche.

Em seguida, encontrei as concepções, nada convencionais, de signos que ocorrem e se modificam ao longo de toda a obra de Deleuze. Entendi o signo como pulsação que convoca o pensamento a avançar para além dos limites impostos pela imagem dogmática de pressupostos filosóficos, técnicos ou científicos. Isso induziu-me a pensar a pesquisa como uma experimentação; conceito promovido pelo encontro de Deleuze com o empirismo de Hume e a noção de subjetividade como fluxo de consciência de William James. Procurei aproximar a experimentação com a fotografia em seus sentidos abertos e me deparei com a experiência estética com a imagem. Pareceu uma sinalização, um signo a ser perseguido e pensado que se desdobrou no mapeamento do jogo do virtual-atual. Em um primeiro momento, o virtual se mostrou bergsonianamente como as lembranças que implicam atualizações; como o passado coexistente com o presente. Depois, percebi o deslocamento do virtual para a noção de potência. Compreensão mais próxima a Nietzsche quando ele se refere a estética de si. Nesse caso, acredito ser o virtual não mais uma ponta e o atual outra, mas um contínuo que atravessa as percepções, as decisões e as criações das crianças. Então, o virtual associa as lembranças de algum acontecimento e a potência em se tornar outro. A fotografia se

apresentou como o efeito de um acontecimento e se tornou objeto de memória e, simultaneamente, potência do olhar.

1.2 As pistas da pesquisa

O pensamento de Deleuze não seria uma reflexão sobre alguma coisa (cinema, literatura, pintura), mas uma aliança que produz redes de acontecimentos; é a partir dessas redes que se inicia os processos de criação. Redes efetivadas em um plano de consistência que sinaliza pistas orientadoras do pensamento para o acompanhamento dos participantes:

Em vez de regras para serem aplicadas, propusemos a ideia de pistas. Apresentamos pistas para nos guiar no trabalho da pesquisa, sabendo que para acompanhar processos não podemos ter predeterminada de antemão a totalidade dos procedimentos metodológicos. (KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p.13).

Compreendi as pistas como sinalizações dos afetos que se expressaram nos movimentos corporais e na fala das crianças, nas fotografias e na atmosfera do ambiente. As pistas foram as intuições estimuladas pela estética do campo: odores, cores, sensações, olhares; como possíveis entradas em “lugares” do terreno. O lugar é algo fixo, mas, sem os afetos é um lugar sem sentido. As pistas foram as orientações no campo de pesquisa.

Encontrei seis pistas de entrada para essa pesquisa-intervenção. Entendi serem as possibilidades virtuais de instauração de processos, de composição de imagens, de criação de sentidos e de movimentos no devir. Ao seguir essas pistas iniciais, aceitei a convocação dos signos que se constituíram nessa rede filo-fotográfica.

Pista 1: A fotografia e o tempo: na duração do tempo, o passado é simultâneo ao presente. O passado coexiste e se atualiza no presente. O passado é virtual. A lembrança é um salto no fluxo do tempo. A fotografia fixa um instante do devir. Cada imagem fixa momentos diferentes, cristaliza o tempo em imagens. Ela indica nossa percepção do tempo: “O passado não é representado. O que é representado é sempre o presente, como antigo ou atual. Mas é pelo passado puro que o tempo se desdobra assim na representação” (DELEUZE, 2018b, p.121)

Pista 2: O ato fotográfico como repetição e diferença: o ato de fotografar se repete inúmeras vezes, porém na repetição, paradoxalmente, o ato enquadra momentos diversos; são registros diversos em momentos diferentes que nos fazem pensar sobre nós na duração do tempo. Por meio da fotografia, percebemos nossa passagem e nossa composição como tempo. A re-apresentação da imagem-virtual convoca nosso pensamento para um plano simultâneo de lembranças e atualizações de sentimentos e sentidos. O que te faz pensar ao ver uma foto de você com o seu pai/mãe? Quais afetos são acionados nessa visão? Quais signos aparecem?

Pista 3: A intuição das crianças: as experiências com a imagem modelam o olhar, aguçam a intuição, atizam a percepção; faz florescer a sensibilidade fotográfica sobre o ambiente. A fotografia como experimentação, como jogo (com ou sem regras de composição) faz perceber linhas, curvas, luzes e sombras, ângulos, camadas e texturas; o enquadramento virtualiza as relações imagéticas de objetos, mira o plano de consistência: “a experiência pode ser vivida em seu aspecto criador de si e do mundo, mostrando a codependência entre o mundo que nos aparece e o ponto de vista a partir do qual se experimenta o mundo” (KASTRUP; PASSOS, 2013, p.272). A participação das crianças nessa pesquisa tem o *status* de protagonistas e não de informantes de dados.

Pista 4: A simultaneidade das composições: “Quando você coloca quatro bordas em torno de alguns fatos, você muda esses fatos” (WINOGRAND, *apud* CARROL, 2018, p.54). O conceito de composição atravessa a pesquisa, as fotos, os participantes. Há composição no tempo da pesquisa enquanto plano comum. Há composição no tempo dos sujeitos enquanto modificação do olhar: sínteses (contração/contemplação). Seguir o movimento das composições significa verificar como o devir-criança pode sugerir imprevisíveis efeitos sobre as expressões visuais; como a duração de um processo de múltiplas experimentações com a imagem pode desdobrar, sobre o olhar, compreensões díspares sobre o território. É o paradoxo da fotografia como imagem fixa e ao mesmo tempo como processo conduzido pelo devir. São múltiplas cenas virtuais que podem ser atualizadas nas fotografias: “Algumas vezes a maneira mais fácil de compor as fotografias é simplesmente mudando o ponto de vista.

Ao invés de sempre fotografar de pé, experimente mover a câmera para um ponto em que você normalmente não veria o tema” (REVELL, 2012, p.213).

Pista 5: A imagem como o virtual e o atual: “A criação é uma composição atual, mas criar é um acontecimento virtual [...] Criar é receber afectos e dar cores para a paisagem e para as figuras, compondo matérias de expressão” (ZORDAN, 2010, p.6). O que de atualização as crianças realizaram com as imagens? 1. Atualização da compreensão sobre a imagem; 2. Atualização do processo a partir da imagem produzida (surgimento de linhas de fuga); 3. Atualização das mais variadas possibilidades de criação. O virtual se atualiza e engendra novas virtualizações em um campo de relações sem a mecânica binária da causa-efeito. A fotografia fixa na superfície o presente que deixou de ser e se tornou passado, porém, ela, virtualmente, fixa a passagem do tempo; como virtual, ela alimenta a potência para uma nova atualização; como um Eterno Retorno do processo que não para de passar e de produzir algo novo. “Com efeito, a imagem retém algo das regiões nas quais fomos buscar a lembrança que ela atualiza ou que ela encarna; mas essa lembrança, precisamente, não é atualizada pela imagem sem que esta adapte às exigências do presente, fazendo dela algo de presente” (DELEUZE, 1999, p.45).

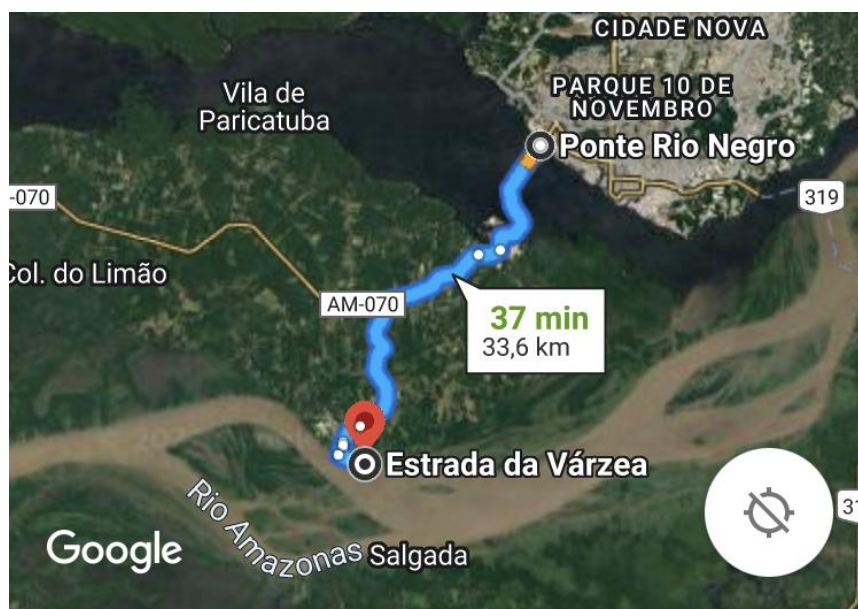
Pista 6: O paradoxo da expressão: ocorreu disparidades entre a fala das crianças e as fotos produzidas. Numa direção, a linguagem verbal, o discurso que narra, descreve, justifica, explica sensações. Noutra, a fotografia que testemunha outra coisa. Disparidades nas expressões. Sendo assim, há uma brecha, um espaço vazio, algo indiscernível ou indeterminado. Ou será que este espaço vazio entre as expressões é um desacordo entre as faculdades? Um Empirismo Transcendental que gerou fabulações.

1.3 A Comunidade

O primeiro contato com a comunidade ocorreu no segundo semestre do ano de 2019, antes da Pandemia, quando participei de um encontro com as famílias através de uma ação social promovida pela Igreja Católica. Foi nesse dia que meu olhar visualizou a possibilidade de uma pesquisa com as crianças do Rio Solimões. Um desejo antigo, adiado desde a graduação e que nunca

havia sido realizado. Em Mil platôs, Deleuze e Guattari (2012, p.18) afirmam que o desejo está a oeste, não como falta de algo, ou como um princípio de prazer, mas, como uma potência. No meu caso, seria a atualização do virtual pesquisador movendo-se em mim. Essa afirmação sobre o desejo se aproxima da noção de criação de si proposta por Nietzsche, autor estudado no fim da graduação em Filosofia e aprofundado no Mestrado em Educação. Por coincidência, a Comunidade está a oeste de onde moro, na realidade a extremo oeste, a 40 km. A essa distância do desejo, a potência operou no encontro com os signos ribeirinhos, com os devires-crianças e com um não-saber sobre a Amazônia a partir da perspectiva estética.

Imagem 2 - Trajeto até a Comunidade



Fonte: Google Maps (2022)

A comunidade existe há mais de 70 anos e foi fundada pelos primeiros moradores. Por conta da devoção católica dos ribeirinhos, o lugar foi batizado em homenagem a São João. A comunidade foi fundada no mesmo local aonde foi realizada a pesquisa e com a chegada de novos moradores, ela ampliou o seu território acompanhando a descida do rio em direção a Manaus. O primeiro terreno, definido como sede, tem por extensão 105 metros de frente por 1000 metros de fundo. Os moradores consideram o espaço pequeno, porém é possível, na vazante, o plantio de milho, macaxeira, banana, jirimum e roça. No

verão, a colheita se estende de seis a sete meses. Em fevereiro não tem mais nada para cultivar ou colher, pois se inicia o ciclo das águas. No período da enchente, alguns moradores mudam-se para a área urbana considerada como terra firme. Os que ficam, sobrevivem da pesca do jaraqui e do curimatã. Isso é o possível para conter a fome, pois, a quantidade de peixes não é suficiente para a venda. As vezes, as famílias recebem algum auxílio da prefeitura como cestas básicas. Na seca, é possível pescar sardinha, branquinha e jaraqui. Na enchente, a pesca é mais complicada porque tem um período mais curto, quando a água avança nas propriedades é sinal de maior dificuldade para a pesca, pois os peixes se escondem.

No início, a área da comunidade era considerada como beiradão, depois passou a ser chamada de várzea e por fim área da União. As significações com o lugar se modificaram com o modo como os ribeirinhos entendiam os desafios de manter-se no lugar. Há dois anos a comunidade tornou-se uma Associação com o intuito em se organizar e buscar apoio dos órgãos públicos responsáveis pelo desenvolvimento da agricultura na região. Atualmente, a sede da comunidade tem oito famílias que vivem da pesca, agricultura ou tem empregos temporários na prefeitura. Paradoxalmente, a comunidade está diante do maior rio do planeta, porém, não possui água potável. Construída na época do gasoduto, a escola mais próxima fica situada, a 3km, na comunidade Divino Espírito Santo. Sem transporte escolar, as crianças caminhavam de cinquenta minutos a uma hora debaixo de sol ou de chuva. Na pandemia do coronavírus, a escola permaneceu fechada e foi destruída pela força da enchente de 2021.

A comunidade São João também é conhecida como a comunidade do Sr. Nego, em homenagem a um dos fundadores e bisavô de três crianças participantes dessa pesquisa. Nascido as margens do rio Solimões, Sr. Nego foi pai de doze filhos; participou da construção das estradas do município de Iranduba e optou por continuar vivendo na várzea até a sua morte em 2020. Sr. Nego gostava muito dos netos e manifestou, no leito de hospital, o seu último desejo: que vivessem unidos e felizes como ele havia vivido no beiradão. Desejo como potência, não como falta. Desejo como construção de um território de afetos. Desejo da Várzea.

1.4 Os Procedimentos

No meio acadêmico, há uma compreensão de que em uma pesquisa se deve constar o relevante e desconsiderar o irrelevante. Suponho que essa postura seja um eco do momento de fundação da ciência ajustada ao critério de evidência cuja finalidade era afastar as paixões do trabalho científico. No entanto, o “irrelevante” apresentou situações relacionadas as sensações e as expressões das crianças. Com isso, procurei compreender os afetos, não como “sensações vagas”, mas como energias percebidas na experimentação e que me levaram a “lugares” do não-saber. Na realidade não são lugares, são conexões que produzem um algo na infância. Se eu fosse um “coletador de dados”, entraria no campo de pesquisa, coletaria os dados conforme as categorias a priori e deixaria o “irrelevante” simplesmente escapar. Ficar atento aos afetos e mapeá-los é um desafio quando temos como verdadeiro somente o racional, o mensurável, o universal considerados como critérios basilares do que vem a ser científico. Não é caminho fácil “provar” as sensações do campo, das forças, da estética da imanência. Porém, tenho a meu favor as fotografias como luzes do devir-criança; como sinalizadores de como as crianças sentem, são afetadas e como criam no beiradão.

Em um primeiro momento, procurei conhecer as quatro crianças com as quais iria realizar a experimentação. Tentei cartografar os afetos que poderiam surgir na relação entre mim (cartógrafo) e as crianças (guias). De início, percebi que a tarefa de cartografar afetos não seria fácil, mesmo mantendo-me aberto para os signos do terreiro. No entanto, essa foi a minha primeira atitude: a abertura para os afetos do campo. E os afetos não são, exatamente, sentimentos ou emoções. Eles até, por vezes, se expressaram dessa forma. Como mapear algo intangível? Algo que não pode ser captado por instrumentos? Descobri que a alternativa era me deixar levar pelos movimentos, pelos interesses, pelas relações que já existiam antes da minha presença. Aceitei ser conduzido pelos meus guias (as crianças), pois, precisava aprender a decifrar se esses signos poderiam indicar as pistas necessárias para o acompanhamento das percepções infantis. O senso de abertura pareceu ser algo interessante, mas, na prática o pesquisador corre sérios riscos de se perder. E de fato, no início me senti perdido. Para onde devo seguir? O que

seguir nesse emaranhado? Foi um exercício de sensibilidade e sintonia com as linhas do campo. Aceitei a possibilidade da existência de linhas passando diante de mim sem a áurea do “desvelamento”, da essência, do fenômeno. Simplesmente a rede de afetos estava sendo produzida pelas falas, pelos movimentos, pela brincadeira das crianças. Eu estava diante de uma micro-rede ou o que prefiro chamar de micro-composição.

A fotografia auxiliou a minha inserção nessa rede. Foi ela quem me fez ver a visualidade dos afetos das crianças. Com ela efetivei os encontros. Como eu os organizei? Não os organizei. Segui rigorosamente o princípio cartográfico em negar o uso de roteiros elaborados anteriormente aos encontros. Não elaborei nenhuma programação prévia em que as crianças deveriam se enquadrar, nem quando as pistas estavam mais evidentes. O procedimento foi levar a máquina fotográfica (celular) e promover o encontro, como se a fotografia fosse um fósforo que acendesse o rastro de pólvora. Ou seja, as crianças se encontravam dispostas a fazer imagens. A potência estava esperando ser acionada e eu queria ver como ela funcionaria com a estética fotográfica.

Usei algumas fotografias para verificar como seria a leitura das crianças e para elas entrarem em contato com alguns elementos básicos da fotografia, tais como enquadramento, foco, linhas... Essas imagens foram apresentadas através de livros especializados em fotografia com alta qualidade de impressão. Não foram usadas como modelos a serem imitados; mas como um contato visual que promoveu a leitura espontânea, o pensamento e o estranhamento.

Durante os encontros, fiz perguntas para as crianças sobre os motivos delas realizarem as imagens e o modo como as interpretavam. Todas as questões foram elaboradas no momento da experimentação exigindo atenção para os sentidos que elas davam as próprias produções. Anotava as considerações em um pequeno caderno, mas, esquecia os detalhes importantes; por vezes, eram as falas mais reveladoras. Para evitar essa perda, utilizei o gravador do celular para deixar a conversa mais fluida. Nas gravações, detectei várias expressões de afetos que seriam ignoradas sem esse recurso. Isso deu condições para mapear os sentidos através das falas e conecta-los com as fotografias.

A Cartografia foi escrita na forma de diários. Esse procedimento teve várias movimentações. O primeiro foi em não saber como escrever um texto cartográfico, pois, como não há modelos, arrisquei e construí uma reflexão que desse conta dos acontecimentos gerados nos encontros. O momento decisivo para a criação dessa cartografia, foi quando realizei a leitura da tese de Thomé (2015). Trata-se de um texto com movimento e fluidez, no qual acompanha processos de trabalhadores em uma fábrica do Distrito Industrial em Manaus. O movimento presente nessa tese, auxiliou o início do meu próprio movimento de escrita cartográfica, ao ponto de deixar para o final a parte teórica. A teoria resultou das sinalizações contidas no processo de experimentação com as crianças. Não é uma fundamentação teórica; é uma tentativa de explicação teórica sobre a relação estética das crianças com a Várzea por meio da fotografia. Foi a esse lugar que a cartografia me levou.

1.5 Os Encontros

Os encontros foram composições com velocidades e intensidades afetivas diferentes, compostos no aqui e agora, sem roteiros prévios, com breves atividades fotográficas que buscavam acionar as potências criativas das crianças. A descrição dos encontros foi o exercício para cartografar a invenção e a imprevisibilidade das conexões que se constituíram em uma determinada experiência. A escrita e a imagem dos encontros resultaram da necessidade em pensar a partir da imanência do campo. Necessidade em querer ler o texto que brotava como raiz de rizoma para tomada de consciência sobre as atualizações visuais do terreno. Os textos e as fotos produzidas, após os encontros, tornaram-se o mapeamento afetivo da Várzea como imanência.

Foram vinte e dois encontros realizados entre os meses de outubro de 2021 a abril de 2022. Nesse período, iniciei o hábito rigoroso de ir uma vez por semana até o município de Iranduba/Am. Na Ponte Rio Negro, eu pegava o ônibus às 13 ou 14 horas. A viagem durava 40 minutos até uma parada no início da Avenida Amazonas. A partir desse ponto, iniciava uma caminhada de três quilômetros até a Comunidade. O primeiro quilômetro correspondia a uma rua asfaltada que levava até o porto do município; em seguida virava para a esquerda e entrava na estrada da Várzea, um trajeto de dois quilômetros, que

podia ser no barro seco ou na lama. As caminhadas poderiam ser evitadas usando os serviços de moto táxi, mas eu queria sentir as sensações desse território e incorporar as dificuldades da distância, do calor do sol, das dificuldades impostas pela chuva; eu queria compreender o que era ser habitante da Várzea ou pelo menos captar alguma coisa. Essas sucessivas caminhadas impuseram o ato de contemplar o rio Solimões em suas linhas, paisagens, movimentos dos barcos, percepções fotográficas da natureza, em especial, das árvores mortas na última enchente; surpreenderam-me as marcas deixadas pela água como se fosse um incorpóreo; observar as cores, o odor, a luz natural e as sombras como contrastes; refletir sobre o tempo, ou os tempos da Amazônia marcados pela passagem das embarcações. Nessas caminhadas, percorri 120km com a repetição de sensações e de imagens. As caminhadas foi um procedimento necessário para transformar a minha sensibilidade em um instrumento de captação dos afetos. Ao todo, foram produzidas 1400 fotografias. Em seguida, apresento a cartografia do olhar das crianças da Várzea.

Imagem 3 - Estrada da Várzea/Iranduba



Fonte: O autor (2022)

2 A CARTOGRAFIA DO OLHAR

2.1 Platô dos Afetos

2.1.1 Afeto Sol

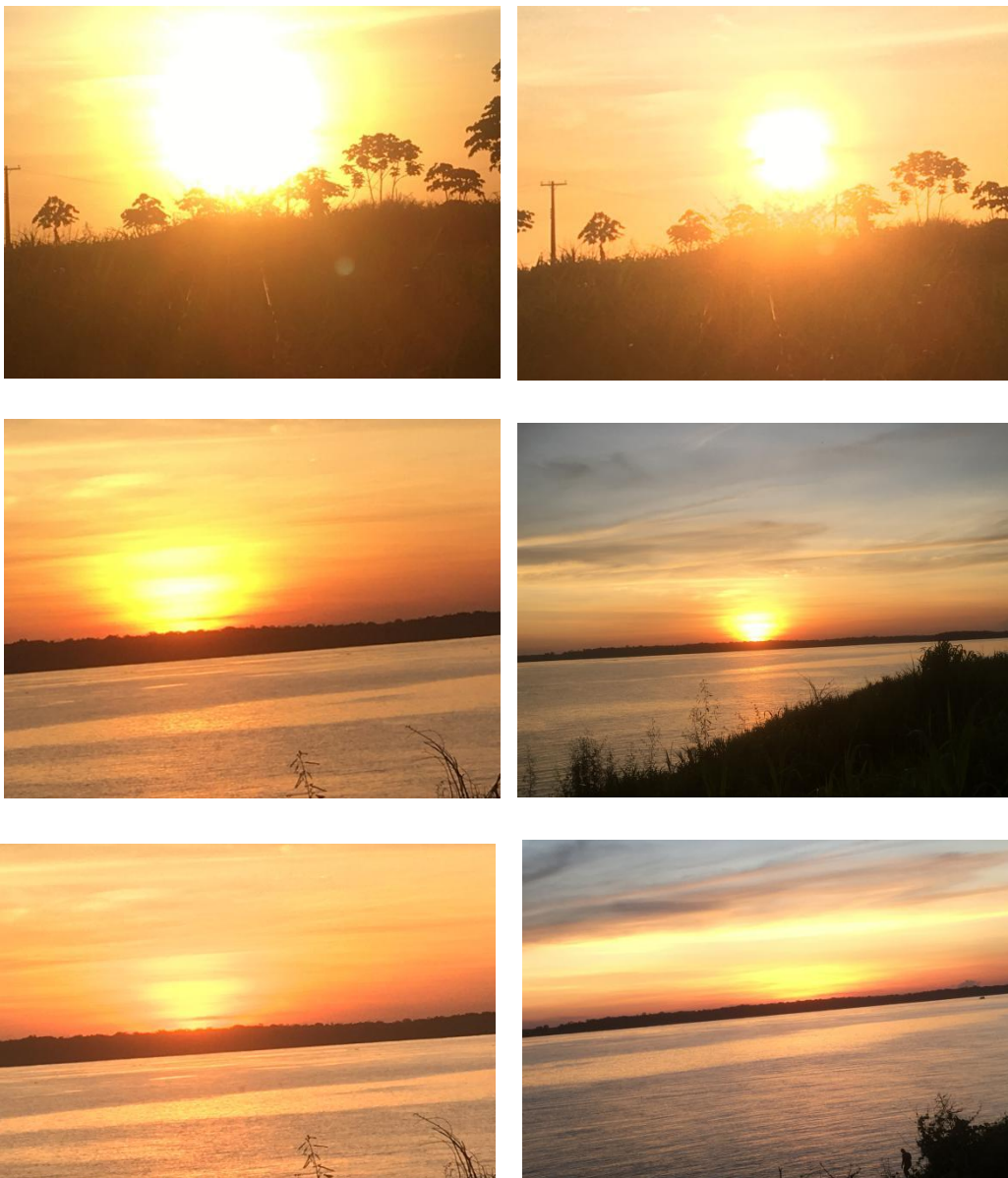
O primeiro encontro com as crianças aconteceu na casa de farinha da comunidade. Com uma estrutura de madeira que sustenta o telhado de zinco, o ambiente tem dois fornos a lenha, não é fechada por paredes, o chão é batido e sua extremidade é contornada por tábuas que servem de assentos. Trata-se de um espaço com múltiplas funções, onde os comunitários preparam as refeições para os eventos sociais como festejos religiosos, aniversários, confraternizações com outras comunidades e almoços familiares aos domingos. Simultaneamente, a casa de farinha é cozinha comunitária e copa para os encontros mais espontâneos e acolhedores. Por constituir laços afetivos entre as pessoas, julguei apropriado iniciar a minha aproximação com as crianças dentro desse ambiente. Assim, a casa de farinha foi o primeiro ponto de conexão para a realização do mapeamento dos afetos.

Fernanda, Manu e Pedro de nove anos foram os participantes dessa jornada inicial com a imagem fotográfica. Estava prevista a presença de outro menino de nove anos, mas quem apareceu foi a sua irmã Isabel, de seis anos e, sem a menor cerimônia, se promoveu como a quarta integrante do grupo. Expliquei para as crianças que iríamos nos encontrar, uma vez por semana, às 16h, para brincar de fazer fotos. Disse que seria um estudo sobre o que elas gostavam de fotografar. Perguntaram como seria possível, se elas não tinham celular. Eu disse que poderiam usar o meu celular como se fosse a máquina fotográfica delas. Depois desse breve acordo, aceitaram a minha proposta e iniciamos o processo de experimentação com a imagem.

Como em um rizoma, as linhas afetivas existem e operam antes de qualquer cartografia. De início, percebi o contato das crianças com a fotografia por meio do manuseio de celulares e do modo como os seus pais tiravam fotos. A linha fotográfica não era estranha e ao mesmo tempo não era acessível, visto que elas não tinham os próprios celulares e muito menos brincavam de bater fotos. Perguntei sobre o que gostavam de fotografar e assim que começaram a responder, resolvi entregar o meu celular, no módulo câmera, para que expressassem esse gesto por meio da imagem. As quatro crianças

correram até o campo de futebol e iniciaram o processo com uma série de fotografias do horizonte. Foi uma sequência de fotos ininterruptas da mesma cena. Todas as fotos foram sobre o entardecer e as nuvens. Isso evidenciava a relação delas com o por do sol e a predileção pelas nuvens. Fiquei inquieto com essa expressão, pois, eu não sabia interpretar, naquele momento, o que significava essa inclinação do olhar para o sol e para as nuvens. Na filosofia de Deleuze/Guattari (1995, p.18), a primazia da linguagem é questionada como a única possibilidade do conhecimento, como se a verdade estivesse escondida e devesse ser desvelada. O que significa a série de fotos do sol?

Imagem 4 - Sol



Fonte: As crianças Fernanda, Manu e Isabel (2021)

Em um rizoma, a palavra ou a linguagem é uma das linhas a serem seguidas e não o fim último. Penso que, em uma cartografia, não caberia descobrir o significado das coisas. Primeiro, porque nessa perspectiva, não é considerada a existência da coisa ou de uma substância; se considera a existência de fluxos ou de linhas que passam diante do cartógrafo. A perspectiva cartográfica é um modo de ver e compor um território, assumindo a multiplicidade de linhas. Mais do que a linguagem, a perspectiva da multiplicidade se aproxima da fotografia como uma atividade que vê através de linhas a composição de um objeto. Ao posicionar o olhar nas linhas, o fotógrafo pensa como um cartógrafo da imagem.

No primeiro ato fotográfico, as crianças apresentaram a sua perspectiva sobre o território. Apresentaram, sem timidez, o ponto de vista sobre aquilo que consideraram bonito. A experiência estética do lugar operou como se convocasse a olhar para aquele mesmo efeito. Repetição do tempo, da luz do sol, e da efemeridade. Repetição da mesma convocação para olhar para cima. O efeito estético não estava nas coisas, ou no chão do terreiro. Estava na efemeridade, na passagem do tempo experimentada e não representada pelo o por do sol.

As crianças olham para o devir e são afetadas pelas variações estéticas de brilho, de cores e de formas. Percepção visual condicionada pela repetição da passagem do sol como ritmo do terreiro: a última hora do sol no horizonte indica o momento decisivo para produzir belas fotos. De modo sensitivo e sem a leitura de manuais de fotografia, elas sabem a hora ideal para captar boas imagens. O ritmo é um modo de sentir e pensar fotograficamente um ambiente. A postura das crianças diante do horizonte sinalizou um signo estético a ser mapeado como a primeira linha que se apresentou na intensidade de trinta fotografias do horizonte.

O ritmo é o estágio momentâneo das primeiras sensações estéticas; é um invólucro que instaurou uma outra repetição: o ato fotográfico. Temos a repetição do ato como disparo mecânico da máquina, como convocação estética e como gesto expressivo. A repetição dos disparos produz um número excessivo de imagens sobre um afeto e com isso, ultrapassa o impacto sensorial da cena e produz uma espécie de estudo ou de ensaio. A passagem do sol afeta o espírito da comunidade e isso é tematizado pelas crianças e desdobrado em um coleção de fotos sobre o mesmo. Portanto, a repetição e o

ritmo aparecem como pistas visuais dos gestos das crianças para cartografar os afetos.

O gesto é a indicação para onde as crianças querem que eu olhe. A expressão se realiza, especialmente por meio de movimentos corporais e depois acontece as fotos sobre o horizonte. Elas expressam o gesto do olhar condicionadas pelo ritmo, pelo efêmero, pelas cores, ou seja, pela atmosfera que acontece todo o fim de tarde na Várzea. As conexões com o que está fora são associadas na superfície fotográfica e consideradas como algo belo. Perguntei sobre o motivo de tantas fotos do sol e das nuvens? Elas disseram “porque é bonito”. O significado dessa afirmação não está claro, talvez a pergunta não seja adequada. O sentimento de beleza é um traço importante, mas, a quantidade de fotos repetidas indica um padrão nas imagens produzidas pelas crianças. O padrão como repetição do mesmo cenário é a ponta da linha. O que está mais adiante no meio da linha? Para isso, é necessária a cartografia do olhar sobre o terreiro para saber alguma coisa sobre a luz do sol.

2.1.2 As Crianças-forças

Quando cheguei na entrada da Comunidade, encontrei duas crianças na estrada da várzea. Eram dois irmãos gêmeos (não idênticos), um menino e uma menina. Eles estavam se banhando no Rio Solimões. Eu nunca tinha visto ninguém se banhar nas águas barrentas do rio, achava que fosse proibido ou inadequado por conta da densidade das águas e dos perigos que o rio esconde em seu leito. Porém, para as duas crianças, que coincidentemente são participantes dessa pesquisa, não havia problema, o banho era familiar, uma espécie de brincadeira. Perguntei se elas sabiam nadar. A resposta foi afirmativa. Perguntei se elas tinham medo de jacaré? Elas disseram que eles aparecem do outro lado do rio.

A menina disse que iria tomar um banho e em seguida viria para o encontro. Ainda na entrada, fui questionado, com certo interesse, por um grupo de crianças que não participam da pesquisa sobre o que iria acontecer... um deles se adiantou e disse que era uma sessão de fotos. Achei isso interessante, pois, não deixava de ser uma sessão, tanto de fotos, quanto de

acompanhamento das criações, das interpretações e de leituras de imagens. A sessão tem um tempo, uma duração, geralmente condicionada pelo Sol, especialmente por seu brilho dourado. É uma sessão em aberto, onde ocorre proposições, movimentos inesperados. O que aconteceu nessa sessão de fotografias, ainda não havia ocorrido em outros encontros. Foi a primeira vez que todos os participantes estavam presentes e além deles, apareceram várias crianças de diversas idades (um, quatro, seis e nove anos). Esses participantes espontâneos cruzaram o encontro sem timidez e realizaram as fotografias como se isso fosse algo comum a eles. Eram as forças do terreiro atuando na sessão de fotografias. Forças de atuação que não estavam previstas. O que fazer? Mandar embora? Excluir essas forças? Ou acolher essas crianças?

Se fosse um método tradicional de pesquisa, provavelmente seria explicado a elas que esse não era o momento para estarem ali. No entanto, a Cartografia é a prática que acompanha as forças e problematiza os afetos. Pensei como um educador e permiti a intervenção delas no processo. Enquanto que os participantes permaneciam sentados, observando atentamente o que eu oferecia, as crianças-forças realizavam um ato fotográfico absolutamente caótico. Elas atravessavam o encontro com bicicleta, corriam, falavam, interrompiam a fala dos participantes. O desejo delas reivindicava o direito de brincar de fotografia. Como se fosse uma imagem-contraste, os participantes realizavam um ato fotográfico mais contemplativo e por isso, focado, disciplinado. Isso fez pensar sobre se, paradoxalmente, a minha presença inibiria o movimento dos corpos como potência criadora.

Inicialmente perguntei se as crianças-participantes tinham realizado algumas fotografias depois do último encontro. Duas meninas, Fernanda e Manu, haviam mencionado fotos sem a mediação da máquina fotográfica. Foram imagens percebidas e não captadas por nenhum dispositivo. Essa percepção sempre indica o ponto de interesse de cada uma delas. Em geral, há uma repetição do olhar para determinado evento. Uma delas lembrou de três imagens: uma foto estranha (sempre aparece esse estranhamento e ele está vinculado as formas que o ambiente oferece); uma tonalidade azulada no fim da tarde. Essa tonalidade azulada-escura aparece somente no crepúsculo. É uma tonalidade de luz que torna azuladas a água barrenta e a margem, dificultando a distinção entre os dois. O rio e a margem tornam-se um azul

escuro. Suponho que seja possível captar esse azul somente com uma câmera profissional, no entanto, ele se faz presente como uma “foto azulada” registrada afetivamente pela menina. A terceira imagem refere-se a um ponto de interesse que se repete a cada encontro: o Sol no horizonte e os efeitos da luz nas nuvens. A mesma menina sempre pede para fotografar o Sol no horizonte. O ato é o mesmo, mas, a percepção dela está voltada para as formas das nuvens e o atravessamento da luz. A cada foto ocorre interpretações diversas, como se fosse uma necessidade em registrar a própria percepção sobre um objeto em constante movimento. A repetição aqui é do ato e a contemplação do horizonte compõe o olhar em cada foto. É um ensaio sobre o horizonte da comunidade. A cada olhar realiza-se uma busca estética em capturar aquilo que ela considera belo. O olhar delas se dá ao Sol.

Manu também mencionou o registro de nuvens ao redor do Sol. Como os encontros se realizam em grupo, percebo que o olhar de Fernanda afeta o olhar de Manu, pois em algumas situações as nuvens e o sol tornaram-se temas de ensaio fotográfico para as duas crianças. O interesse de Fernanda, pelo Sol e pelas nuvens, se intensifica sobre o olhar de Manu como se a percepção de uma estivesse transformando a percepção da outra. Através do olhar de Fernanda, Manu desperta os efeitos estéticos do atravessamento da luz solar nas nuvens. Ocorre um plano de composição sutil e delicado instaurado pelas fotografias. Uma possibilidade de partilha da beleza presente no horizonte.

Depois da conversa sobre as imagens mentais, perguntei se elas tinham brinquedos e se gostariam de fotografa-los. Imediatamente todas foram até suas casas e trouxeram bonecas, carrinhos e um binóculo. Inspirado no fotógrafo David Levinthal, sugeri que cada uma criasse uma cena com os brinquedos. Eu não pedi para representarem o modo como brincavam com esses objetos, pois, nesse processo, procuro fugir das representações entendidas como mediação, como algo no lugar do “original”, do verdadeiro. Fugir da brincadeira como cena reprodutiva de algo, da fotografia como registro ou como documento do que aconteceu. No entanto, nem sempre é possível evitar os clichês e algumas cenas montadas indicam a representação de algo. Aqui, a composição de uma cena afirma a potência do brincar e do olhar criador. Foi o primeiro exercício de composição proposto nessa pesquisa. Uma

composição que não se utilizou de nenhum signo ou regra fotográfica; os deixei livres para criar, a seu modo, com os brinquedos de sua preferência.

Imagem 5 - Série Oeste Selvagem



Fonte: David Levinthal (2021).

Nesse momento, a presença das crianças-forças era intensa; elas trouxeram seus carrinhos e bonecas. As crianças participantes as acolheram, mas, em troca queriam utilizar os brinquedos das crianças-forças. Esse foi um momento tenso de negociação entre o grupo e as crianças-forças. Todos queriam fotografar ao mesmo tempo. O caos tomou conta e pensei que o encontro iria fracassar. As crianças-forças não queriam emprestar para o grupo os seus brinquedos. Para prosseguir, expliquei que o brinquedo seria devolvido rapidamente. Com isso, foi garantida a criação de todos de modo livre e sem preocupação em realizar fotografias corretas do ponto de vista das regras básicas de composição. Foram produzidas imagens em ângulos diversos e montagens de cenas variadas. Os movimentos no ato de fotografar variavam conforme as crianças montavam as cenas. Ângulos inclinados de cima para baixo, outros com o horizonte do olhar na altura da cena, alguns usavam a mesa como suporte para diminuir o enquadramento e transformar os brinquedos em personagens.

Imagem 6 - Cenas com brinquedos

Fonte: As crianças (2021)

No fim dessa experiência, fora apresentado para todos o resultado das fotografias. A cena de Fernanda foi intitulada como o “Pinguim lutando com o dinossauro”. Ela mesma se adiantou e julgou a própria cena como a melhor de todas. Com certa atenção, Fernanda havia observado a cena criada por Levinthal. Em seu movimento fotográfico, ela se agachou, aproximou o celular dos objetos e colocou a linha do horizonte do visor no meio do objeto, dando um efeito visual de grandeza aos brinquedos. Parte da imagem inspirou-se em um desenho animado no qual o personagem principal luta karatê, porém, a figura do dinossauro aparece em outras fotos como um desenho do olhar sobre uma árvore ou uma nuvem. Portanto, a cena é composta a partir da experiência com um produto da indústria de entretenimento e da fantasia em ver (ou projetar) em outros objetos, seres produzidos pela imaginação.

Imagem 7 - Pinguim lutando com o dinossauro



Fonte: Fernanda (2021)

A cena de Manu apresentou uma imagem sem uma temática específica; se desdobrou num jogo entre um brinquedo (Mínion) de cabeça para baixo e uma TV rosa. Ela simplesmente montou sem criar uma história ou um personagem. A maioria das crianças se expressaram dessa maneira e não entraram em detalhes se as imagens eram ou não uma cena sobre algo. Não ocorreu representação nesse tipo de montagem, mas também não pareceu explícito a criação de uma breve história. Talvez a proposta não tenha ficado clara para elas, porém, a disposição imediata em realizar as cenas, sem timidez ou medo de errar, foi efetiva e envolveu preferências, relações e perspectivas. É possível a repetição desse processo para verificar a compreensão em torno do tipo de composição que parece se aproximar da noção de fábulação pensada por Deleuze (2018a). A cena de Fernanda sinalizou a possibilidade desse tipo de criação.

No movimento seguinte busquei testar o que me intriga na fotografia: o olhar diferente. Estimulei a procura de objetos que pudessem sugerir algo surpreendente, de modo a intensificar uma mudança no olhar sobre o próprio modo de ver as coisas no terreiro da comunidade. As crianças-forças se dispersaram e permaneceu os quatro participantes do grupo de pesquisa. Sendo assim, foi sugerido procurar coisas que parecessem diferentes do que são. De modo mais desenhado, Fernanda encontrou os contornos de dinossauros em uma árvore e um buraco numa nuvem. Isabel repetiu a mesma foto do encontro anterior: a cobra com a língua para fora ainda estava no mesmo lugar. De maneira abstrata, Manu visualizou o efeito da luz do Sol nos

galhos de uma pequena árvore. A única foto que não foi desenhada ou projetada foi a de José. Tratava-se do esqueleto da cabeça de um boi que ele havia visto a algumas semanas.

Imagem 8 - Buraco numa nuvem



Fonte: Manu (2021)

Imagem 9 - Cobra com a língua para fora



Fonte: Isabel (2021)

Para o próximo encontro, pensei na possibilidade em contemplar o rio e como ele afeta a percepção das crianças. Imaginei o grupo de participantes sentados as margens, observando detalhes, cores, formas, luzes... conversar sobre a relação deles com esta força da natureza tão presente e familiar em suas vidas. Quais seriam os sentidos produzidos por essa conexão olhar-rio Solimões? O olhar sobre o rio seria o mesmo? Ou até mesmo, seria

inaugurado? Quais são as composições efetuadas a partir desse fluxo das águas? Uma virtualidade a ser atualizada para os próximos encontros. O virtual atuando em mim, o aprendiz de cartógrafo, como em um processo de composição de um campo problemático sobre o olhar infantil e, ao mesmo tempo, sobre a criação do método.

2.1.3 Afeto Rio

Nesse encontro eu imaginava que não seria bem desenvolvido, pois, cheguei as 17:10h e o pouco tempo não seria suficiente para explorar o terreiro e seus afetos. Eu estava enganado, pois ao chegar no salão as crianças estavam esperando e dispostas a participar. Havia três meninas (Fernanda, Manu e Isabel) e um menino, André, curioso para saber sobre aquilo que acontecia uma vez por semana no fim da tarde.

O meu interesse era encontrar pistas sobre a relação afetiva das crianças com o rio. Quais eram os sentidos produzidos a partir da contemplação dessa poderosa linha da natureza. Eu tive essa intuição baseada nas fotos dos encontros anteriores em que o Sol aparecia como um tema repetido no olhar das crianças. Percebo que as intuições surgem no fim de cada encontro como se minha mente elaborasse um desdobramento em busca das sinalizações emitidas pelas composições realizadas pelo grupo. Eu pensava que as crianças iriam desenvolver uma variedade de fotos com temas diferentes, mas, a presença do Sol em suas fotos se repete de modo frequente. As fotos do Sol são a repetição do ato fotográfico sobre aquilo que as afeta. São afetos baseados em cores, nas tonalidades laranja e vermelha. Nessa fração do tempo, o Sol afeta o olhar de modo estético sendo enquadrado preferencialmente junto as nuvens que por vezes competem com o efeito solar, sendo associadas as formas de animais ou seres estranhos. Suponho que as frações do tempo durante o dia possam determinar o modo como o olhar da criança é afetado pela passagem da luz. O tempo muda o olhar e produz outro tipo de imagem. O tempo seria um afeto? Ele afeta os corpos? A passagem dele produz algo? É possível pensar o tempo como uma força que opera na criação do olhar? Isso é uma intuição que pode ser investigada nos futuros encontros.

Pensei em outros afetos que poderiam ser tematizados nas fotografias. O rio poderia ser um afeto, porém, não estava seguro do êxito desse encontro por conta do pouco tempo. No entanto, o tempo de criação das crianças pareceu ser bem diferente da minha ideia de produção de sentidos. A passagem do tempo é mais leve, fluída e desconectada da necessidade cronológica em produzir alguma coisa. Não tem uma finalidade, ou um objetivo. Na duração do encontro o processo se efetua com alegria, como se fosse uma brincadeira em aceitar o desafio e realizar a ação.

De início, pergunto se elas fotografaram durante o intervalo entre o encontro passado e este que vai começar. Faço essa interrogação para saber se ocorre algum movimento no olhar fotográfico, algum devir, alguma mudança. As respostas foram afirmativas.

Fernanda disse que fotografou, com o celular do pai, nuvens no formato de dragão e de jacaré. Ela olhou para as nuvens e perguntou para si mesma “o que é isso?” Esse espanto talvez seja um achado relevante para ela, de modo que as formas desenhadas nas nuvens seja uma conexão entre a experimentação fotográfica e a imaginação da criança. É um olhar que se interessa por nuvens, pelas cores avermelhadas e laranjas provocadas pela composição da luz do Sol com a atmosfera, compreendendo as nuvens como uma tela efêmera para o desenho das formas. São imagens percebidas em um determinado fluxo do tempo. Fração final do dia cuja duração equivale a trinta minutos. Rápido movimento da Terra, modelador do tempo-olhar de Júlia. A duração da luz produz o vermelho-laranja; a duração do olhar contempla e constrói sentidos de beleza. No intervalo dos encontros, as engrenagens do tempo produzem imagens e afetos. Em uma outra foto, uma árvore meio branca adquire uma outra cor quando a luz solar “bate” nela.

A presença do Sol e das nuvens são imagens insistentes nas sequências fotográficas. Manu também acha bonito o efeito nas nuvens pois “parece um arco-íris”. Ou parece, ou ela já havia percebido/experimentado em outro momento. Por algum motivo relacionado ao trabalho em grupo, as cores preferidas de Manu coincidem com as de Fernanda, apresentando enquadramentos cujos temas são as tonalidades vermelha e rosa. Foi mencionada a cor do “Sol rosado” encontrada nas primeiras horas do dia. Essa cor se compunha com os galhos de uma árvore morta, um tipo de iluminação

que se daria somente sem as folhas verdes; uma combinação na qual o que está morto também suscita beleza no olhar; seria a experiência com a natureza morta evidenciada as margens do rio. Segundo Fernanda, a árvore morreu porque ao balançar para derrubar os seus frutos, as raízes foram “mexidas” matando a mangueira. Entra em cena, André, que diz que isso não existe, na realidade a mangueira morreu porque a dona havia sovinado as mangas. Não partilhar os frutos da natureza se reflete como um castigo em forma de perda do patrimônio árvore. A partilha é procedimento ético na comunidade, pois, apesar da árvore está em uma propriedade privada, a generosidade da mangueira pertence a todos. Sovinar é gesto mesquinho e por isso a maldição é efetivada, tendo a morte como um signo de decomposição do poder sobre o corpo-árvore.

Baseado no frequente interesse pela luz do Sol, imaginei a produção de outras imagens compostas por afetos sutis e que se cruzavam no terreiro. Ora, se o Sol afeta esteticamente o olhar, então, o que poderia ser encontrado como fonte estética de criação de sentidos? Tentando a conexão com o fluxo dos afetos, perguntei sobre o lugar favorito no terreiro no qual elas gostam de brincar. Dessa vez, o Sol não foi o protagonista, pois todos citaram lugares diferentes conforme a suas preferências. Manu gosta do campo de futebol, pois, ela pode correr à vontade. Fernanda gosta de tomar banho no rio. André prefere ficar embaixo da trave de futebol. Isabel gosta de um balanço de madeira amarrado com cordas longas em uma árvore grande. Carlos gosta de andar de bicicleta na estrada da várzea.

Pedi para que fôssemos até esses lugares para fotografa-los. Manu fotografou o campo iluminado pela luz dourada do Sol. Nesse momento todas as crianças estavam ao redor de Manu como se estivessem interessadas por aquele ato. Os corpos próximos e os olhares à espera da fotografia sinalizavam uma conexão afetiva entre os participantes como se o interesse de Manu devesse ser partilhado com todos. Essa cena demonstra uma referência a um plano coletivo de afetos entre os participantes. Antes, a fala sobre as preferências de cores, de certa maneira, parecia direcionar o olhar do outro. Ou seja, a preferência pela cor rosa também é minha. Agora, as diversas preferências suscitaram o interesse em conhecer o que agrada ou que provoca a alegria no outro. Esse movimento se repetiu em todos os lugares

fotografados: campo e traves de futebol, balanços, estrada, até chegar na margem do rio de Fernanda.

A trave de André não foi fotografada, pois ele ficou com vergonha dos adultos que estavam próximos de onde costuma brincar. Por isso ele escolheu outra trave e assim fez o registro baseado nesse desvio. Antes de se dirigir ao lugar, Isabel já havia planejado a foto em sua mente. Ela descreveu o balanço com o Sol. Então, fotografou várias vezes o balanço e elaborou uma composição com o canto-afeto tendo, ao fundo, os raios de Sol como um elemento muito registrado por outras crianças. Com isso, ela compõe a sua imagem com a imagem do outro.

Imagem 10 - O Balanço e o Sol



Fonte: Isabel (2021)

Carlos fotografou a estrada da várzea em dois sentidos, “indo e voltando”, como se quisesse ser fiel ao movimento circular que ele faz com a bicicleta. Por fim, o acompanhamento fotográfico dos lugares findou no rio de Fernanda.

Imagem 11 - Bicicleta indo e voltando

Fonte: Carlos (2021)

Na margem do rio, aconteceu uma sintonia de afetos cuja emissão dos signos produziu a partilha coletiva do olhar sobre o que acontecia naquela fração de tempo. O encontro se intensificou nas trocas de percepções, e, com isso, descobriram (ou perceberam) fotograficamente os efeitos da luz do Sol nas ondas. Alguém enquadrou um forte raio de Sol; outro conseguiu tematizar a suavidade dourada nas ondas do Solimões; as passagens dos barcos e de seus rastros deixados como banzeiros. Foi um momento de espanto por aquilo que viam: capturas de instantes e projeções de desenhos de animais nas nuvens. A foto seguinte surpreende porque em nenhum momento mencionei regras de luz. A sensibilidade das crianças percebeu a atmosfera produzida pela luz do Sol que está fora do quadro. Isso pode ser entendida como um recurso fotográfico que utiliza o reflexo da luz sobre uma superfície dando a tonalidade forte de amarelo no horizonte. Destaco duas linhas no quadro. Uma horizontal que acompanha a margem do outro lado rio. Uma espécie de contraste com o amarelo. A segunda linha, margeia em diagonal as nuvens escurecidas. As duas linhas delimitam a passagem da luz ao fundo do horizonte que povoa o ar dando uma atmosfera dourada no enquadramento. Além disso, surpreende as cores cinza do rio e o verde do capim que pode ser considerada uma terceira linha que conduz o olhar.

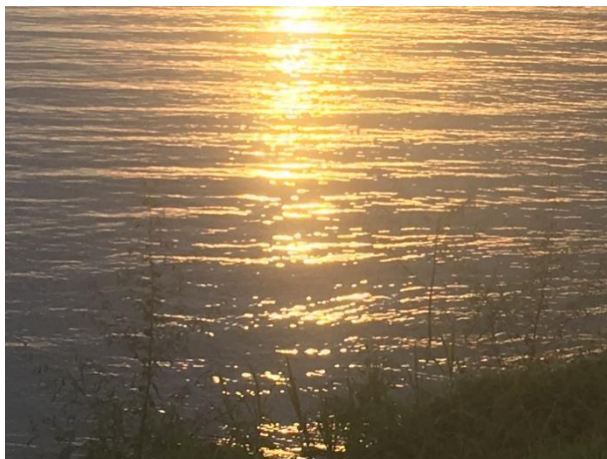
Imagem 12- Solimões dourado



Fonte: Fernanda (2021)

Na intensidade das inúmeras fotografias, procurei entender o que estava sendo solicitado a mim. O que eu poderia cartografar sobre aquele instante de empolgação? Então, em particular, perguntei para cada criança: “o que o rio significava para você?” Quais seriam as imagens sobre o rio que poderiam surgir com aquela interrogação.

Fernanda disse: “venho para frente do rio e converso com Deus; falo o que estou pensando... uma vez meu pai estava brigando com a minha mãe e de repente os dois começaram a se abraçar. Nesse dia, eu vi Deus na nuvem, tinha um cabelo marrom”. Aqui foi expressado a tristeza misturada com a possibilidade de Deus se manifestar na grandeza do rio e assim atender ao pedido. O rio não é só um lugar para brincar, é uma rota de fuga e um refúgio acolhedor. A força do rio é um limitador para a tristeza da menina.

Imagem 13 - O brilho do banzeiro

Fonte: Fernanda (2021)

Manu falou que o rio era uma paisagem e quando está sozinha, olha e conversa com ele: “como você é lá no fundo?” Ele responde “um bocado de peixinho, botinho e jacaré”. A menina sugere trocar de posição: “Como seria se eu fosse ele e ele como pessoa?” Dessa vez o rio ficou em silêncio. Para a menina, o barranco é lugar de observação sobre os movimentos das águas e de escuta sobre a vida do rio. A conversa é a conexão que tenta codificar os signos emitidos pelo rio.

O ponto de interesse de cada um despertou o interesse dos outros, mesmo que estes pontos sejam conhecidos ou familiares, o modo como o outro fotografou, causou estranheza. São lugares que todos passam, mas afetam de maneira especial aquele que irá fotografar. São lugares fixos, mas a passagem por eles imprime na subjetividade a marca da alegria em estar ali. O repasse fotográfico pelos cantos favoritos expressou a leveza no ato de correr, de jogar, de pedalar, de se balançar e de nadar. São possibilidades do corpo e conexões alegres com o território na qual as crianças habitam e tornam-se seres da várzea.

Mesmo tendo encerrado a atividade, as crianças continuaram juntas e foram brincar ao redor do balanço de Isabel. O tempo continuou agindo nos processos afetivos entre elas por meio de uma outra brincadeira.

Quando transferi as fotos para o computador, me surpreendi com a quantidade: as crianças haviam produzido 254 imagens fotográficas.

2.1.4 Afeto Cinza

Cheguei mais cedo nesse encontro, por volta das 16:10h. Logo que entrei no terreiro senti uma sensação diferente, na verdade estranha. Não havia encontrado ninguém, estavam todos recolhidos, apenas três crianças iniciavam uma brincadeira no campo de futebol, mas a atmosfera era cinzenta e o ritmo parecia mais lento. A intensidade das forças não seria tão forte ou presente como foi das últimas vezes. Baseado no hábito em ir toda semana na comunidade, esta foi a primeira vez em que não reconheci o terreiro em sua intensidade. O estranhamento do campo se manifestava em cores cinzas nas nuvens. O Sol não estava presente e o volume da água do rio tinha subido de uma semana para outra. Signo das águas sugerindo uma futura enchente, talvez mais agressiva do que aquela de 2021. Na percepção dos ribeirinhos as águas sobem de maneira mais rápida. Eles esperam que aconteça um repique para segurar o fluxo de uma possível enchente.

Por acaso, das três crianças no campo de futebol, duas participam da pesquisa. Eram Fernanda e Gustavo. Não pareciam entusiasmados, porém, seguiram para o salão, onde, de costume, realizamos nossas conversas e atividades. Sentamos no banco e perguntei onde estava Manu. Fernanda correu até a casa dela para convidá-la. Manu chegou sonolenta, estava dormindo. O clima tranquilo do lugar e o ritmo desacelerado da comunidade estimula essas sextas fora do padrão.

De início perguntei por que a comunidade estava tão quieta? Fernanda achava que era por causa da ausência do Sol; Manu falou “as meninas do futebol não vieram jogar”. Gustavo não quis opinar. De maneira proposital, repito sempre a mesma pergunta “o que vocês fotografaram durante esses dias?” O intuito da repetição é verificar se consigo provocar um hábito fotográfico e se esse movimento produz algo nos pontos de interesses delas, ou se elas criam alguma coisa, ou se visualizam imagens imaginadas, projeções do olhar sobre objetos. Enfim, se ocorre alguma mudança no modo de ver. Elas geralmente comentam sobre imagens registradas durante a semana. Porém, dessa vez, nenhuma criança fotografou nada. No entanto, o hábito está instaurado quando elas se antecipam e dizem que sabem o que irei perguntar. Hábito entendido como ação passiva; como uma contemplação,

como impressão fluida dos acontecimentos. Emaranhado de hábitos que compõem a subjetividade.

Nessa experimentação, observo a ação repetida do ato fotográfico com passagens sutis de sentidos expressos nas falas e nas imagens das crianças. Critérios de objetividade descartariam a sutileza das intensidades por considerarem intangível ou não-representável em alguma categorização. Além da necessária atenção ao que ocorre, percebo que a sincronização dos sentidos do cartógrafo com as sensações emitidas pelo campo é uma prática a ser considerada como um canal de conexão entre participantes e o pesquisador. Por isso destaco o cinza das nuvens. Não era apenas a identificação da mesma cor variando em tonalidades, era o signo do estado das coisas, ou melhor, dos fluxos atmosféricos que afetavam o humor dos habitantes daquele ambiente. Signo como pulsação de afetos que emite algo; um pulsar de forças a serem acessadas, apreendidas ou passivamente atravessadas.

Depois do encontro passado, no qual as crianças expressaram a relação com o rio Solimões, pensei em outras possibilidades que favorecessem a minha conexão com outros afetos do terreiro. Além de lugares preferidos, o que mais poderia compor imagens-afetos? Imaginei em usar palavras com certo grau de relevância para as crianças. Será que a palavra como signo heterogêneo doaria sentidos sobre a compreensão do devir-olhar ribeirinho? Talvez, a palavra, em suas várias origens, efeito da multiplicidade, me levaria ao encontro de outras percepções. Foi a intuição da palavra como ensaio visual.

Pedi para as crianças pensarem em uma palavra importante e como poderiam transformar essa palavra em imagem. Fernanda pensou em duas palavras com conteúdo mais acinzentados. A primeira foi “Tristeza”. Ela mencionou atitudes que se assemelham a bullings, como xingamentos e deboches. A palavra escolhida por Manu foi “Legal”. Ações como dar presentes seriam legais. Gustavo escolheu o “brilho do sol na água”. Como eu queria que eles se concentrassem em uma palavra, sugeri apenas “brilho”. O menino demonstrou bastante dificuldade em imaginar uma imagem com brilho. Ele não conseguiu ou ficou desconfortável com o desafio proposto. Em seu auxílio, uma criança-força de quatro anos de idade menciona o brilho no espelho da moto.

Gustavo continuou em silêncio e não se deu por convencido. A palavra “brilho” não o ajudou, pelo contrário o silenciou. Eu disse para ele continuar pensando.

Fernanda mencionou a segunda palavra do dia: Tédio. Eu perguntei porque essa palavra? Ela relacionou tristeza a falta de internet. Chama atenção o pensamento com palavras “tristeza e tédio” em uma criança de nove anos. Fernanda apresenta as cores vermelha, rosa e laranja como as favoritas e, as vezes, a forte vibração dessas cores contrasta, por meio da oralidade, com conteúdos mais tensos como tristeza e as brigas dos pais.

Em um golpe intuitivo, Gustavo interrompe a minha conversa com as duas meninas, e pergunta se ele poderia mudar de palavra. Ele escolheu “legal”, a mesma palavra de Manu. Relacionou a palavra legal a ação de comer, ou saborear, duas frutas muito presentes na comunidade: o jambo e a manga. Para ele, o sabor desses frutos poderia ser traduzido em imagem.

Todas as palavras poderiam ser transpostas em fotografias por meio de registro ou invenção de uma cena. Se pode registrar os momentos no instante em que acontecem: alguém recebendo um presente (legal), ou alguém comendo jambo (legal) ou flagrar uma agressão (bulling). Como isso é um pouco difícil, poderíamos pensar as palavras por meio de cenas montadas com brinquedos. Essa foi a minha sugestão para um encontro futuro.

Apesar da experimentação não ter produzido fotografias, existe a possibilidade da palavra conduzir até os afetos e em seguida pensar por imagens as intensidades desses afetos. O esboço desse exercício sugere várias percepções infantis sobre os objetos mais surpreendentes como o sabor de um jambo. Isso leva a imaginar sobre as perspectivas nas quais as crianças enquadram o seu próprio território. Enquadramento como visualização e atualização dos afetos na infância. Quais são as forças que são apresentadas em suas falas e em seus silêncios sobre a palavra mais importante, bonita ou feia. A palavra entendida como uma representação clássica de algo, deixar de representar e torna-se um signo de pulsações produtoras de sentidos. Sejam eles potentes como em uma imagem-legal de um fruto saboroso para o corpo, ou tristes, como as imagens-inadequadas que diminuem a potência da alegria.

O encontro ainda seguiu com um desafio no qual cada criança poderia dar cinco a dez passos e fotografar algo diferente. Poderia mudar a perspectiva, o assunto... andar, encontrar e fotografar. Para surpresa a temática da cor

cinza que pairava no ambiente voltou nas imagens de Gustavo. Ele produziu uma sequência numerosa de nuvens com o mesmo aspecto.

2.1.5 Afeto Enxerido

A rápida subida dos níveis da água dos rios era o sinal que o inverno chegara mais cedo e o verão tinha sido curto. Em uma semana o Rio Negro avançava sobre as praias e isso me fez pensar sobre o movimento do Rio Solimões e como seria continuar os encontros se as águas tomassem o terreiro da comunidade antes do previsto. Isso era uma situação muito possível de acontecer. Quando cheguei na estrada da Várzea, logo confirmei minha percepção do Rio Negro, pois o mesmo movimento estava acontecendo no Solimões: o rio estava mais cheio e as águas mais velozes. Segundo os ribeirinhos a enchente deveria se repetir somente em 2023, mas, parece que o ano de 2022 promete ser pior. O rio praticamente duplica o seu leito, atravessa as moradias, inviabiliza as plantações e oferece riscos como a presença constante de cobras. É um tipo de repetição da natureza que afeta a potência da comunidade, deixando-a dependente de doações de amigos para sobreviver. As crianças não podem brincar e as escolas são fechadas.

A subida dos rios produz outros tempos, outras organizações cronológicas. A cada centímetro superado, o beiradão é novamente tomado e remodelado pelo movimento constante das águas. Produção de sentidos paradoxais: angústia e esperança. Há uma apreensão na fala e no olhar das pessoas expressada na pronúncia da palavra repique. Mais do que uma palavra, é uma tentativa em acreditar no retrocesso da enchente que se avizinha. O virtual, o todo virtual sinalizado nos signos das águas. Um tempo que produz subjetividades, pois as afeta, compõe cenários, paisagens e decompõe a várzea. Repetição inevitável da natureza. Repetição que engendra outros atos repetitivos; recomeços de ciclos. É o ribeirinho forjado no tempo do rio Aión.

Há várias repetições na Amazônia. Repetição das forças da natureza, da passagem do Sol, do cinza das nuvens, da lama como textura e da terra seca... repetições no olhar. Nesse encontro, o cinza habitava o céu e o marrom da lama “liguenta” indicava que não haveria fotos. No entanto, insisti, pois eu

queria saber como esse encontro iria se realizar. Para isso, levei dois livros de fotografia para as crianças apreciarem imagens dos mestres.

Como estava caindo uma garoa, fui ao encontro dos pais e pedi para chamar as crianças para nos reunirmos no salão. Apareceu Manu, Fernanda, Isabel e Carlos. Conversamos sobre a semana e como estava o dia delas. Fernanda disse que estava “morgado, chato, não tinha nada para fazer”. Isabel disse que o dia “foi lindo”. Carlos jogou bola e Manu ficou calada.

Na semana anterior, a comunidade celebrou o Natal e as fotos foram postadas simultaneamente nos status do WhatsApp de uma das mães. Entre as fotos, havia uma com algumas crianças participantes da pesquisa. Apesar da coincidência, estranhei a ausência de Fernanda. Intrigado, mostrei para as crianças a foto e Manu explicou que era uma festa de família. Ou seja, eu não sabia que a maioria das pessoas daquele local eram primos e netos do senhor Nego, fundador da comunidade. Imaginei a celebração de Natal em uma comunidade, na qual as relações eram estabelecidas pela pesca e pela agricultura. Na verdade, a comunidade é uma grande família que acolhe outras famílias como a da Fernanda. Aquela foto revelou essa composição familiar. São conexões que se expressaram dentro do enquadramento fotográfico. Esse tipo de afeto familiar deve gerar efeitos sutis na percepção das crianças. É um afeto que merece uma certa atenção do cartógrafo.

No lado esquerdo da foto, havia um menino que era o irmão gêmeo de Fernanda. Eu queria entender a ausência de Fernanda na foto. Como diria Barthes, o *punctum*, nessa fotografia, era a ausência de uma criança muito presente nas brincadeiras do terreiro. Perguntei por que ele estava na festa natalina se não era parente? Manu respondeu que “ele era enxerido, mas que Fernanda estará na festa de Ano Novo”. Uma foto pode ser mais do que um documento, um registro. Aqui pode ser entendida como o efeito da composição de afetos familiares. Composição fotográfica dentro da composição afetiva da comunidade. O “enxerimento” do irmão gêmeo é um traço de uma infância ousada espontânea que afirma a alegria de estar no terreiro. Compreendido como um afeto, o menino enxerido ignora as regras sociais e aparece na foto natalina como sinal de mudança na família-comunidade. O sentido de intruso diz respeito a alegre conexão que atualiza as relações entre as pessoas. No caso, um menino de nove anos que pode ser o devir-criança. Há algo

instaurado. Ao acolher o outro, o diferente, a família do Sr. Nego torna-se Comunidade do Sr. Nego. A foto natalina flagra esse sutil virtual em vias de atualização. No fim, a ausência de Fernanda fez pensar sobre a presença gêmea de seu irmão e como a fotografia pode captar e/ou gerar sentidos que ainda estão por brotar.

Deixei o virtual da foto natalina e passei ao virtual da produção visual das crianças. Ou seja, fotografias realizadas no olhar. Imagens efêmeras surgidas de uma simples percepção visual e selecionada por critérios estéticos; outras são produzidas pela imaginação no contato do olhar com formas fluidas de durações; imagens criadas pelo jogo do virtual-atual em processo de atualização de uma experiência com os afetos e a fotografia. Gêneses distintas da imagem que convoca a imaginação, a fantasia, a memória e a sensação para produzir um processo.

De acordo com as suas preferências estéticas, Manu contemplou o pôr do Sol, a luz da manhã e as nuvens. Fernanda observou a luz do Sol “batendo” nas nuvens. Além disso informou que tinha criado uma nova cena com os seus brinquedos. Carlos fez a foto da família e visualizou nas nuvens bruxas e vampiros. Isabel viu, em uma nuvem, um vovôzinho com um bebê no colo e depois esse mesmo vovôzinho foi embora se espalhando pelo céu.

Com seis anos de idade, Isabel relata experiências que merecem muita atenção para compreender a origem de suas percepções e sentidos. No início eu não havia entendido o motivo do “vovôzinho”. Pensei que era alguma visão diferente daquela na qual estou conectado com as crianças de nove anos. Isabel apresenta-se como uma verdadeira linha de fuga, pois, utiliza a fantasia para explicar as atividades com a fotografia. Suas criações apresentam formas que aparentemente não estão no objeto visto; são tipos de imagens que projetam o olhar e possivelmente são bases para narrativas fabulosas.

Essas “fotografias virtuais” se realizaram na memória das crianças no intervalo entre os encontros. Nenhuma delas fotografou efetivamente, mas o olhar fotográfico se produziu por conta da experimentação. O olhar se desdobrou em imagens possíveis de serem fixadas em qualquer plataforma de uma câmera digital.

Seguindo a potencialidade do movimento virtual no olhar das crianças, veio a intuição e a inquietação em acessar o tempo nas fotografias. Como as

crianças poderiam pensar visualmente o tempo? O que elas produzem no tempo e o que tempo produz nelas? Intuição complicada de “materializar”. Por exemplo, a passagem do Sol marca a dinâmica temporal dos momentos sobre o terreno. Pensei em algo específico, mais familiar; algo que fosse habitual e rotineiro. A duração de uma rotina dentro de uma duração maior de tempo. Tempos simultâneos: o pensamento do cartógrafo, a passagem do Sol, a rotina e o virtual no olhar. Pedi para cada criança descrever a sequência de atividades realizadas durante o dia.

Fernanda toma banho no rio, joga bola, brinca com Manu, ajuda a mãe e dorme. Manu diz que começa o dia “com a casa de cabeça para baixo”, por isso, ajuda a arrumar a casa (varre, lava a louça, passa o pano, dobra a roupa), “ajuda com o irmão”, depois a sua prima Isabel vai brincar com ela. “De dia eu fico acordado” afirma Carlos. Ele ajuda o pai a produzir mesas; em suas palavras “coisar a madeira”. Seria a decifração dos signos da madeira que o menino tenta explicar com o verbo genérico “coisar”? Em algum momento cita a sua ida a escola Fernanda Marcelo. Isabel inicia a descrição temporal com a expressão “eu durmo”. Ela começa pelo fim do dia. Talvez, na percepção dela, não exista o significado de fim e de começo. Dormir é a primeira atividade das atividades. Em seguida ela continua dizendo: “brinco de boneca, brinco com o cachorrinho, faço cosquinha no meu pai, ajudo a minha mãe a arrumar a casa e vou para Igreja”.

A descrição das atividades parece não seguir a sequência cronológica das horas. Os relatos das rotinas iniciam com “banhar no rio”, percepção de uma “casa de cabeça para baixo”, “dormir” e “estar acordado”. Do ponto de vista do relógio as descrições estão fora de ordem, mas, do ponto de vista de um rizoma, as atividades não parecem ter uma hierarquia. O tempo escorre e se espalha; não é uma seta linear indicando a produção de determinado produto, pois, tem tempo para “cosquinha”; tempo para “ficar acordado durante o dia” e tempo para se banhar no Solimões.

A ausência de um ordenamento e de uma hierarquia é um signo de como o hábito produz as próprias percepções sobre si mesmo na duração dos eventos. Essa percepção de si não está comprometida com a compreensão do tempo ou com a compreensão esclarecida de si. É jogo realizado no fluxo da rotina. Mesmo que as frações dessa rotina sejam, em algum momento,

impostas pelos pais, a brincadeira no rio é ato de uma infância livre e não contaminada por Cronos.

Será que ao pensar o tempo pela rotina revelaria algo sobre a temporalidade da infância na Amazônia? Revelar é um verbo inadequado para a Cartografia. Não se revela nada. O revelar tem a ver com algo escondido que deve ser descoberto pelo pesquisador. Algo dado. O processo de uma experimentação produz encontros e esses encontros são efeitos de imprevisíveis afetos. Não tem como prever o que vai acontecer, pois, os afetos iniciam algo, instauram caminhos, conduzem a outros “lugares”. O cartógrafo, ao contrário, não encontra dados, é atravessado pelas forças dos afetos; no meu caso, sou conduzido pelo olhar das crianças. Elas são os meus guias.

Depois das descrições, fiquei intrigado com a possibilidade de as crianças pensarem a sua rotina de modo imagético. Será que as imagens conduziram a outras reflexões, ou a outras direções, diferentes daquelas listadas em suas falas. Não precisava que elas entendessem a atividade explicitamente como uma captação do tempo e nem que fosse sobre o tempo delas, mas, seria um modo sutil de pensar o tempo e a fotografia. Busquei conexões entre a percepção visual, a criação sequencial de imagens e a rotina delas. Então, sugeri que fizessem, no mínimo, uma foto para cada atividade mencionada. Depois poderiam organizar as imagens de acordo com a percepção que cada uma tem sobre a sua rotina. O intervalo entre os encontros seria o tempo de produção da experimentação mediada pelo celular. O espírito da antiga máquina fotográfica movimentando-se no celular como testemunha de um tempo-rotina dentro de um intervalo de tempo. Percepção sutil da duração e invenção de imagens.

2.2 Bloco dos Estéticos

2.2.1 Encontro com as linhas

Depois de dois encontros marcados pela tonalidade cinza das nuvens, caminhei na estrada da Várzea sob um forte Sol. A força da luz solar atravessando o meu corpo me faz pensar sobre a duração desse percurso, sobre as repetições de imagens de árvores mortas ocorridas na última enchente; mesmas imagens de barcos diferentes que passam sempre as 16 horas e curiosamente faz o meu olhar perfilar o movimento da embarcação com uma árvore pequena. A margem do rio tem uma série de padrões como as canoas amarradas sucessivamente em frente das propriedades dos ribeirinhos. Essa caminhada emite o signo da repetição como uma sinalização da produção do tempo no Solimões. A minha própria passagem pela estrada é uma repetição. Série de repetições, as vezes mesma percepção, mas a atmosfera do lugar sutilmente modifica as minhas percepções. Há sempre algo diferente para fotografar.

Quando cheguei na comunidade, havia um grupo de mulheres se preparando para uma partida de futebol feminino. Quem manda no jogo são as mulheres que competem praticamente todas as tardes. Uma das mães estava no grupo e quando me viu demonstrou surpresa, pois, eu não havia avisado por WhatsApp que iria fazer o encontro. Prontamente, ela auxiliou na organização do ambiente com mesas e cadeiras. Precisei de quinze minutos para recuperar o fôlego e senti minha visão cansada devido a caminhada de trinta minutos na estrada com o Sol em minha costa.

Diferente das últimas vezes, o encontro foi realizado ao lado de uma das casas que oferecia uma agradável sombra. Com o céu azul, ambiente ensolarado, sentia um frescor favorável para a prática da fotografia. Sob o convite da vice-presidente da comunidade, as crianças apareceram imediatamente e sentaram ao redor da mesa. Iniciamos a conversa sobre a semana passada e se haviam fotografado alguma coisa. Manu disse que fotografou com o tablet “o pôr do sol bem vermelhinho”. Com o celular do pai, Fernanda registrou “o sol e as nuvens. Quando o sol fica atrás da nuvem, fica bonito, aparece um laranja com rosa”. Perguntei para Manu o que era bonito?

Ela respondeu: “era a cor vermelha na nuvem” e completou “ontem eu vi um elefante atrás de casa”. A forma de um animal na nuvem. Carlos se adianta e diz “bati fotos dos dinossauros. Eles gostam, mas eles não falam”. Pergunto a Carlos como ele sabe que gostam de ser fotografados se eles não falam? Manu interrompe e explica que a boneca dela fala “somente na imaginação. Eu tenho que falar para fingir que ela está falando”.

Imaginação como fingimento ou como encenação. A provável foto de Carlos remete a cena criada em um dos primeiros encontros. Dessa vez, o desdobramento da experiência incluiu a “fala” e o “gostar” dos dinossauros na nova cena. Temos então o mecanismo do virtual criador como potência do falso. As crianças sabem que os brinquedos não falam, mas dão a fala a eles como num fingimento do outro. A cena se potencializa no deslocamento de “um eu”, de “uma consciência” que se coloca em um outro, e assim, o fingir, o imaginar tornam-se as condições de uma fábula, de uma ficção efêmera que se repetirá em outras cenas. A repetição da brincadeira processa a imagem e realiza o outro na duração da brincadeira. Devir-outro como fingimento. O que é este outro? É o outro da fantasia projetado no brinquedo. Penso no problema da fotografia como algo encenado, sempre montado, visualmente composto. A brincadeira, com os dinossauros, atravessada pela fotografia afirma o gostar em ser fotografado como um outro em cena.

No início dos encontros, a mesma pergunta e novamente se confirma a repetição de objetos fotografados como Sol, nuvens e desenhos projetados pelo visão-imaginação. Eu pensava que esses objetos fossem os temas preferidos das crianças, mas, o que parece ser repetido nessas fotos é a beleza da luz do Sol compondo com as nuvens a tonalidade laranja com rosa ou vermelha. Isso fez Fernanda e Manu re-fotografarem o entardecer no rio independente da atividade que foi realizada no encontro.

Perguntei se conseguiram fotografar as atividades diárias. Manu conseguiu fazer algumas fotos em seu tablet. Fernanda esteve doente e indisposta, por isso, não conseguiu sair para fotografar. As outras nada responderam. A ideia em captar a rotina de cada criança não teve muita adesão. As atividades, descritas no encontro anterior, indicavam o modo como elas incorporam o tempo e penso ser interessante insistir na busca por

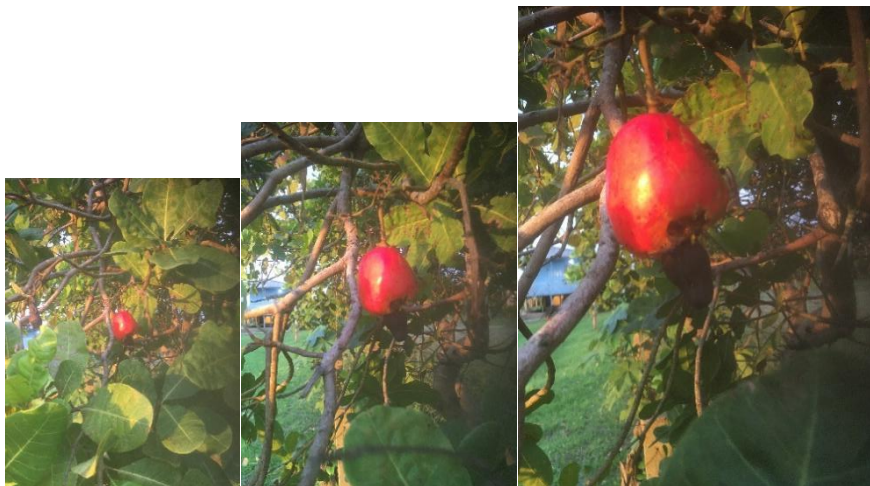
imagens sobre esse tempo pontual. Em uma pesquisa é válido insistir? Seria adequada a minha insistência?

Tenho uma pista para essa interrogação. Suponho que falte um estímulo, um outro tipo de encontro, não mais com o cartógrafo, mas com um objeto estranho que elas pudessem manusear livremente sem a minha presença. Pensei em uma micro-intervenção dentro da experimentação. Sob a inspiração de Mil Platôs, seria uma experimentação maquínica aos moldes da esquizoanálise. O que pode uma máquina fotográfica nas mãos livres de uma criança? Como isso funcionaria? O que isso poderia revelar? A palavra revelar é apenas a força do hábito de um fotógrafo que um dia existiu em mim. Porém, não há revelação na Cartografia; não há desvelamentos. A Cartografia não é heideggeriana. Como podemos ter a pretensão em retirar o véu de algo se somos afetados pelo fluxo das forças? Se somos afetados pelo Sol, pelo terreno, pelo rio e por uma existência mínima de um signo em vermelho?

Do mesmo modo que as meninas ofertam o olhar para o avermelhado-laranjado, eu sinto o desejo em produzir uma imagem em vermelho escondida e solitária dentro do verde. É a sinalização do gosto travoso de caju, da solidão e da doação chamativa em vermelho. O signo nunca é um signo de algo; é sempre a sinalização de um encontro.

Imagem 14 - Signo estético





Fonte: O autor (2021)

Essa cartografia abre-se para as sensações de uma estética produtora de potências e de signos de encontros. Para ver como funcionaria a conexão entre as crianças e a máquina, entreguei uma câmera Sony cuja intenção era permanecer na comunidade até o fim da pesquisa. Expliquei como funciona as funções e combinamos que em cada semana uma delas seria a responsável pela câmera. Poderia bater as fotos que desejasse. Veríamos os primeiros resultados no próximo encontro.

Como Carlos mencionou as fotografias dos bonecos, perguntei se poderiam pegar um brinquedo. Na realidade eu imaginei usar um cano ou um cilindro qualquer, mas isso não foi possível. A atividade com os brinquedos saiu mais adequada. Coincidentemente, Manu e Fernanda trouxeram dois bonecos pequenos de 10cm. O brinquedo de Manu era um cachorrinho da Patrulha canina e o de Fernanda era inspirado em um outro desenho animado. Carlos apresentou os dois dinossauros citados anteriormente. Isabel trouxe uma estrela que gira, o que ela chamou de “popet”. Além dos quatro, esteve presente João, um menino de seis anos que contribuiu com o seu escorpião vermelho de plástico. Solicitei para cada criança colocar o seu brinquedo em cada canto da mesa. A ideia era exercitar as diversas maneiras de se ver um objeto. Talvez seja um exercício decisivo para se desdobrar o olhar e descobrir as inúmeras possibilidades que o fotógrafo se coloca em relação ao objeto. Sem mencionar nada, eu deixei que elas descobrissem por si mesmas essas possibilidades.

Com os brinquedos distantes um do outro, cada criança teve espaço suficiente para se movimentar ao redor do objeto. Movimentar o olhar e descobrir perspectivas diferentes da mesma coisa. Os pequenos brinquedos exigiram movimentos mais acentuados em comparação com os maiores. Enquanto Carlos e Isabel observaram por cima, Manu e Fernanda se abaixaram e se posicionaram no nível da mesa. No sentido vertical, subiam e desciam; na horizontal, iam da esquerda para a direita, e assim, descobriram rapidamente as diferentes possibilidades do seu próprio olhar. Perguntei o que elas haviam percebido com essa atividade? Fernanda concluiu que “há várias maneiras de se ver e não só uma maneira de bater uma foto”. Sugeri que repetissem o exercício contando quantas vezes o olhar mudaria. Fernanda contou sete maneiras de ver. Manu contou dez. Quando pedi para contar, Isabel passou a movimentar como as outras meninas e identificou oito modos de ver. Carlos ficou em quatro vezes e João nada falou.

Na fotografia, a perspectiva pode ser entendida como linhas que compõem uma imagem. Essas linhas podem induzir intencionalmente o olhar do espectador para onde o fotógrafo quer que ele olhe, ou seja, para o tema. Essa foi a primeira vez, que introduzi na experimentação uma ferramenta utilizada na fotografia. Seguindo esse raciocínio, perguntei quais eram as linhas conhecidas por elas? Para estimular, desenhei num papel uma linha vertical; logo as crianças citaram linhas horizontais e diagonais. Pedi a elas que olhassem ao redor e identificassem as linhas no terreno. Isabel viu linhas horizontais nos degraus da escada. Fernanda apontou para as linhas verticais nas ripas de uma casa de madeira. João mostrou os fios estendidos no varal. Isabel achou uma linha de pescador jogada no chão. Era uma linha no sentido literal e totalmente em curvas. Fernanda teve uma intuição surpreendente “a roda de uma bicicleta é uma linha”.

Uma linha não é necessariamente uma reta que leva de um ponto a outro, mas parece que o sentido de linha na fotografia se aproxima dessa organização em conduzir até um determinado ponto (o tema). A linha vista por Isabel era totalmente caótica, e isso quebrava com essa regra básica da fotografia. Quebrar as regras é o outro lado da experimentação que se deseja ser criativa, ou se preferir, inventiva.

Chegamos ao momento de captar todas as linhas relatadas na conversa preliminar. Acredito que entramos numa área mais estética da composição fotográfica, mas nem por isso, eu exigi que manipulassem a direção das linhas para algum ponto. Isso pode ser realizado em outro encontro. Eu queria ver as linhas que elas estavam vendo. O que poderia surgir disso? Como isso funcionaria?

Decidi entregar a máquina Sony na mão de Manu e de Fernanda e o meu celular Iphone ficou com Isabel e Carlos. Cada um fazia as fotos individualmente e esperaria a sua vez. Tivemos que agilizar o processo pois já eram 17:30. A famosa hora dourada dos manuais de fotografia quando a luz laranja do sol ilumina o horizonte.

Manu realizou 12 fotos de linhas/ripas das casas pintadas nas cores azul, vermelho e amarelo e uma casa “sem cor” ou com uma cor cinza produzida pela enchente do rio. Além da função estética, as ripas servem para vedar os espaços entre as tábuas e assim evitar a entrada de insetos e da água da chuva. É um tipo de pingadeira posicionada na vertical.

Imagem 15 - Linhas das casas



Fonte: Manu (2022)

Nas próximas imagens é possível perceber um movimento inesperado: as linhas passam a ser o tema do enquadramento. Ela se aproxima e apresenta as linhas numa sequência do amarelo ao cinza com o ponto de vista mudando em dois ângulos diferentes. Na primeira imagem as linhas verdes conduzem a uma faixa preta na extremidade da borda superior. Se não conhecêssemos o tipo de habitação construídas na Amazônia talvez seria mais difícil decodificar essas imagens. Destaco a ausência de tinta nas ripas da segunda e da terceira imagem. São linhas sem pintura, desgastadas pelo sol e pela água do rio. Ocorre uma estética do beiradão efetivada na passagem do

tempo. Seria uma estética do tempo. A subida das águas do rio corrói as cores e modela as tonalidades por pelo menos quatro meses. No verão, a temperatura do Sol resseca as tábuas constituindo o cinza desses dois tempos. Trata-se de um efeito de corpos atuando sobre corpos. A ferida deixada nas paredes de madeira é um signo do tempo no terreiro.

Imagem 16 - Feridas nas linhas



Fonte: Manu (2022)

Fernanda produziu 52 fotos de linhas. Nas imagens aparecem linhas e ângulos na diagonal que sugerem a preferência por esse ponto de vista cujo efeito pode ser observado nas árvores inclinadas, nas escadas e na posição na qual ela se posicionou para bater as fotos. O recorte, abaixo, flagra uma síntese com linhas na vertical (ripas, esteios e escada), uma ripa em diagonal para garantir a segurança da escada e no chão tábuas na horizontal. A síntese elaborada expressa o acaso por encontrar o posicionamento das linhas em um só lugar.

Imagem 17 - Síntese



Fonte: Fernanda (2022)

Em determinado momento, Fernanda mostrou uma foto com linhas na vertical. Eu sempre me questioneei sobre qual momento seria mais adequado para interferir nas imagens das crianças. Não queria induzir o olhar delas e por isso segurava as minhas considerações técnicas sobre aquilo que era apresentado. Porém, essa imagem feita pela Fernanda induziu a pensar sobre a intencionalidade expressada nas fotos, ou seja, o que elas gostariam de enquadrar no visor. Imaginei que esse seria o momento adequado para tal intervenção no olhar.

Imagem 18 - Telha



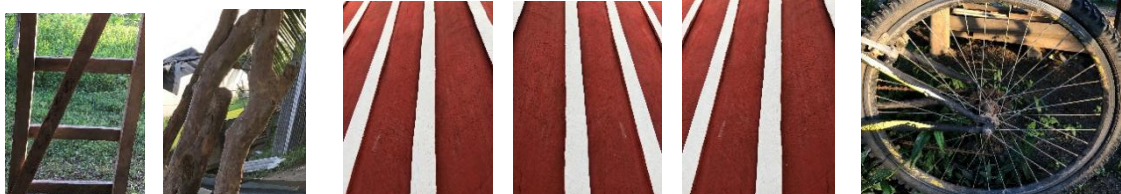
Fonte: Fernanda (2022)

Pela primeira vez, fiz uma consideração baseada nas regras da fotografia. Perguntei o que ela queria mostrar com aquela foto? Ela disse: “linhas na vertical”. Eu falei que além das linhas tinham outras coisas concorrentes como a figura de um galo no canto superior esquerdo. Isso poderia roubar a atenção de quem vê. Perguntei como ela poderia resolver esse problema? Em silêncio, retornou para frente do objeto e fez uma imagem cujo tema eram as linhas. Curiosamente, o enquadramento da velha telha de fibrocimento deu lugar a uma textura esbranquiçada com ranhuras que traziam em sua superfície outras linhas. Composições de linhas ou linhas dentro de linhas. Desdobramento qualitativo no olhar.

Imagem 19 - Outras linhas

Fonte: Fernanda (2022)

Após essa descoberta, Fernanda enquadrrou as linhas em uma perspectiva que também fugiu da disposição vertical. Ela fez imagens com linhas diagonais e inclinou o ponto de vista como se quisesse dar uma direção seguindo uma contagem regressiva. Por fim, encontrou na roda de uma bicicleta, a sua intuição de linha como um círculo.

Imagem 20 - Estudo das linhas

Fonte: Fernanda (2022)

Nenhuma das crianças mencionou as linhas dos esteios das casas que oferecem um bom espaço para estender a roupa, guardar as motos, e se encontrar no fim da tarde para conversas com os vizinhos-parentes.

Com o Iphone, Carlos realizou 56 fotos com três tipos de linhas diferentes. Na foto da escada, o menino demonstrou a capacidade em enquadrar duas linhas na diagonal, uma na vertical e quatro na horizontal. Nesse mesmo ângulo, a foto foi repetida dez vezes com diferenças difíceis de se detectar. Em outra, ele percebe, surpreendente, uma linha atravessada no chão que divide suavemente as tonalidades provocadas pela luz. Isso é um

enquadramento literal de uma linha divisora de imagem. É um exemplo claro que o menino está com um olhar fotográfico atento, pois, por se tratar de algo absolutamente imperceptível, ele vê uma possibilidade visual.

Imagem 21 - Linha diagonal-horizontal



Fonte: Carlos (2022)

A próxima imagem apresenta uma linha vertical de uma escora que sustenta a casa. Se utilizarmos o mesmo critério da telha de Fernanda, e mudarmos a relação do objeto com a câmera, a linha desaparece e torna-se uma outra imagem. Diferente da imagem da telha, o enquadramento revela linhas minúsculas e uma textura mais dura. A fotografia deixa de ser o registro da utilidade e amplia a percepção sobre a superfície da mesma madeira.

Imagem 22 - Linha textura



Fonte: Carlos (2022)

Em uma interessante combinação de cores verde e cinza, Carlos, praticamente, utilizou as linhas como guias do olhar para dentro de uma janela semiaberta. A inclinação do ângulo insinua um convite para escalar a parede.

O que vou encontrar? O que a janela convida a ver? Seria surpreendente se existisse a intencionalidade de Carlos em conduzir o espectador para um ponto da imagem. No entanto, o que aconteceu foi o “quase isso”; a altura do olhar das crianças encontrou linhas, tendo como efeito, inesperadas texturas e possíveis temas para ver e fantasiar.

Imagem 23 - A linha conduz o olhar



Fonte: Carlos (2022)

Suspendi, por um momento, o trabalho com as linhas. Não gostaria de realizar uma pesquisa “analítica” no sentido de seguir um passo a passo metodologicamente organizado do simples para o complexo como ocorre em certas práticas de aprendizagem. Busco acompanhar as sensações por meio da estética própria do campo. Esse foi o encontro com a máquina fotográfica que fez direcionar a minha atenção para o enquadramento dos temas no visor. Talvez seja essa a linha subjacente sugerida no decorrer das maquinações imagéticas e nos sentidos construídos.

2.2.2 Enquadramento ou O que olha para você?

As caminhadas na estrada da Várzea fazem pensar sobre padrões, sobre o tempo marcado na passagem dos barcos, na sequência de canoas agitadas pelo banzeiro, nas naturezas-mortas expressadas em árvores secas. São imagens percebidas em um estado de calma e solidão. Cada figura é virtualmente enquadrada por mim como uma possível fotografia. São objetos visuais que invocam o pensar sobre aquilo que é emitido na paisagem. As canoas são um desses signos que convocam o olhar para enquadrar e pensar: “olhe para a leveza de uma canoa no balanço do rio”. A canoa, amarrada para não vagar e fugir, é projetada para dialogar com as águas, para dançar com o movimento. Mais do que um meio de transporte, ela é uma ferramenta sincronizada com o ritmo da correnteza. Ao observar isso, deparei-me com o espaço no qual a canoa ocupa e no outro espaço que deixa vazio. Isso me inquietou. Fotografei o paradoxo.

Imagem 24 - O vazio e a canoa



Fonte: O autor (2022)

O signo canoa me levou para a sensação do espaço vazio, não ocupado no enquadramento produzido. Talvez não exista esse vazio, mas o encontro realizou o espaço com o deslocamento da canoa para o terço inferior da fotografia. É algo inventado pelo meu olhar e ao mesmo tempo é algo

estetizado pela margem do rio e pela vida ribeirinha expressada na canoa amarrada. Sem pedir permissão, a Amazônia impacta o meu olhar como uma força que avança e ocupa o vazio do meu olhar.

Nesse mesmo ponto, percebo o tempo da espera. Trata-se de esperar a passagem de um outro movimento a ser enquadrado. Com a intenção em preencher o vazio, prevejo a relação da passagem de um barco com a canoa. Temos na fotografia três tempos em um espaço: a duração da expectativa que é o tempo do virtual promovendo uma imagem a ser obtida; o tempo da passagem do barco comandado pelo horário, pelo prazo; e tempo da canoa a ser desatada, virtual que poderá ou não acontecer. Temos sutis tempos captados no visor. Apenas uma simples invenção promovida pela percepção do tempo no beiradão. Eis a relação temporal:

Imagem 25 - Tempos



Fonte: O autor (2022)

Lembrando Bergson (1999), quantas imagens passam diante de nós, nos atravessam, nos constituem? Quantos possíveis enquadramentos podem ser postos no olhar? Esse indeterminado, antes do enquadramento, convoca o olhar para focar. Há um algo ali que quer se fazer cena. Sendo assim, aonde se situa a intencionalidade do fotógrafo se a coisa se faz cena, te toma de assalto e quer se mostrar. O ato fotográfico é determinado pelas sensações e pelas relações com o olhar. Suspeito que o “algo ali” que convoca só pode ser o signo, pois, aquilo que te convoca exige ser pensado e a fotografia passa a

ser uma maneira de interpretação dos signos. Essa experiência faz pensar a imagem como signo, mas nesse caso não um signo em sua totalidade, mas, o efeito das relações que produzem uma certa interpretação imagética. A canoa, a curva do rio, o horizonte da outra margem, o céu agenciam-se com as esperas temporais do virtual.

Na entrada da comunidade tem um conjunto de árvores que resistem as enchentes. Estimulado pelo enquadramento da canoa, busquei quadros entre as árvores. Quais ângulos poderiam surgir? Como seria o enquadramento? O que seria enquadrado? Quais seriam as perspectivas? As respostas se deram em um simples movimento do corpo-olho sobre o pequeno bosque. Por meio de um simples exercício em enquadrar o próprio enquadramento, o bosque se abriu para uma diversidade de posicionamentos do aparelho fotográfico. Se revelou um mundo de molduras possíveis.

Imagem 26 - Possíveis molduras



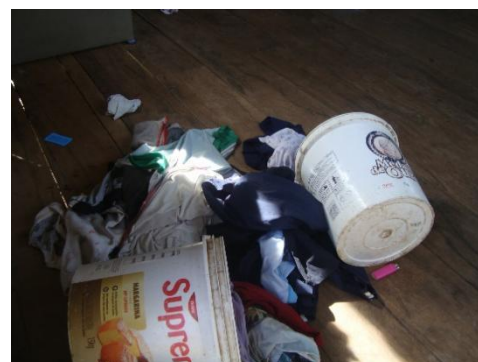
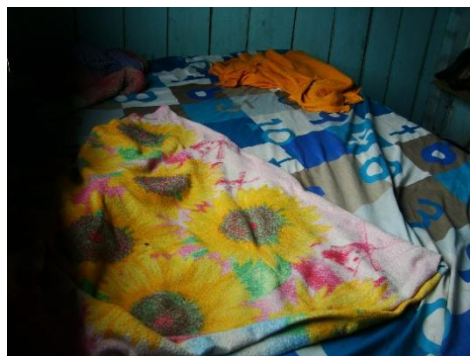
Fonte: O autor (2022)

Deixei o bosque e fui recebido por um menino de cinco anos comendo uma espiga de milho. Era a merenda da tarde depois de um banho no rio. A cena lembrou as espigas de milho da minha infância. Tentei fotografar, mas eu perdi o momento, o timing. Ao modo da canoa, a fotografia do milho seria a imagem de um momento do terreiro, de um hábito de infância, da alimentação natural distante dos produtos industrializados.

As crianças perceberam minha presença quando eu estava fotografando o bosque. Em um dos salões da comunidade apareceram Manu acompanhada pelo menino da espiga. Na semana anterior, deixei com ela uma máquina Sony com o intuito de registrar tudo o que fosse do interesse visual dela. Confesso que estava muito curioso e vislumbrava as potenciais reflexões sobre as imagens produzidas nos intervalos entre os encontros. Imaginei essas imagens como novas linhas rizomáticas no processo de experimentação. Quando perguntei sobre as fotos, Manu não demonstrou empolgação com a máquina. Não aconteceu uma interação com o equipamento. Talvez, a minha demasiada explicação sobre os cuidados com os pequenos botões e com a bateria não foram adequadas com o corpo-olhar dela. A câmera representou um peso de responsabilidade que bloqueou a alegria em fazer as fotos. Apesar disso, Manu apresentou seis fotos de sua rotina: “a cama bagunçada” em contraste com “a cama arrumada”; “fazendo que estava brincando de boneca”; “estendendo a roupa”; “lavando a roupa”; e “roupa bagunçada”.

Com ângulos inclinados, Manu enquadrava aquilo que eu queria ver. As suas fotos encenadas são efeitos de meu interesse pelo tempo delas. A minha solicitação afetou o olhar de Manu para aquilo que ela faz durante o dia. Perguntei o que ela pensou quando viu as fotos? Ela disse que achou legal. Insisti e perguntei o que era legal? “Legal, tipo brincar, fazer um pouco as coisas que a mamãe manda, porque tem vez que a gente quer brincar e a mamãe manda a gente fazer alguma coisa, aí a gente não pode brincar, tipo estender a roupa, lavar a louça”.

Imagem 27 - Rotina



Fonte: Manu (2022)

A sequência demonstra que todas as fotos são encenadas, ou seja, a cama desarrumada ou as roupas é um cenário montado para mostrar uma ação. Por ninguém aparecer no quadro, ocorre um jogo presença/ausência da personagem principal cujo tema é a rotina dela. Uma rotina encenada para atender uma solicitação: “o que você faz durante o dia?” Verifico que o tempo captado por Manu não segue uma lógica segundo os padrões convencionais das atividades ordinárias. Quando ela começa por “a cama bagunçada”, talvez não sinalize um começo. Quando ela finaliza com “roupa bagunçada” também não significa o fim da ordem das atividades. Portanto, a narração e as fotos apresentam um tempo “aleatório” fugitivo de sequências racionais, sinalizando uma outra relação com o tempo, diferente daquela dividida pela mensuração do relógio.

Em sentido horário, as fotos 1, 2 e 4 apresentam um ângulo inclinado correspondente com a altura do olhar da menina. Esse tipo de ponto de vista aparece com frequência nas fotos das crianças e pode ser ocasionado pela altura do olhar ou pelo desconhecimento de regras fotográficas. A terceira imagem é aquela que enquadra as roupas estendidas em corte frontal,

centralizando o tema da foto “estendendo a roupa”. A última pareceu-me uma composição curiosa, pois, as roupas estão jogadas no lado esquerdo inferior do quadro em diálogo com um rastro de luz vindo de uma fenda da casa, além de ilustrar uma certa ambiguidade entre os temas “lavando a roupa” ou “roupa bagunçada”. Qual é o sentido dessa ambivalência fotográfica? Acredito que seja provocado pela noção de tempo e de movimento na percepção de Manu sobre a própria rotina.

No encontro anterior, o contato com as linhas se modificou com a descoberta do enquadramento. Senti a necessidade em utilizar o enquadramento como elemento estético básico para a composição das fotos. O enquadramento é recorte do fotógrafo que direciona o olhar do espectador para um tema. Seguindo essa ideia, perguntei sobre o que seria o enquadramento? As crianças não sabiam responder e ficaram em silêncio. Expliquei que enquadrar tem a ver com “por em um quadro”. Perguntei se era possível fazer com as mãos um quadro. Todas elas fizeram um quadro com as duas mãos. Eu disse que a nossa máquina fotográfica seria as nossas mãos.

Nesse momento, Isabel chega no salão um pouco chateada. Pergunto se está tudo bem e se ela bateu alguma foto com a máquina. Ela diz que sim, mas o seu pai queria apagar todas as imagens, pois ele não tinha gostado das fotos. A partir da queixa de Isabel, as outras crianças expressaram um afeto inesperado sobre a fotografia:

Manu:

“Um adulto não pode impedir que o sonho de uma criança se realize. Tipo, eu quero ser fotógrafa, mas o meu pai e minha mãe não podem impedir isso”.

Fernanda:

“Sempre o meu pai fala: ‘Pega um emprego bom’, mas meu pai, isso que estou fazendo é o meu sonho. Desde de criança, de quatro anos, eu já queria ser fotógrafa”.

Surpreso, pergunto sobre o motivo do sonho.

Fernanda:

“Porque as vezes eu vejo a minha irmã, ela é mais velha... ela tira fotos, mas ela não é fotógrafa... ela só tira fotos e sai bonito. De quatro anos, eu não conseguia tirar fotos. Saia embaçada”.

Pergunto sobre as fotos da irmã.

Fernanda: “Tipo de Sol, árvores.

Esse inusitado diálogo sobre o sonho em ser fotógrafa refere-se a um desdobramento que não estava previsto. Eu sempre imaginei algo no plano estético do olhar, mas, as crianças se implicaram de modo mais profundo. É como se o afeto fosse uma linha subterrânea que se desenvolve no prazer em brincar de fotografar como foi exposto na frustração de Isabel. Para ela, a fotografia é uma brincadeira; é realmente uma experimentação. Deixei a câmera com Manu que espontaneamente passou para Isabel realizar suas fotos. Eu havia conversado apenas com os pais de Manu sobre o uso da máquina. As outras crianças iriam ter a mesma oportunidade nas próximas semanas. O pai de Isabel não sabia dessa estratégia e por isso censurou e tentou deletar as fotos. A chateação de Isabel afeta Manu que expressa o incômodo com a censura dos pais. Ela censura a censura de um adulto em relação a potência de uma criança. Manu não sonha em ser fotógrafa, mas, o seu exemplo se conecta com o sonho de Fernanda. Os afetos se colocam no instante da fala de Isabel e se constituem em rede de conexões desdobradas em sonhos ou do virtual maquinando desejos de infância.

Enfatizo esse diálogo para demonstrar como os corpos são condutores de afetos nos quais produzem teias de relações entre as crianças. Os experimentos fotográficos são como uma passagem de expressão da fala, do olhar e do movimento. A experimentação com o enquadramento estaria implicada pelo encontro entre a frustração de Isabel, a indignação de Manu e o sonho de Fernanda.

Retomando o experimento, pedi para andar no terreiro e enquadrar, com o uso das mãos, imagens mediadas pela pergunta “o que eu vou colocar aqui?”, como se o ato de enquadrar fosse um recorte intencional, uma decisão

fotográfica. Fernanda enquadró o Sol, as nuvens e as árvores. Manu tirou foto da “árvore para aparecer as folhas”, de um coqueiro, de uma sombra e de “folhas que brilham quando o Sol bate”. Isabel enquadró o Sol, a moto, a goiabeira e as meninas. No exercício com as mãos, o Sol foi tematizado diretamente e indiretamente na percepção de uma sombra, no reflexo das folhas e das nuvens.

Entreguei a câmera para realizarem fotografias tendo o enquadramento como o foco principal do exercício. Dessa vez a pergunta “Para onde você quer que eu olhe?”, criaria um propósito, uma intenção para guiar o meu olhar para o ponto de interesse delas.

Isabel: “queria que olhasse para esse Solzinho aqui”

Imagem 28 - Solzinho



Fonte: Isabel (2022)

Manu: “para o Sol e para essas nuvens aqui que são pretas. Porque parece que está escurecendo”

Imagem 29 - Nuvens pretas



Fonte: Manu (2022)

Fernanda: “Tá diferente aqui. Tipo uma cara, um nariz, uma boca. Tipo um velhinho. Dois olhinhos”.

Isabel intervém: “Acho que o nenêzinho tá aqui”.

Fernanda: “Parece que nós estamos em cima da nuvem”.

Imagem 30 - Nenezinho



Fonte: Isabel (2022)


Novamente, os temas dominantes foram as nuvens iluminadas pela luz do Sol. O ponto de interesse das crianças é o movimento das nuvens com formas surpreendentes de animais e de pessoas. Interesse pelo efêmero, visão de personagens, projeção de formas correspondentes com os objetos presentes na vida delas. Tudo isso se repete com frequência. Afirmção do olhar imaginativo e construtor de imagens. As imagens repetidas das nuvens é um chamado intenso desses seres passageiros que se misturam na composição do olhar das crianças ribeirinhas. As nuvens levam o olhar para outro plano e modelam esse olhar. O plano do prazer em ver, da diversão em acompanhar o movimento e da brincadeira em descobrir formas. Formas que não são fixas, mas intensivas. O enquadramento faz o meu olhar voltar para um ponto esquecido que convoca o meu devir-criança. Olhar para as nuvens é pensar o fluxo das brisas que regem as mudanças imperceptíveis da vida. Linhas flexíveis. Na beira do rio, o regime de signos é o regime das nuvens.

Essa projeção do olhar, da visão como se fosse a mão que desenha e aponta as imagens pode ser considerada um caminho potente de composição de imagens que as crianças estão sinalizando para mim. É possível cartografar essas potências? Como funcionaria a experimentação dessa linha? Talvez sejam linhas de voo prestes a decolar. Linhas não são mistérios, são movimentos sutis que passam diante dos olhos. A experimentação das potências abre passagem para realizar o mapeamento das composições. Portanto, o virtual contido nas linhas convoca a atualização efetuada pela

experimentação. Se eu buscasse classificar as potências do terreiro em teorias a priori, como se fosse uma mecânica que correspondesse aos meus anseios, provavelmente perderia a oportunidade em conhecer aquelas crianças do Solimões.

Por coincidência, eu tinha selecionado algumas imagens criadas por Edward Weston. O seu modo de ver as coisas se aproxima da visão imaginativa realizada pelas crianças. O fotógrafo norte-americano via formas totalmente diferentes em objetos comuns. Os temas não eram fixos no sentido duro de uma representação. Pelo olhar, ele via e transformava a realidade levando o espectador a perceber de outro modo as imagens. Distorcia o jogo binário verdade-mentira e o superava com outras possibilidades de visão. Mostrei algumas imagens de Weston e pedi para as crianças comentarem:

Quadro 1 - Leitura de imagens fotográficas

<p>Tentando interpretar a imagem, Manu leu a foto com todo o corpo:</p> <p>“É uma mulher deitada mesmo assim (<i>se movimenta como se estivesse deitada na cama</i>). Ela está deitada assim e está com cabeça um pouco assim, levantada”.</p> <p>Isabel:</p> <p>“Acho que a menina está para cá para cima. Mas parece um cachorro porque ela não tem uma perna, ela precisa ficar com uma perna assim”.</p> <p>Manu:</p> <p>Não, mas ela está com a perna assim. Ela está deitada em uma cama. Então ela está com uma perna assim, mas ela não está assim. Ela está assim (<i>demonstra uma</i></p>	 <p>Fonte: Weston (2021)</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

pessoa deitada de bruços, com os cabelos escondendo a cabeça e o resto do corpo).

Fernanda:

“Parece um monte de travesseiros e o lençol está em cima deles, tipo, estão todos bagunçados. Tem três. Um aqui, outro aqui e outro aqui. Aí botaram o lençol e ajeitaram lá, eu acho, e tipo, uma mangueira em cima.

Fonte: O autor

Depois da descrição da imagem, eu perguntei sobre o que elas acharam da fotografia:

Manu: “Eu acho muito bonita porque se ela fosse uma mulher com rosto ia aparecer tipo uma modelo, né?! Uma modelo que tem cabelão”.

Fernanda: Também igual a Manu, se ela fosse modelo ia ser bonita com cabelo”.

Isabel: “Parece um cabelo que está bagunçado. Um cabelo bem grande”.

Quadro 2 - Leitura de imagens fotográficas (continuação)


Isabel:

“Parece um cachorrinho porque ele está com uma flor na boca dele”.

Manu:

“Já sei. É um lençol todo bagunçado. Não tem aqueles efeitos de câmera? Ela botou um efeito cinza. Acho que isso aí no meio é uma flor e aí fez isso daí no formato de um cachorro”.



Fernanda saiu do salão para pegar goiaba.	Fonte: Weston (2021)
<p>Isabel: “Parece uma boca bem aqui”.</p> <p>Manu: “Como se estivesse dentro de nossa barriga e tivesse duas partes”.</p> <p>Fernanda: “Estranho”.</p>	 <p>Fonte: Weston (2021)</p>

Fonte: O autor

Esse encontro foi marcado pelas frequentes visitas das crianças a uma goiabeira que concorria com a experimentação. Foram inúmeras vezes que as crianças subiram na árvore para colher goiabas verdes. Um menino, de seis anos, não enquadrou nada porque, segundo ele, Fernanda “tinha pegado a goiaba melhor; ela não deixou para mim”. Pedi que entregasse para o menino a “goiaba melhor” e assim resolver a situação. Outro movimento foi a presença constante de uma galinha com uma ninhada de pintinhos que passavam por nossos pés e roubavam a atenção das crianças que os pegavam com as mãos para beijar e abraçar. Goiabas verdes e pintinhos são seres comuns na composição do terreiro. A infância constitui-se em uma relação livre com a natureza e afetuosa com os animais do campo.

Imagem 31 - Afeto



Fonte: O autor (2022)

Finalizei o encontro com a seguinte proposta visual: Nós olhamos para as coisas, a gente vai lá e bate a foto, mas, o que olha para nós?

Manu: “O que olha para mim? Eu boto tipo uma boneca. Tipo, a gente bota a cabeça dela bem firme na minha cama e fica a noite toda, assim, com a cabeça olhando para mim”.

Fernanda: “Meus cachorros, um dia eu tirei uma foto dos meus cachorros e do meu pai. Tipo, ele sentado na minha cama”.

Isabel: “Quando eu pego um pintinho e a galinha me olha”.

2.2.3 As Texturas da Várzea: estranhamento e fabulação

“Árvore. Pedra. Toco. Rua.
Folha seca. Jacaré.
Chapéu de palha. Areia molhada.
Rio. Breu. Pinguinho de água.
Flores”.

Em minhas caminhadas na estrada da Várzea, em especial, quando chovia forte, sempre percebia imagens interessantes da lama retorcida pela água. Diferente de quando está seca, a superfície se transforma em uma camada marrom escura e grudenta que produz diversas formas sem a menor correspondência com algo. Ou seja, por não ter significado, por não representar, essa imagem apelava para os meus sentidos de maneira mais direta e por isso mesmo deixava a fotografia livre de qualquer convenção representativa. O chão da Várzea estimulava o meu olhar e fazia imaginar as possibilidades visuais da experimentação com as mais diversas superfícies. No encontro com as linhas, havia observado que o enquadramento da superfície dos objetos trazia a existência de linhas menores. O conjunto dessas linhas sugeria uma abstração que fazia a visão fugir do óbvio.

Na fotografia, a textura potencializa a sensação visual daquilo que poderia ser tocado. Dar a visão o poder de sentir e imaginar a superfície. Essa

seria uma das finalidades desse tipo de fotografia. Porém, ao ver as lamas retorcidas, intuí algo além da sensação tátil. Ao longo dos encontros, se repetia delicadamente o olhar imaginativo das crianças. Pensei em seguir essa pista e potencializar essas produções de formas imagéticas com a percepção das texturas existentes no terreno. Com isso, surgiram duas linhas. A produção imaginativa do olhar nas coisas e a sinalização da Várzea em ser fotografada de uma maneira totalmente fora do padrão. A estética daquela paisagem convidava a uma percepção fora das formas habituais de se ver.

Estimulado por esse elemento fotográfico, apresentei, para as crianças, diversas fotos de texturas. Na medida que passava as imagens, elas disparavam palavras num ritmo de jogo do “certo ou errado”. A breve citação, que inicia esse texto, refere-se as percepções preliminares delas sobre as texturas. Elas não demonstraram dificuldades em identificar as superfícies. As palavras soavam como um tiro certo no alvo. As imagens funcionaram como uma simples representação de objetos. As fotos não estimularam nenhuma interpretação, dúvida ou fabulação. No entanto, a minha ideia inicial era oferecer o contato com as diversas superfícies e cartografar as percepções do enquadramento das texturas.

Percebi uma limitação estética para a elaboração das imagens. Associada as nuvens carregadas que rebatiam e bloqueavam a luz do Sol, as sombras das árvores favoreciam uma atmosfera escura no interior do bosque. Como as texturas ficam mais vibrantes em ambientes iluminados, a composição do clima diminuiu a intensidade das cores das superfícies.

No bosque, sugeri as crianças o enquadramento das camadas mais atraentes ou intrigantes aos seus olhos. O movimento corporal lembrou a brincadeira do caça ao tesouro. Elas se agachavam, se posicionavam na altura de determinada textura e em seguida pediam para fotografar. Diferente das outras experiências, o movimento não era coletivo e não havia interferência da percepção de uma criança sobre a outra. Ocorreu uma procura concentrada, individual e singular das texturas. Ninguém mostrava ou descrevia o que encontrou, apenas dizia que tinha encontrado algo e que gostaria de fotografar. Elas não nomeavam o que haviam encontrado. Não era um contato tátil; o que prevaleceu foi exclusivamente visual com a possibilidade de fazer uma imagem desconhecida em um ambiente familiar.

Imagem 32 - Tronco de árvore

Fonte: As crianças (2022).

Nesse encontro, o afeto com as imagens não foi expressado pela fala, mas, pela energia da procura. O ato fotográfico coincidiu com a exploração visual de um objeto familiar (árvore, rio e solo), que se desdobrou no estranhamento de imagens, antes, não percebidas. Passagem de imagens clichês, familiares ao olho, para imagens sem coincidência ou equivalência.

Carlos afastou-se das árvores e optou em fazer fotos da estrada da Várzea. Ele sempre menciona este lugar como o preferido para brincar de bicicleta. Como se estivesse explorando as possibilidades imagéticas do canto favorito, o menino realizou uma série de doze fotos do solo, todas praticamente iguais, diferenciando uma suave inclinação no enquadramento. O seu interesse estava no reflexo da luz emitido pelas pedrinhas. Nas imagens não aparece o brilho porque as fotos foram feitas no celular e a luz do Sol chegava fraca. O resultado dessas fotos causou estranhamento nas outras crianças, pois, elas não esperavam que o solo pudesse oferecer imagens tendo as pedrinhas como o foco principal.

Imagem 33 - Pedrinhas

Fonte: Carlos (2022)

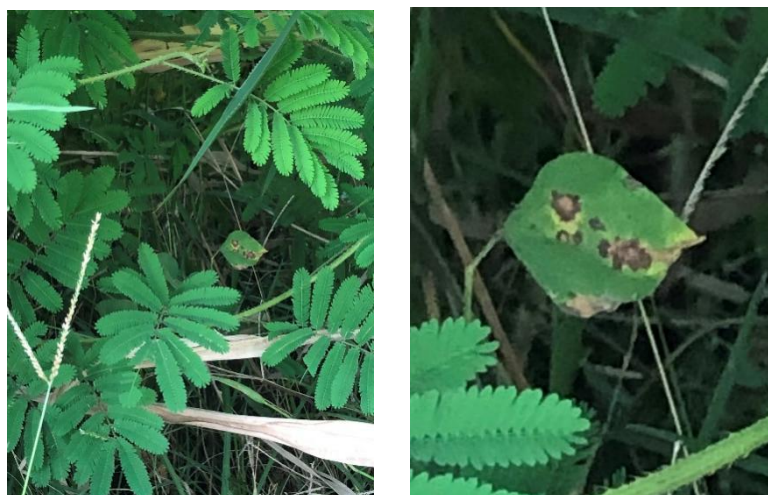
Em encontros anteriores as crianças apresentaram um modo de ver baseado na projeção de contornos que geravam variados seres que não existiam. Eram dinossauros em galhos de árvores, vovôzinhos em nuvens e alguns relatos de formas estranhas sem a possibilidade de identificação. Seguindo esta pista, incentivei a procura de formas ou de desenhos nas cascas das árvores. Como isso funcionaria na relação com as texturas? O que poderia ser atualizado na potência em desenhar virtualmente coisas em superfícies fixas? A procura pelos desenhos ocorreu de maneira rápida pelo bosque e a atualização se efetivou na forma de cobra, umbigo de mulher, olho de gato, coração, entre outros.

Imagem 34 - Olho de gato e umbigo de mulher

Fonte: As crianças (2022)

Depois pedi para descobrirem imagens escondidas. Manu encontrou uma pequena planta com pintas encoberta pela folhagem do capim. As pintinhas nas folhas foi a justificativa para o registro visual dessa existência imperceptível no meio do mato. As pintinhas são elementos estéticos valorizados pela sensibilidade de uma criança. O devir-criança, entendido como exploração rizomática, se abre para as coisas e no caso das crianças, a passagem do olhar faz o insignificante ter valor por meio das cores. As cores atraem os insetos, seria a atração estética das folhas acionando um outro na criança: o devir-inseto. Não a imitação do inseto, mas o movimento interessado por aquilo que é menor. Mas por que esse interesse pelo menor? Suponho, que a visão de uma criança seja condicionada pela curiosidade, pelo desejo em conhecer, em descobrir o novo. O horizonte visual não se reduz a altura do corpo, mas se movimenta e acha o insignificante que para ela não é insignificante; as coisas se tornam insignificantes na medida que a visão se torna adulta. Mas a abertura para os devires, pode trazer essa visão sem hierarquia, sem um sentimento de superioridade. Uma visão imanente produzida na relação com as imagens inexistentes e menores.

Imagem 35 - As pintinhas



Fonte: Manu (2022)

Saindo da sequência fixa das texturas, Fernanda apresentou um outro trajeto. Com uma folha amarela no chão, ela testou diversas posições. O seu interesse baseou-se nas possibilidades de se ver um objeto em diversos

pontos de vista. Um dos resultados foi a orientação da luz sobre a folha enfatizando sombras e ângulos. No entanto, Fernanda não teve a intenção de compor com a luz. Ela olhou o objeto e intuiu as múltiplas imagens do mesmo. Descoberta de multiplicidades, surgimento de diferenças no olhar. O que vale é o percurso visual intuitivo produzido pelo simples ver, misturado virtualmente com a experimentação das linhas. Então, a simplicidade do ver contempla o objeto em movimento. O ver já é mais simples, carrega o desejo de enquadrar as formas virtuais.

Imagem 36 - Experimento




Fonte: Fernanda (2022)

Como foi observado, esse encontro produziu movimentos para além do contato com as texturas. As descobertas fotográficas das superfícies deram vazão para a exploração de outras linhas de percepção. Dentre essas linhas, as crianças realizaram a leitura das próprias imagens. Foram considerações instantâneas, mas que sinalizaram o estranhamento sobre as próprias imagens. Por fim, não eram mais imagens clichês-familiares, eram estranhamentos sobre o próprio olhar. A leitura deverá ser entendida não no seu sentido clássico de decodificação de signos-significados, mas, em uma leitura imanente efetivada pela atividade em criar e na reação do não-reconhecimento. É quando a imagem questiona o olhar em que a produziu. O não-reconhecimento de algo presente e perto, faz pensar de outra maneira o ambiente em que se vive. As crianças se surpreendem com o que vê. Com isso, inicia-se o modo de pensar estético baseado na colagem de imagens virtuais com as novas imagens, e assim, na tentativa em explicar o estranho, elas criam narrativas ou fábulas para dar sentido as imagens-estranhas. Essa é mecânica da leitura de imagens surgida no desenrolar dessa experimentação. É um estranhamento que não se limita em silenciar diante da imagem. Não há intimidação. Ao contrário, o estranho convoca o pensamento e com isso, as crianças liberam a linha da

fabulação através das imagens. Vejamos as considerações e os recursos utilizados por elas para codificar as suas próprias imagens:

Quadro 3 - Do familiar ao estranho

<p>Manu: “Estranho. Eu não estou entendendo nada. Porque tem o mato, mas, as pedras quase não têm”.</p> <p>Fernanda: “Estranho. Porque dava para ele montar uma coisa. Ele tirando uma pedra e bota em um lugar que ele gosta, tipo várias pedras, uma pequena, uma grande, uma média”.</p> <p>Manu: “Eu sei o que dava para ele fazer. Não tem aqueles negócios brilhantes de roupa, ele pregava várias pedras, fazia os círculos e aí se o Sol estivesse batendo daria para fazer uma boa imagem, né? Porque iria bater no vidrinho e aí iria ficar brilhando”.</p>	<p>Foto das pedras pequenas</p>  <p>Autor: Carlos</p>
<p>Fernanda: “Eu achei estranha. Muito estranha. Aqui parece que tinha uma mão. Tipo um animal, entendeu?! Mas não sabe qual é. Uma foca. Aqui é a pata, aqui é a cabeça. Não, esse aqui parece um macaco”.</p> <p>Manu: “Se a gente virar essa imagem assim (na</p>	

horizontal), vai aparecer tipo um peixe, só que esquisito”.

Fernanda:

“...de cabeça para baixo. Tipo um peixe mesmo. Aquele negócio do peixe, isso aqui é um rabo, mas o peixe parece um... não!!



Autora: Fernanda

Fonte: O autor (2022)

Eu perguntei: O que é uma coisa estranha para vocês?

Manu:

“Uma coisa estranha é assim: uma pessoa escreve uma palavra só que ela bota o A, o I, qualquer letra que ela ainda não sabe escrever palavras. Tipo, se a gente botasse esse aqui do lado do C, não sei como ia ficar”.

“O estranho também é quando uma pessoa faz alguma coisa diferente, muito mesmo diferente de outra, de outra, de outras pessoas. Para mim, isso é o estranho”.

Fernanda:

“Na nossa vó. Ela tem a sua casa e nós temos a nossa casa. Tipo, é estranho, porque na nossa casa a gente fica à vontade e lá não... é estranho.

Por que vocês acharam essa imagem estranha?




Fernanda:


“Porque não dá para ver qual o animal é, né?! E tipo, não sei dizer!

Manu:

“Digamos, essa imagem não parece com bicho, não parece com um animal. Parece mais com uma tartaruga que morou aí 160 anos que ficou com a pata toda torta, aí só que não tinha o outro lado do pé”.

Quadro 4 - Do estranhamento a Fabulação

<p>Carlos: “Isso daí parece um surubim. É um peixe, o surubim. Ele anda na água, mas só existe pro rio. Nós come ele. A cor dele é preta e cinza”.</p> <p>Manu: “O surubim, a cor dele é preta e branca, não é preto e cinza. É quase as três cores. Olha, para o que eu sei, não parece com nada além de um coisa de árvore”.</p>	<p>Peixe surubim</p> 
<p>Carlos: “Uma cobra. Uma cobra dá a língua, mas ela morde. Quando alguém foi trabalhar viu uma cobra que come sapo. Ela tem olho. Quando me assustei, eu fui trabalhar. Apareceu uma cobra e eu gritei”.</p>	<p>Cobra</p> 
<p>Carlos: “Parece um porco. Porque a carne dele é muito coisa”.</p> <p>Fernanda: “O porco está na árvore. No meio”.</p> <p>Manu: “Isso aqui parece a cabeça. Daqui o nariz. Daqui as pernas. Isso aqui é a pata”.</p>	<p>Porco</p>  <p>Autora: Manu</p>

<p>Carlos:</p> <p>“Eu acertei. Ninguém ia acertar. Um porco gritando aqui. Porque pegaram a corda e levaram para vender. Colocaram para amarrar lá na árvore. Amarraram e só gritando, o porco. Estão querendo matar o porco e comer assado”.</p>	
<p>Fernanda:</p> <p>“Eu não sabia que ia sair essa foto. Essa eu tirei sem querer. Eu queria tirar e aí eu fui lá e tirei. Bonito. Eu não esperava por isso”.</p> <p>Manu:</p> <p>“Imagem normal”.</p> <p>Fernanda:</p> <p>“Isso parece uma cabeça de porco, tipo policial, tipo a Pepa. Mas a cara dele e o chapeuzinho de policial”.</p> <p>Carlos:</p> <p>“Eu acho que é uma vaca, um boi. Mas, a carne dele... eu como a carne dele, o boi. A bisteca dele é bom assar. Mas, parece um olho de monstro e parece um chapéu de bombeiro. Uma cara de monstro”.</p>	<p>Olho de monstro</p>  <p>Autora: Fernanda</p>
<p>Manu:</p> <p>“Eu achei legal porque tem linhas e tem um círculo redondo bem no meio”.</p> <p>Carlos:</p>	<p>“Gogomelo”</p>

“Se comer ‘gogomelo’ a boca pode sair fumaça e aí morre”.

Fernanda:

“Eu achei bonito o cogumelo e eu tirei de várias formas. Tipo, ela de trás e da frente. Eu queria testar, entendeu, como ia sair. Saiu muito linda”.



Autora: Fernanda

Fernanda:

“Parece uma pessoa, tipo Deus orando numa pessoa”.

Carlos:

“Parece uma pessoa, esse Deus”.

Fernanda:

“Ela de joelhos e Deus orando nela”.



Pato

Fernanda:


“Encontrei um pato na nuvem. Ele está comendo uma minhoca. Não sei. Aqui é o corpo, para cá já é a cabeça dele”.

Carlos:

“Isso parece um jacaré. Ontem ele comeu ‘gogomelo’ e está cheio de fumaça na boca dele e agora morreu”.



Autora: Fernanda

<p>Fernanda:</p> <p>“A nuvem não fica parada. Às vezes ela fica parada, mas quando chove, ela some, fica só as coisas pretas. Igual essa aqui, queria chover, mas umas partes que ‘tava’ branca, ‘tava’ meio coisa, entendeu? Aí se misturou tudo. Por isso que ficou essa forma”.</p> <p>Manu:</p> <p>“Parece que Jesus tinha mandado alguma coisa para pegar o jacaré porque o branco parece.”</p>	<p style="text-align: center;">Jacaré</p>  <p style="text-align: center;">Autor: Carlos</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: O autor (2022)

2.2.4 A Paleta das Crianças

Desde o início dessa experimentação a relação das crianças com as cores se manifestou por meio de atos fotográficos voltados para o efeito da luz do Sol nas nuvens. É uma verdadeira repetição do olhar sobre a intensidade das cores vermelhas e laranjas. Observo um grande interesse por essas cores que aparecem no fim da tarde e que se convencionou chamar “a hora dourada” pelos fotógrafos profissionais. Considero essa repetição como um estudo do olhar das crianças, ou mesmo um ensaio fotográfico sobre um tema que irradia prazer visual e alegria. Um afeto em vermelho-laranja que na realidade esteve presente em todos os encontros. Não importa qual fosse a experimentação, as crianças sempre pediam a máquina fotográfica para registrar a mesma cena de modos diferentes. Talvez a diferença não seja tão evidente ao espectador, mas, a inclinação delas para essa cena sempre era repleta de satisfação. Aquilo que a estética filosófica definiu como “o gosto”.

Haveria um gosto, um prazer estético na efemeridade daquele horizonte, pois, quase todas as vezes o Sol roubava a atenção do visor e isso se dava de modo absolutamente espontâneo como se as crianças sinalizassem “agora podemos bater fotos?” ou “podemos emprestar o nosso gosto para a luz do Sol

e ao fotografar, estaremos a agradecer e louvar por essa beleza instalada em nosso olhar”. A sensação era que neste momento, as crianças fugiam da experimentação e apontavam para o que realmente interessava para elas. Paradoxalmente, era isso que eu queria ver: como a experimentação fotográfica poderia funcionar, fazer funcionar o olhar delas e para onde as imagens me levariam?

Essas perguntas tornaram-se o fio condutor dessa cartografia. Fazer a experimentação para criar linhas de fuga na própria experimentação justamente para afirmar que a experimentação não é rígida ou rigorosa, mas, um ato de fuga da imagem do professor de fotografia. Uma figura professoral entendida como um ser acima, transcendente, um sujeito que avalia. Ao contrário disso, tentar fugir das imagens segmentadas para produzir ou alcançar o território das imagens-voos. Sem as fugas dificilmente eu poderia realizar a cartografia dos afetos que, esteticamente, potencializam o olhar delas.

Ficar atento as rotas de fuga e segui-las é o mesmo que experimentar potências. Como seria o funcionamento das cores sem aplicar a consagrada Teoria das Cores ou a famosa e sedutora Psicologia das Cores. Penso que no cinema essas teorias são úteis e até decisivas para a realização de uma obra cinematográfica. Porém, estou realizando uma cartografia e isso tem a ver com a imanência. Como seria a imanência das cores na Várzea? A própria Várzea tem a sua paleta de cores marcada explicitamente pelos matizes verde e marrom. São cores que se expressam em diversas tonalidades e envolvem o olhar ao ponto de serem elementos absolutos a margem do rio. O rio traz em seu movimento o barro marrom claro; o seu beiradão é um marrom escurecido; a folhagem das árvores apresenta variações em verde de escalas das mais inusitadas; os troncos voltam ao marrom, tendo alguns traços em cinza. Nessa paleta, o agenciamento verde-marrom prevalece no terreiro como tema fotográfico. No entanto, essas cores estão em um plano passivo de recepção das cores pelas crianças. O que ainda atiça/convoca o olhar é a composição em vermelho-laranja do horizonte. É para cima que se olha. Sob esta sinalização, eu procurei fugir da paleta da Várzea e procurar os rastros, pistas sobre qual seria a paleta das crianças. Em outros termos, como elas pensam ou como elas poderiam pensar visualmente através das suas próprias cores?

Essa minha inquietação tem relação com o meu não-interesse pelas cores. Devo admitir que não dava muita importância a essa possibilidade de pensar a fotografia, no entanto, eu sigo o olhar do outro, é o outro quem me guia na construção desse trajeto. Eu não sou o piloto dessa série de encontros; eu sou um aprendiz de cartógrafo. Essa minha dificuldade em compreender e aceitar as cores como elementos importantes na imagem fotográfica foi um afeto que se manifestou ao longo dessa experiência; as cores foram adiadas, pois eu as considerava verdadeiros clichês. Desviar dos clichês é uma tarefa muito complicada e difícil de ser realizada, pois é mais fácil você se ancorar em grandes referências e repetir o já dado. Portanto, a minha rota de fuga foi marcada pela fuga das teorias das cores e da própria paleta da Várzea. Eu queria ver a passagem pelas cores e para isso eu precisei realizar três encontros dentro de um grande encontro com as cores na fotografia.

No primeiro momento, pensei em um movimento em que as cores fossem os temas da fotografia. No entanto, eu imaginava a dificuldade que as crianças teriam em buscar no território imagens de cores e não de formas. Realizar essa experiência teria como potência que tipo de relação poderia acontecer entre as crianças e as cores. Para minha surpresa, as crianças realizam a experiência com desenvoltura e rapidez. Elas tematizaram a cor no enquadramento cada uma ao seu modo. Na realidade, a dificuldade em realizar tal experimento era minha, pois, elas escolheram livremente os elementos e fotografaram a intensidade da cor. Não utilizei nenhum modelo ou referência para ilustrar; tudo se limitou a uma rápida conversa sobre as cores favoritas e as cores disponíveis no terreiro. A relação com as cores deveria se realizar livremente e como se realizaria essa composição naquele momento.

Ressalto que as cores foram tematizadas a partir das decisões das crianças, não houve nenhum direcionamento da minha parte. A maioria das imagens produzidas, nesse primeiro momento, foram de cores não predominantes no terreiro. Ou seja, o verde e o marrom não foram os protagonistas e isso resultou do modo como elas percebem as cores. Apesar da onipresença da natural paleta da Várzea, o que se evidenciou foram as cores menores em objetos frágeis.

O único que fugiu dessa perspectiva menor foi Carlos, o primeiro a iniciar o processo e no qual fez cerca 18 imagens com as cores marrom e

verde. O marrom da terra, de tábuas espalhadas e o verde em plantas rasteiras. Nas fotos de Carlos, a terra é frequentemente registrada. Geralmente ele se agacha e produz uma série de disparos. Diferente das meninas, o seu interesse visual está voltado para os detalhes que ele percebe no chão. Esse tipo de visar se repete desde a experiência com as linhas, na qual ele captou uma linha esquecida que passava sob os pés e servia de base para a sustentação do salão. O movimento de Carlos buscou captar uma pequena flor amarela, porém, ele abriu o ângulo e fotografou um tapete em verde confirmando a forte presença desse matiz no campo. Observa-se a suave luz dourada sobre as folhas e dois objetos na extremidade que concorrem com o tema da foto. Eu poderia fazer uma “correção” editando a imagem, mas isso perderia a inclinação do olhar ou do corpo agachado de Carlos. Olhando de cima para baixo, é possível perceber esse olhar crescente e/ou decrescente, dependendo da perspectiva e do início de leitura que o espectador realiza na imagem.

Imagem 37 - Pontos amarelos



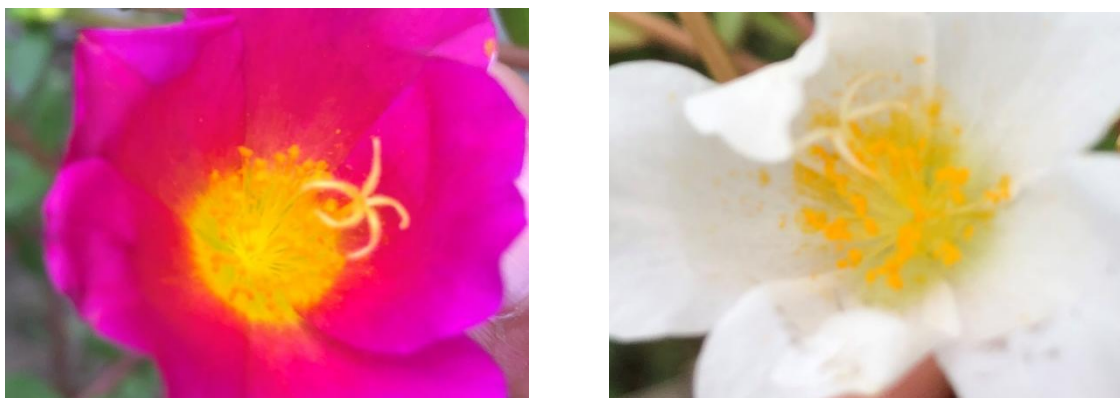
Fonte: Carlos (2022)

A iniciativa de Carlos estimulou Manu a entrar no fluxo da experimentação com uma postura decidida, como se já estivesse escolhido

virtualmente os seus temas. Diferente das fotos de Carlos, a menina procurou imagens que evidenciavam aquilo que eu chamei anteriormente de imagens-menores. Ela fez o movimento de fugir da grande paleta da Várzea e fez fotos de pequenas flores amarelas e rosas. O que impressionou foi a velocidade dela em compreender a experiência e a fazer das cores o tema do enquadramento deixando em segundo plano a forma. Qual seria o critério para avaliar se uma cor é ou não o tema central da foto?

Podemos apelar para reflexões de Duchemin (2015, p.96), no qual sugere trocar as cores para o preto e branco. Se a fotografia perder a sua intensidade significa que a cor é indispensável para a imagem. Nesse sentido, a cor é a própria intensidade e não mais a forma que a contorna ou delimita. Era justamente fotografar essas intensidades que eu sentia dificuldade em alcançar, mas, além das crianças realizarem com êxito, elas também mostraram uma paleta menor das cores. A imagem produzida por Manu é emblemática sobre esse efeito.

Imagem 38 - Intensidade da cor



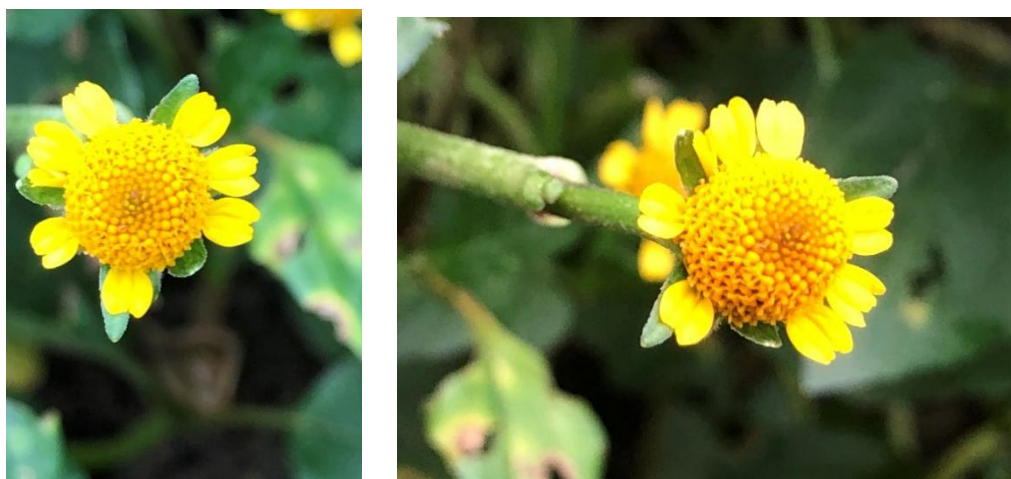
Fonte: Manu (2022)

As duas fotografias apresentam-se desfocadas e isso favorece um dos elementos da cor: o brilho. A esquerda, o contraste da foto realça o tema em amarelo da pequena flor. A aproximação, o close, realizada por Manu enquadrando o centro da imagem de tal modo que a câmera desfocou automaticamente deixando transparecer ou realçar o brilho. A intenção era centralizar a cor e não deixar que outros objetos desviassem o olhar de um possível espectador. Manu não pensou no espectador e nem fez o desfoque de maneira intencional. Talvez ela quisesse um foco mais nítido, mas o

equipamento não oferecia essa possibilidade. De qualquer modo, o brilho, o jogo de contrastes, tanto internos quanto externos, entre as flores soaram visualmente como a indispensável relação entre as cores amarela, rosa e branca para a composição dessas fotografias. Nas duas fotos, o tema é a cor amarela irradiando um brilho crescente vindo do centro da flor e que se espalha suavemente sobre as pétalas.

Observando os movimentos de Carlos, Fernanda foi a terceira a buscar a cor. Ela retornou para as plantas rasteiras que Carlos havia fotografado e enquadrou pequenas flores (agrião). Utilizando um foco mais definido, ela buscou a perfeição na nitidez e tentou colocar a cor em diversos pontos do enquadramento, ora no canto superior esquerdo, ora no centro da imagem usando o caule da flor como uma linha em diagonal para conduzir o olhar até o centro da imagem.

Imagem 39 - Amarelo

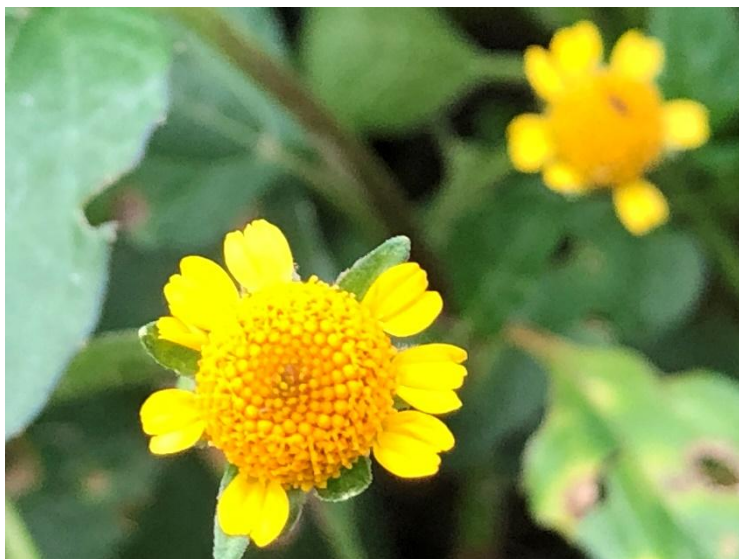


Fonte: Fernanda (2022)

Em nenhum momento orientei as crianças sobre o posicionamento dos temas no enquadramento. Esse recurso foi intuitivo ou mesmo uma imitação do ato fotográfico dos adultos. Em outra imagem, Fernanda brincou com o efeito entre o foco nítido e um outro desfocado. Ela usou dois elementos iguais para realizar essa composição. O tema da foto tem um deslocamento para o canto esquerdo inferior e a outra flor fica em segundo plano ocupando um espaço que poderia estar “vazio”. A menina experimentou esses dois efeitos para dar ênfase ao protagonismo da cor amarela. Nesse jogo, o olhar oscila entre a

nitidez e o item desfocado. A indecisão faz o olhar escolher um dos elementos ou fica em movimento diante da imagem?

Imagem 40 - Movimento



Fonte: Fernanda (2022)

Após as fotos, reuni as crianças e elas iniciaram uma conversa sobre a cor. As considerações das três meninas coincidiram sobre a natureza da cor. Para elas, não existe hierarquia entre as cores, pois todas são bonitas e assim, afirmaram o acolhimento para todas as cores sem exceção. Por algum motivo, Fernanda e Manu rejeitaram a cor como uma propriedade pessoal, indicando liberdade para usar objetos dos mais variados matizes. Reprovaram o uso das cores para a divisão de gênero. Para elas, a cor é uma mediação para aprender outras cores. A função da cor é em si mesma um meio para o exercício da pintura que se encerra no prazer de pintar com qualquer cor. Isabel destacou a finalidade da cor destinada para pintura dos objetos.

Quadro 5 - Considerações sobre as cores

Manu	“Não tem cores favoritas, eu gosto de qualquer uma: amarelo, verde, azul, rosa... eu não tenho cor favorita, aliás, cor não é um negócio de ficar se dividindo, ela é um negócio de se pintar e também dá para aprender muitas cores com a cor”.
Fernanda	“Todas cores, eu gosto. Tem gente que fala: ‘Ai, que essa cor é

	só minha, ninguém pode usar'. As cores são bonitas, não é só uma que é bonita que a outra, tem uma que fica mais bonita que a outra?! Não! Todas as cores que são a mesma que é, só diferente das cores; azul, laranja, verde... Todas as cores eu gosto, não tem essa de falar 'Ai, eu gosto mais dessa, rosa, azul... Não! Para mim não é isso. Eu amo pintar!"
Isabel	"Ah, é importante para pintar no caderno, no chão, na parede. Também um monte de cor que nós gosta: azul, vermelho, rosa e lilás também".
Manu	"Teve um dia, quando eu era criança, eu gostava muito de estar pintando. Aí um dia eu falei para minha mãe: 'eu gostaria de ser pintora'. Mas só que ela disse: primeiro que eu tinha que se esforçar nos meus estudos e tinha que trabalhar também. Ela também disse que não era para usar uma cor, era para usar todas, porque tem gente que fala: 'Ai, que a cor azul não era para menina, que cor verde não era para menina, que cor rosa não era para menino'. Tipo, os meninos daqui gostam de tá falando... quando a gente usa alguma coisa, eles diz que cor azul não é para menina, mas, não tem esse negócio de cor ser para menina e as cores azuis serem para menino. Todas as cores são diferentes, mas, elas não são todas igual".
Fernanda	"Tem cores que não tem, entendeu? Todo mundo fala: 'Ah, tua casa é feia, que não tem cor'. Mas tem cor sim. Tipo a madeira que pode ser laranja, cinza... de todas cores. Tipo a casa da Manu. Por fora não tem nada cor, mas tem gente que fala: 'Não tem cor a tua casa'. Tem cor sim, que é cinza".

Fonte: O autor (2022)

Carlos trouxe para a conversa as cores da Várzea, localizando os matizes, branco, vermelho e azul, em um outro lugar distante de onde nós estávamos reunidos. Encontram-se essas cores na outra margem do rio. Ele faz um alerta: para chegar nesse lugar é necessário atravessar o rio que é fundo. Nesse fundo, encontram-se as cores cinza e rosa de duas espécies de botos da Amazônia. O cinza é signo de ameaça. A cor rosa é signo de diversão,

de encantamento. Na fala de Carlos, a paleta da Várzea apresenta-se em imagens familiares aqueles viventes do rio. Imagens registradas na memória e compreendidas como sinal de um algo inalcançável, mas que já afetou o olhar do menino naquilo que ele entende por cor. Cor que faz a árvore, o boto e o fundo do rio. Imaginação ou fabulação?

Em um movimento repentino, Carlos associa o afrouxamento e a quebra de uma cadeira com a finalização de todas cores, como se ele encerrasse a sua narrativa. Não há mais cor, pois, a forma estaria quebrada e descartada a finalidade em sentar nela.

Quadro 6 - Onde encontrar as cores?

Carlos	“Eu falo dessas cores. Essas cores são branco e vermelho. Azul, branco e vermelho, né? Nessas cores! Sabe aonde ficam essas cores? Ficam muito longe, lá naquelas árvores... lá para o outro lado. Bem longe, mas é um pouco fundo, eu não posso ir para lá ver as cores. Boto come pessoas, mas quando o boto é cinza. Sabe quando o boto é rosa? Boto rosa. Quando for cadeira... é branca. Cadeira de madeira, mas senta na cadeira, a cadeira está afrouxada e quebrou. Acabou todas as cores”.
--------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: O autor (2022)

O diálogo das crianças produziu sentidos voltados para a ausência de hierarquia estética entre as cores, para a negação de uma função classificatória de gênero masculino e feminino, para a afirmação de um uso livre e expansivo de todas as cores. O modo de pensar as cores é expressado pelas crianças como uma paleta que não exclui e nem desqualifica as tonalidades. Portanto, elas demonstram uma relação expansiva e aberta para o colorido.

Em geral, o encerramento dos encontros sinaliza alguma situação que pode ser potencializada, experimentada. Quando eu estava por finalizar, Manu expressa a paixão pela cor e o desejo em manipular as tintas. Imediatamente, as outras crianças conectaram-se com o afeto produzido por Manu. Ao longo dessa pesquisa, percebo ser necessária uma postura atenta e sensível para os signos emitidos pelas crianças. Às vezes, a experimentação pode apresentar

resultados rápidos, como foi o caso desse encontro com as cores. Porém, o aparecimento de um afeto nem sempre está relacionado ao êxito estético das fotografias. Inclusive, percebi uma baixa intensidade das crianças durante a experimentação com as cores. Algo não potencializou essa paixão sinalizada por Manu. Paradoxos de sentidos: ao mesmo tempo que foram produzidas belas fotos, prevalecia uma fraca intensidade, uma frágil conexão. Porém, eu buscava cartografar a relação delas com a cor. Como essa experimentação funcionaria? Ou melhor, para onde isso me levaria? Quais seriam os movimentos afetivos das crianças e as cores? A paleta das crianças desdobrou-se em diversas direções. Isso me fez pensar em uma experimentação diferente com as cores. Para o próximo encontro, sugeri a pintura com tintas, pincéis e papéis. O olhar das crianças irradiou alegria. A pintura seria, então, uma linha de fuga da fotografia. A paleta das crianças iria se materializar na alegria das tintas.

O segundo momento do grande encontro com as cores, gerou uma grande expectativa nas crianças. Pela primeira vez elas prepararam o ambiente: varreram o chão, limparam as mesas e, em acordo, decidiram a realização do encontro no salão principal, normalmente utilizado para os eventos sociais da comunidade. Se eu queria aumentar a intensidade, parecia que essas iniciativas apontavam para o êxito da proposta com as tintas.

Apresentei os materiais de pintura para as crianças. Cada item retirado da bolsa era motivo de comemoração e vibração. A alegria de Spinoza em cena; aumento da potência no encontro. A celebração das crianças chama atenção e faz pensar sobre os afetos que nos conecta ou nos desconecta. Foram utilizadas doze tintas guaches identificadas com os seus nomes tradicionais. Uma, em especial, reconhecida como “cor da pele”. Quatro pincéis de pelo coincidem com quatro reações alegres. Um bloco de papel com gramatura 140 corresponde com a ansiedade em desenhar. Quatro telas para pintura resultam em um silêncio coletivo; uma verdadeira interrupção no fluxo vibratório dos afetos. A tela causa estranhamento. As crianças nunca a tinham visto ou manuseado. Quatro objetos em branco; quatro signos em retângulo: “O que faremos com isso?” Como em Deleuze, o signo não parece se encerrar no objeto em si, mas extrapola a coisa, então, penso ser o signo aquilo que conduz a realização do desejo. Nesse caso, as telas são objetos que por

enquanto nada dizem, pois, interpelam o pensar e força o próprio pensar sobre os limites: fronteiras da imaginação, descobertas da sensação, afetos alegres da exploração da cor. Devir-criança como linha de expansão, rota de voo sinalizada na paixão pela pintura. E agora fotografia?

Seria possível realizar uma ponte entre a fotografia e a pintura? Essa questão movimentou o meu pensamento sobre a pesquisa desde o momento em que as crianças indicaram essa pista.

Iniciamos a experiência pintando a paleta de cores. Manu e Fernanda pintaram, com o pincel marcando na folha, listras de diversas cores. A paleta das duas meninas não seguiu a variação de tonalidades dentro de uma família de matiz específica. Carlos não pintou as cores favoritas. Ele iniciou com desenhos de figuração humana. Depois, percebendo o que as meninas faziam, resolveu pintar o vermelho, o azul e o verde em listras da largura da folha A4. Isabel seguiu o mesmo movimento de Carlos, optou por desenhos para em seguida fazer uma paleta em forma de um arco-íris com dois olhos.

Imagem 41 - Paletas



Fonte: Fernanda, Manu e Isabel (2022)

Novamente se confirmou a ausência de uma hierarquia, pois todas as cores estão no mesmo nível de importância. Como não há uma preferência, as cores constituem um território cuja relação estética entre elas e as crianças é definido pela igualdade. Todas as diferenças são aceitas de modo aberto e aptas para serem experimentadas como sensibilidade e como pensamento. Esse afeto com as cores se apresentou, de certa forma, livre de preconceitos e

de objetivos utilitários. Como poderia aproveitar essa pista e potencializar o processo de criação de imagens mediado pela paleta das cores. Seria um pensar estético sobre a fotografia por meio de afetos, cores e os objetos da comunidade.

No entanto, antes do uso das paletas, percebi a necessidade de mais um ato. Inspirado em fotografias abstratas e nos quadros de Jackson Pollock, sugeri um exercício de pintura que consistia basicamente em pingar tintas sobre a tela. Em copos descartáveis, diluímos, com água, cada tinta até encontramos uma consistência adequada para a tinta escorrer na tela. Distribuí os copos sobre a mesa e disse para as crianças ficarem à vontade para pegar qualquer tinta e pingar na tela. Elas demonstraram receio como se não acreditasse na possibilidade em sujar o branco da tela. Era o momento em que as crianças poderiam ativar o devir-criança, a exploração sobre o desconhecido; o momento de descobrir o motivo daquele signo retangular diante delas. Os primeiros movimentos foram de timidez e insegurança, mas as poucas elas foram se soltando na experiência. Na medida em que as cores se misturavam e ofereciam outras cores, as crianças reagiam com espanto, e o que no início era o medo de sujar, passou a ser a descoberta visual das cores em outro nível de relação. As cores se davam em cores. Diferenças que produziram diferenças em um pequeno platô de conexões. Composições que constituem uma nova experiência estética permeada por incerteza, espanto e ansiedade.

Imagem 42- Pintura Abstrata

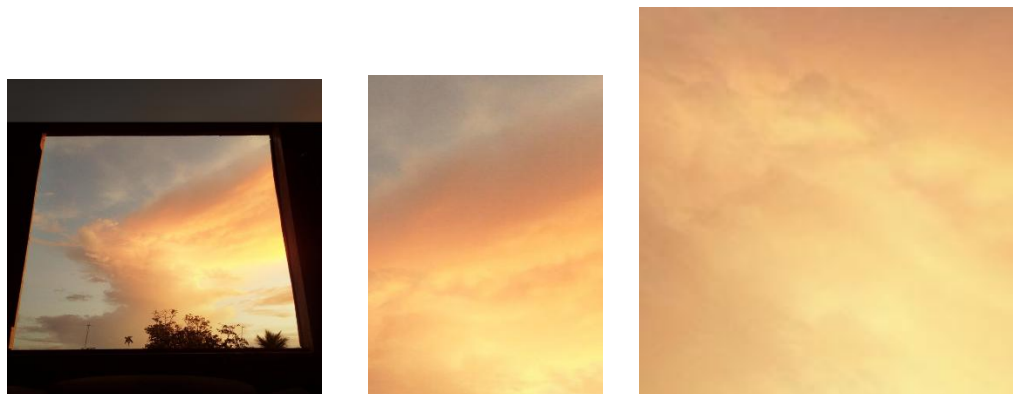


Fonte: Crianças (2022)

As duas telas mostram o “movimento aberrante” das cores avançando sobre as cores. Utilizei essa estratégia para que as crianças pudessem criar e visualizar imagens abstratas. Pensei na possibilidade em explorar a cor pela cor e não como um preenchimento de formas, uma delimitação ou uma etiqueta para o reconhecimento de objetos. Pensar a cor como referência de si mesma em seu brilho, intensidade e possibilidades de desdobramentos visuais. Acredito que essa experiência se aproximou desse desejo em fugir do uso clichê da cor. Imaginei que pudéssemos usar esse critério estético para fotografar coisas e distorcer-las por meio de suas cores a fim de retirar delas outras imagens inesperadas. Uma experimentação com a imaginação livre do esquematismo kantiano, na qual, submetida ao entendimento não passa de mera organizadora ou feitora de imagens. Aqui a imaginação não teria compromisso com categorias, mas encontraria imagens dentro de imagens como numa sequência de dobras.

Vejamos como essa distorção pode funcionar como potência para criar outras percepções visuais. Nessa sequência, a criança registrou o entardecer tendo a janela lateral como um enquadramento inclinado dentro do quadro fotográfico. Na segunda imagem, é apresentado o recorte das nuvens em um ângulo na vertical. Por fim, temos uma imagem inventada a partir de uma outra imagem. A primeira registra o efeito atmosférico provocado pela luz nas nuvens e a terceira é a manipulação, invenção sobre a existência de algo, na qual provoca um desdobramento visual.

Imagem 43 - Fotografia Abstrata



Fonte: As crianças (2022)

Talvez, se não fosse apresentado o processo acima, o efeito seria mais intrigante para o expectador. Provavelmente ele diria “isso são nuvens”, mas o que importa são as possibilidades do sentido desfigurado e potencializado pela abstração das cores.

Na atividade com as telas, as crianças queriam passar os dedos nas tintas para acelerar a mistura das cores. No fim, elas já estavam ansiosas e começaram uma verdadeira liberação das regras. Pediram para derramar as tintas na mesa; queriam manipular as tintas, sentir a densidade e o cheiro. Com isso, iniciaram um movimento espontâneo e ancestral de produzir imagens. Como se estivessem carimbando, elas marcavam o papel branco com suas mãos meladas de tintas.

Imagem 44 - Liberdade



Fonte: Isabel (2022)

Que sentido teria isso? Sentido de Chapeleiro Maluco ao experimentar as sensações entre as mãos, a tinta e a tela. Apenas ver o rastro da mão no papel. Enfim, elas poderiam se sujar e sujar tudo. Ver o efeito da sujeira e para onde isso iria nos levar. Apenas a sensação de pintar com alegria das mãos sem mediação de pincel ou de regras. No fim dos encontros, no encerramento das experimentações sempre brota a força, a potência do devir-criança expressado pela exploração e pela curiosidade alegre em querer saber como isso funciona ou se desdobra. A cena parecia ser insignificante, mas, percebo que os afetos aparecem nesses momentos. Estranho. Quanto menos significado, mais o signo se expressa. Nesse território, a paleta de cores coincide com alegria das crianças.



No terceiro e último momento do encontro, voltei a pensar nas possibilidades das cores para a composição de fotografias. Sugeri as crianças utilizarem a paleta pintada para observar no ambiente possíveis fotos que coincidissem com a combinação de suas cores favoritas.

Assumo uma certa dificuldade em promover esta experiência, pois, não estava convencido se seria adequada, ou mesmo, se as crianças entenderiam a proposta. Na verdade, eu nem sabia aonde isso iria dar ou se teria algum êxito. Parecia estar na fronteira entre o professor de fotografia e a do cartógrafo. Havia uma tentação em desenvolver uma atividade mais segura dentro do território fotográfico e assim evitar a sensação de baixa intensidade. A força que recusava a mediação com as cores era proporcional a força em querer ver isso acontecer. Deleuze (2001a) afirmaria o encontro de forças e a vontade de potência como sinal de conexão e de domínio sobre uma força a outra. Penso força como o desejo em experimentar e como a recusa em submeter o ato fotográfico as cores; coisa de pintor.

Na intenção de evitar o uso da paleta reduzido a uma aula, retomo a ação cartográfica de traçar processos, principalmente, depois de observar em encontros anteriores movimentos livres e espontâneos das crianças na realização de imagens. Seria esse o movimento do pensar por imagens? Devo destacar que esse movimento se deu de modo rápido. As crianças não demonstraram a menor dificuldade em trazer, aos olhos, as cores predominantes do seu ambiente. Isso só confirmou a minha dificuldade, não a delas. Posso afirmar que nem pensaram sobre as cores, ao contrário antes de pensar, elas correram e foram buscar as imagens virtualmente “penduradas” nos objetos. Não a coisa representada, mas a combinação de cores tematizadas na superfície fotográfica. Eu poderia dizer que elas aplicaram a paleta de cores, que elas tomaram consciência das cores entre outras previsíveis explicações. Mas o que eu vi foi decisão e correria com a máquina fotográfica. Sinto as crianças mais velozes, menos hesitantes em suas decisões. Isso seria algum efeito do hábito em experimentar imagens? Ou seria, um processo de aprendizagem baseado na intuição pelo virtual como operação de lembranças e projeções de imagens? Velocidades e intensidades, como afirma Deleuze (2002) em a Filosofia prática de Spinoza. Trata-se de um

pensamento estético com velocidades inesperadas, capaz de saber o lugar das cores e de torna-las visualmente possíveis.

Quadro 7 - Qual é o sentido?

	<p>Qual sentido? Em direção as plantas no jardim ao redor da casa de Fernanda.</p> <p>Que composição? Diversas folhas em três matizes diferentes. Infinidades de folhas ocupando o espaço fotográfico.</p>
<p>Qual sentido? Em direção a varanda da casa de Fernanda.</p> <p>Que composição? Linhas em três matizes diferentes. A linha diagonal torna-se cor azul pintada por pincel. Dois planos: um com foco concentrado nas cores azul e vermelho; o outro, desfocado para a simetria e o contraste na parede.</p> <p>Que afeto estético? “A minha casa tem cor”.</p>	
	<p>Qual sentido? Em direção ao passeio da casa de Manu.</p>

	<p>Que composição? Linhas verticais em três matizes diferentes. As cores amarela, azul e vermelha são as protagonistas do enquadramento. Ao fundo, o que seria a ausência de cor, tem por função sustentar, separar e enaltecer as três cores.</p>
	<p>Que afeto estético? “Alguns dizem que a casa da Manu não tem cor. Tem cor sim. É marrom-cinza”.</p>
<p>Qual sentido? Em direção a cozinha da mãe de Fernanda.</p> <p>Que composição? No centro da imagem, um padrão de cores roxas.</p> <p>Que afeto estético? As cores das bacias como utensílio estético.</p>	

Fonte: O autor (2022)

Temos uma micro-cartografia do olhar dentro de uma grande cartografia. São efeitos de uma bifurcação no território composto pelo encontro entre a fotografia e as crianças da Várzea. Pequeno traçado de fluxos de imagens e acompanhamento de movimentos corporais. As cores, antes presentes, agora são como temas de uma paleta de cores favoritas.

2.3 Potências do Olhar ou Por que as crianças correm no terreiro?

O encontro com as cores acenou para a mistura entre fotografia e pintura como possibilidade de intensidade criativa. A linha pictórica foi um pulso afetivo que estimulou uma cartografia fora da experimentação fotográfica. O que seria a sinalização do afeto das cores proposto pelas crianças? Como a pintura poderia se conectar à rede estética da fotografia? O tempo dessa cartografia fez pensar em encontros inesperados com signos nos quais o pesquisador, antes de interpreta-los, deve aceita-los como linhas, fios condutores que aparecem para serem observados com atenção. No tempo da experimentação, o que pulsa são os afetos; forças que empurram a pensar fora do padrão. Tentar aprender a nadar no rio, sentir o ritmo do banzeiro e da correnteza e se deixar levar. Talvez, o desejo de pintar seja um signo expressado pelas crianças e que eu devesse mapear. Será que isso levaria ao encontro de um inesperado hibridismo fotográfico sugerido pelas crianças como uma pista a ser seguida no território estético das imagens? Pensei para os próximos encontros acompanhar e compreender esse desejo como potência, como desdobramento no percurso cartográfico.

A possibilidade de uma fotografia híbrida seria uma tentativa em interpretar o afeto na operação com as cores. Operação afetiva expressada nos primeiros raios dessa experimentação quando todas as crianças corriam em direção ao horizonte e repetidamente faziam fotos do Sol poente sobre a outra margem do rio. Correr é ação de se expandir no terreiro; é um movimento de devir-criança que se instala na própria correria. Não só correm, mas correm com alegria; como se estivessem em conexão com algo agradável para o corpo; uma composição de alta intensidade com o corpo. Uma repetição do olhar sobre a mesma imagem que não gera o mesmo; gera novamente a alegria em correr e ver. Uma repetição afetiva voltada para o efeito da luz refletida nas nuvens. De fato, olhares de fotógrafos em composição estética com as cores. Surpreendo-me como isso acontece de modo sutil, e que chega a gerar o encontro com a “Paleta das crianças”. Há algo de subterrâneo no interesse estético das crianças manifestado sempre por essa busca pelo Sol? Percebo o devir-imagem com movimentos sutis e que se não forem considerados com

atenção, desaparecem, deixam de ser imagens pulsantes e, assim, o virtual se perde.

Para cartografar, a sensibilidade deve estar atenta para os movimentos sutis e para as virtualidades. As crianças, depois do encontro com as cores, continuaram por repetir a busca pela cor no terreiro. A intensidade com as cores se manifestou no desejo em realizar imagens selecionadas virtualmente. Por uma semana, elas aguardaram o meu retorno para a atualização dessas imagens. A mesma disposição, em correr e buscar as cores no Sol poente, se repetiu quando pediram a máquina para fazer fotos de algo escondido, mas que foi descoberto com potente decisão fotográfica.

Quando as crianças voltam a fazer as fotos de flores do mesmo modo quando iniciamos o encontro com as cores, entendo que a paleta das cores funciona como uma dobra estética no olhar. Que dobra? Primeiro, a virtualidade em estado de espera; em seguida, as repetições dos movimentos de correr e a predominância das cores branca, vermelha e amarela. O que surgiu de novo? Uma clara localização das imagens virtuais, todas já “catalogadas”, demarcadas pelo olhar das crianças. Tudo, virtualmente, estava mapeado. Só faltava o fósforo da experimentação para acender os caminhos até as imagens.

Imagem 45 - Flores



Fonte: Fernanda (2022)

O que está em evidência não é a repetição das formas, mas de ver a cor. Naturalmente, o ser humano vê colorido os objetos da realidade, mas o enquadramento fotográfico anuncia uma coleta, um recorte, uma seleção de brilho e intensidade em composição com o olhar. A cor assume um outro status. A operação da paleta ecoou no gosto infantil como fluxo testemunhado em correria. Cartografia de uma dobra. Se pôr as fotos em preto e branco, as cores perdem o brilho, a intensidade e o sentido de localização no terreiro. Tire essas qualidades e provavelmente a dobra desaparece. Nesse sentido, a cor permaneceu como movimento que ressoou nas subjetividades infantis como um fluxo estético de descoberta daquilo que antes não era percebido em sua beleza.

O devir-criança não se limitou na descoberta das cores. Ocorreu outras produções de sentidos assentadas em outras repetições. Voltou a se manifestar a projeção das nuvens em outros objetos. A projeção, em devir, saiu das nuvens e foi para um outro plano. O devir das projeções são variações de intensidades e as vezes de afetos; as buscas referem-se a vontade de potência em expandir o olhar e explorar as possibilidades da fotografia como numa brincadeira de exploração.

Como num golpe intuitivo, Manu viu uma fotografia em potência sendo convocada em uma rede de pescador. Para a menina parecia um cachorro deitado sobre a mesa. Gestalt? A forma de um cão sugeriu a invenção do olhar que projeta formas em coisas que não representam essas formas. Não há reapresentação da coisa nas redes de pescador. Há um tipo de intuição potente que cola uma imagem virtual em uma imagem real e que volta a ser uma imagem virtual, fazendo pensar que o virtual não um polo e o atual seria outro polo como num modelo binário de representações.

Por não ser polo, o virtual é movimento que atravessa o atual. Ele não se encerra no atual e a imagem atual não traduz e nem esgota o sentido virtual. Perceber e dizer “aquilo parece um cachorro” é uma possibilidade de dizer “vejo diferente as coisas com outros sentidos”, vejo projetando imagem sobre imagem que se atualiza em imagem. Isso é o devir-criança em operação. Ou seja, ocorre a distorção de um objeto investido pelo afeto que as crianças nutrem pelos animais de estimação, em geral, pelos cachorros. Em suas falas,

os animais são sempre citados em narrativas muitas vezes expressadas como cuidado e carinho por eles.

A foto, realizada antes mesmo do uso da máquina fotográfica, foi sugerida por Manu no início do encontro, como se ela estivesse predisposta a ver algo entre a projeção de imagens e a efetivação fotográfica. Elo entre potência e máquina.

Imagem 46 - Pelo de cachorro



Fonte: Manu (2022)

A foto do cachorro deitado sobre a mesa lembrou as fotografias de Edward Western (2021) apresentadas em encontros anteriores e que rendeu várias apreciações sobre a descobertas de outras formas em objetos banais. A diferença é que Manu manteve a cor marrom dos pelos para confirmar a presença do animal na cena. Outro movimento, a ser destacado, foi a opção por um close. Considerando que a visualização dessa imagem ocorreu a seis metros de distância, a menina correu e usou um enquadramento fechado ou o mais próximo para captar e produzir a invenção da pelugem como simulação.

Por que menciono a corrida de Manu em direção a imagem virtual? Porque isso é uma ação fundamental na composição estética das crianças. Todas elas correm antes de fotografar. É um sinal de expansão de si e um modo de habitar o terreiro. Ao correr em diversas direções, as crianças afirmam a alegria como conexão com o ambiente, portanto indicam aumento de intensidade ou de afeto no processo de experimentação. Correr é um gesto da infância e não uma representação da infância no Beiradão. Esse gesto é um

signo, na medida em que as crianças quando não correm sinalizam uma baixa intensidade com a experimentação. Porém, pode ser por outros motivos. Em alguns encontros, elas relatam “preguiça” em realizar as fotografias, ou seja, elas não correm. Isso pode estar relacionado a outros afetos presentes no campo e que naturalmente interferem, ou ressoam nos encontros.

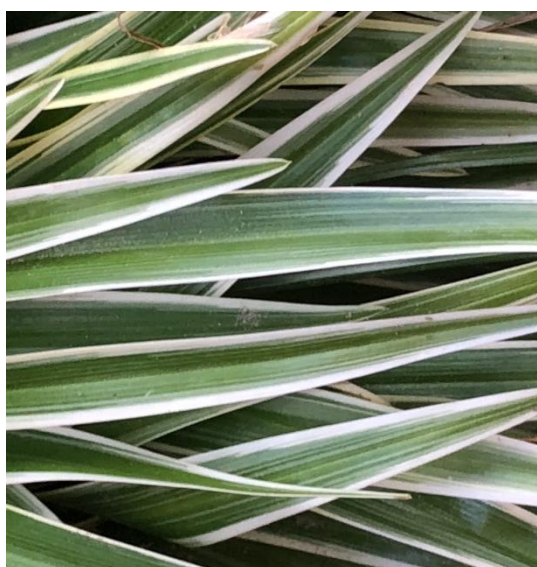
O encontro é um momento que se constitui no aqui e no agora conduzido pela intensidade que as crianças apresentam em suas falas, em suas disposições, em seus sentimentos e pelo seu correr. Esse encontro, foi intitulado como “Potências do Olhar” porque observei na correria um desdobramento de outros encontros no olhar das crianças. A baixa intensidade constatada em outros momentos foi elevada no contato com as cores, mas que trouxe o entrelaçamento de elementos realizados em outros encontros. Como cartografar é mapear movimentos, as efêmeras linhas se expressaram na alegria, na tristeza, na angústia... mapeamento do devir, das variações afetivas. As fotografias funcionaram como conexões; pequenos nós no circuito imanente da Várzea.

Acredito que os encontros com as qualidades fotográficas foram momentos intensos de bifurcações no processo de produção de subjetividades, de elaboração de direções, de dobras sobre o próprio olhar. O pequeno bosque ofereceu uma fotografia macro, em close, na qual destaca-se os detalhes de um objeto antes não percebido ou até percebido de maneira dissolvida no fluxo das imagens clichês. Fernanda visualiza antes a possibilidade, imagina enquadrar e com isso, realiza uma diferença no olhar. A escolha pelos detalhes da flor de jambo causa estranheza e sinaliza mudanças estéticas sobre o visto-clichê e assim, o não visto vem a luz pelo olhar da menina.

Imagem 47 - Olhar diferente

Fonte: Fernanda (2022)

Acontece um gesto. Ao utilizar os detalhes, a menina realiza a torção da imagem-comum. Expressão pelo gosto da distorção, da transformação de um em outro. Ela descobre as possibilidades de criar outras imagens, de ver diferente. Ela aprende a ver coisas estranhas com os signos que o olhar fotográfico oferece. As folhas de plantas, nos arredores da comunidade, dar a compor um entrelaçamento de forças em verde e branco. A intensidade das cores e o enquadramento fechado pertencem ao recorte intencional para inventar a imagem. Correr não somente pelo prazer livre de correr, mas correr para buscar e tentar mostrar um ver desconhecido. A distorção ou a torção da imagem é um novo sentido que brota como ramificação da experimentação.

Imagem 48 - Ver diferente

Fonte: Fernanda (2022)

A distorção chega ao limite quando Fernanda vê uma imagem abstrata debaixo de uma folha. Ela se agacha, deita e descobre um algo borrado igual uma santa ou uma fada. A projeção de imagens aparecem como desejo e não como intenção planejada, arquitetada. É o acaso do encontro: “o que é isso escondido aí?” intuído com a luz natural e forjada por cores. Virar, revirar, ir para abaixo e ver o invisível das potências do terreiro em consonância com a corrida das crianças.

O acaso não foi explícito e nem constante nessa experimentação. De início, imaginei possibilidades do acaso como motor de criação. Mas não foi isso o que aconteceu. Em geral, a potência das crianças tinham uma antecipação das imagens, como se elas tivessem uma pré-visão ou uma vidência. Isso foi muito presente em suas composições fotográficas. A antecipação indicava uma autonomia, um protagonismo no processo delas em buscar as imagens. Porém, as vezes, no desenrolar do olhar, aconteceu o contrário da antecipação da imagem na mente. Ocorreu encontros inesperados que forjavam o belo vindo de outro lugar. O belo que surge e desaparece. Uma cena fugidia. O olhar do fotógrafo é ativado para ficar atento para esses momentos.

Fernanda relatou um momento que ilustra um tipo de desenvolvimento do olhar característico dos fotógrafos. Tratou-se de um encontro casual com uma borboleta na estrada da Várzea. Como em uma mistura, o relato apresentou alguns ingredientes: 1. frustração por não ter uma máquina fotográfica; 2. o encontro casual com a borboleta sugeria uma bela fotografia. Temos aqui o sentimento de beleza expressado no lamento da menina.

Quadro 8 - Possibilidades de uma imagem

O que você viu?	
Fernanda	“Eu vi uma borboleta sentada em uma flor amarela. Ela era meio laranja com preto e a asa dela era laranja. Ela mexia as asas”.
Por que ela merecia ser fotografada?	
Fernanda	“Ela era muito bonita. Interessante como ela ficava fechando e abrindo”.

Como seria a foto?	
Fernanda	“Ia ser de frente”.
Quantas fotos?	
Fernanda	“Umas duas. Todas formas que eu queria testar nela”.
Quais eram essas formas?	
Fernanda	“De lado, de frente, de costa”.

Fonte: O autor (2022)

Essa sensação do belo surgiu em fotografias de objetos menores, como se o olhar das crianças tivessem sido modificados; o foco saiu das nuvens e as combinações das cores e o interesse se transferiu para os pequenos detalhes dos invisíveis. A borboleta era bela pela cor e pelo movimento com as asas.

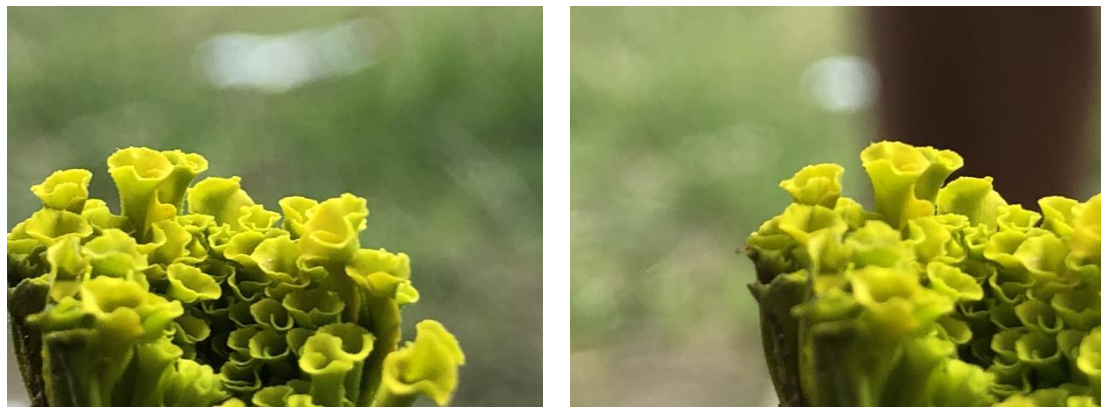
A borboleta é um exemplar do modo de ver fotográfico. Relação aberta para a beleza, no caso das crianças interesse por objetos menores. A foto não realizada ficou presa na mente da menina por uma semana até ela descrever a cena. Imagem presa, digo lembrada, é uma simples imagem mental e ao mesmo tempo imagem potencializada pelos movimentos e pelas cores vistas na borboleta. O relato é um testemunho da exploração do olhar por algo que se constituiu como belo. O belo é um sentimento a priori? É um critério universal? Na imanência do beiradão, o belo está fora dos manuais clássicos. Ele está escondido e, por acaso, se expressa entre o olhar da criança e a estrada da Várzea.

A imagem não-existente da borboleta é um dado produzido na experiência do ver fotográfico que indica o ponto de vista da criança e uma inclinação para produzir a beleza como tema, uma coisa dela na Várzea. Produzida pela efemeridade, a menina é capaz de dizer, de se frustrar e dar sentido para aquilo que viu. A imagem não-existente afirma a composição em diversas linhas virtuais. Como nenhuma dessas linhas foram atualizadas em fotos, o virtual surgiu na experiência como se fosse uma anti-fotografia, não em um sentido dialético, mas como um outro tipo de visão que opera na mente de Fernanda, como uma dobra do gosto, até ela encontrar um outra imagem e assim realizar uma outra composição, ou atualizada pelo sentimento do belo ou

intensificada pela inclinação aos detalhes de um determinado objeto. A visão, a imagem e a composição são elementos de um movimento entendido como a exploração das crianças efetuada no terreiro pelo olhar. Vejo aqui um traçado do devir-criança.

Da borboleta como tema, percebo como potência, uma linha intensa voltada para exploração de detalhes que guardam infinitas perspectivas sobre o território. Nesse espraiamento de possibilidades, surgiram imagens que se aproximam de uma consagrada regra da fotografia. A regra é conhecida como o espaço negativo. Não se trata do filme negativo das máquinas analógicas, mas do espaço vazio exposto intencionalmente na superfície fotográfica. O espaço positivo é preenchido pelo tema principal e geralmente é deslocado para algum quadro da grade fotográfica. Isso lembra a regra dos terços, onde o fotógrafo posiciona o objeto sobre ou próximo a um dos pontos de conexão da grade. É um recurso utilizado para direcionar o olhar para o modo como o fotógrafo vê e compreende o objeto no enquadramento. Essas duas técnicas são consideradas como verdadeiras regras para uma boa composição e os resultados são interessantes.

O que mais intrigou foi as crianças utilizarem as duas regras sem serem mencionadas por mim na experimentação. O que isso quer sinalizar nesse momento? Seria oportuno inserir as regras no processo considerando que até aqui, eu não havia apelado para nenhuma regra básica da fotografia. Em nenhum momento acionei a grade dos terços da máquina fotográfica. Isso é um recurso técnico opcional, mas, as crianças, por algum motivo, exploravam essa possibilidade se concentrando nos detalhes das plantas. O ritmo da experimentação seguiu o tom de uma brincadeira, como se estivessem descobrindo modos de ver para com isso rever os resultados. Era brincadeira séria em forma de um estudo sobre a própria visualidade e a descoberta, por pura intuição, das regras de composição ativadas em um exercício simples de exploração com o visor.

Imagem 49 - Posições do Olhar

Fonte: Fernanda (2022)

Observe as duas fotos acima e perceba o movimento do olhar como se ele escorresse na direção do espaço positivo. O olhar começa no espaço vazio e a fotógrafa, no caso, a Fernanda, nos joga a olhar da diagonal para o quadro esquerdo inferior. Na imagem, à direita, o movimento se realiza da diagonal superior para à direita inferior. O espaço negativo é um fundo embaçado intencionalmente pela menina para afirmar o primeiro plano que é justamente onde se situa o ponto de interesse da criança-fotógrafa. Veja como os detalhes da planta são percebidos e valorizados no espaço positivo da foto. Esse destaque da flor faz do espaço negativo aquilo que geralmente ele é: um pano de fundo que envolve o tema.

Você começou a ver primeiro a foto da esquerda ou a da direita? Acredito que tenha sido a da esquerda considerando o nosso hábito em realizar a leitura da esquerda para a direita. Três crianças não sabem ler e em um dos meus experimentos constatei que o olhar delas, ao ver pela primeira vez uma fotografia, se fixava em um ponto que as vezes se situava no espaço negativo e depois seguia para o ponto onde se encontrava o tema. Outras vezes, iniciava em pontos diferentes da imagem sem seguir em nada o hábito da leitura. Portanto, o olhar das crianças parecem não estar formatados pela palavra ou mesmo por uma suposta estrutura formal de um texto. Isso ajuda a compreender o porque a imagem para essas crianças servem como uma superfície que faz a imaginação e a fantasia deslizar para fora da imagem e encontrar outras imagens expressadas como fabulação ou ficção.

Carlos, novamente, foge do movimento iniciado pelas meninas. Ele resolve fazer imagens com algo que sempre me deixou intrigado: a mistura de

fotografia com outro tipo de arte. Carlos traz para dentro da superfície fotográfica uma das ações que mais gosta de fazer: desenhar. O menino manifesta-se como uma linha de voo decididamente autónoma voltada para o que interessa fazer com o terreno. Seus desenhos são de certa forma complexos e apresentam ora a figuração humana e outras vezes representações de ambientes que não fazem parte do ambiente onde mora.

Imagem 50 - Desenho



Fonte: Carlos (2022)

São imagens sobre o lugar aonde os pais ou algum parente trabalha. São desenhos de fábricas ou empresas importantes para a economia do município de Iranduba que de algum modo afetam o menino. Todos os traços são riscados no chão e em seguida fotografados compondo assim um tipo de hibridismo fotográfico frequente desde o início dessa experimentação. Admito não ter atentado para esse movimento dele Só fui perceber quando sugeri a mistura da foto com a pintura baseada em pistas expressadas, anteriormente, pelas crianças.

Pensei em conectar a paixão pelas cores e a regra do espaço negativo. A primeira se expressava como um afeto; a segunda, como uma intuição do deslocamento do olhar no enquadramento. Imaginei que a mistura de afeto e intuição resultaria na produção de imagens que se aproximariam da fabulação, ou de algum efeito onírico. Autorizado pela intuição das crianças sobre o

espaço negativo, configurei a máquina com a grade e apresentei a regra dos terços. Depois de cinco meses, essa foi a primeira instrução fotográfica dentro da experimentação. O resultado foi um fracasso. O espaço negativo desapareceu quando ensaiei uma roteirização na experimentação. Todos os espaços foram preenchidos, o tema foi centralizado, descentralizado e fora do plano de fundo; a imagem ficou carregada como se não quisesse comunicar nada. Do ponto de vista de quem deseja o controle, as imagens formaram uma abstração desobediente. Afinal, quem são os guias protagonistas dessa pesquisa?

Imagem 51 - Desobediência



Fonte: Manu e Isabel (2022)

As crianças rejeitaram a minha vontade instrucional. Elas recusaram qualquer intencionalidade ou finalidade. De modo inconsciente, elas estavam fora das regras de fotografia desde o início, sempre livres, intuindo as próprias regras. O acesso as potências do olhar não é mediado por regras e técnicas. Acionar o virtual passa pela experiência estética adormecida, sintetizada, contraída pelo contato com a Várzea. Alcançar as virtualidades infantis passa pelas linhas das crianças expressadas na correria, na alegria, na tristeza, na indisposição, na aparente dispersão, na percepção singular sobre o terreiro, no prazer em subir a goiabeira, na ausência de medo diante do rio devir-criança

Por cinco meses, evitei caracterizar os encontros como momentos de instrução, de regras, para assim, perseguir as linhas delicadas e sutis da imanência estética. No entanto, havia em mim, um devir-professor, subterrâneo que queria assumir o controle e ficar no lugar do cartógrafo. As crianças rejeitaram a proposta desmontando o espaço negativo e transformando-o em

uma outra coisa, sem regras de composição. Aliás, uma composição caótica, sem um ponto fixo do olhar. As crianças não queriam o professor. Elas queriam ser a linha de voo do Cartógrafo.

3 A EXPERIMENTAÇÃO COMO COMPOSIÇÃO NA VÁRZEA

A experimentação com a imagem foi um processo efetivado em um plano constituído por afetos e intensidades estéticas. Esse plano é a Várzea; um platô mais amplo no qual tudo flui e compõe a si mesmo. Tudo se constitui na dinâmica desse platô no qual os afetos se apresentam como forças que compõe os corpos dos habitantes e os faz assim em conexão com os sentidos oferecidos pela Várzea. Esse seria um nível primeiro da experiência onde o terreiro e o beiradão direcionam a percepção de seus habitantes para sensações da Várzea, reconhece-las, toma-las para si e disso fazer uma existência ao modo ribeirinho. Um “fazer” naturalmente atravessado pelos signos estéticos da Várzea.

Essas experiências, oriundas no campo, conduziram a cartografia dos movimentos corporais, das expressões e do modo de pensamento das crianças com a fotografia. Por se tratar de uma perspectiva da imanência, as crenças em substâncias fixas foram substituídas pela fluidez dos encontros geradores de intuições estéticas e de sentidos que brotavam no terreiro da comunidade. Essa postura impediu a coagulação de transcendências de toda ordem: “Não é mais a afirmação de uma substância única, é a exposição de um plano comum de imanência em que estão todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos”. (DELEUZE, 2002, p.127). Esse plano não é um conceito elaborado na mente para fixar o real em categorias a priori; é um plano pré-individual, isto é, já ocorre por meio de movimentos e de intensidades; é um diagrama de forças que se conectam e produzem outras disparidades, ou seja, diferenças. O plano como todo virtual em sua potência estava acionado e funcionando. Ao tomar corpo dentro do fluxo dos afetos, a pesquisa/experimentação ativou outras potências e fez visualizar movimentos através da imagem.

Tudo se originou na geografia imanente da Várzea. Se há alguma categoria ou substância, é porque são referências a este plano, no entanto, este solo, por estar em movimento constante, se atualiza em um horizonte de composição. Fazendo um paralelo com a fotografia, a composição é um critério para compreender a experiência na imanência como abertura para a criação de sentidos, de atualizações e de conexões em lugares desconhecidos. Esses lugares não são pontos fixos ou limitados por fronteiras; são espaços afetivos

cuja ação cartográfica traceja e problematiza em posição horizontal e indica a renúncia de qualquer forma de hierarquia ou de eminência. Nesse platô, o ser se expressa nas ramificações como desdobramentos e como implicações sobre a individuação da experiência. Composição como causa de si mesma e que se expressa em diversas composições:

Com efeito, o essencial na univocidade não é que o Ser se diga num único sentido. É que ele se diga, num único sentido, de todas as suas diferenças individuantes ou modalidades intrínsecas. O Ser é o mesmo para todas estas modalidades, mas estas modalidades não são as mesmas. Ele é “igual” para todas, mas elas mesmas não são iguais. Ele se diz num único sentido de todas, mas elas mesmas não tem o mesmo sentido. (DELEUZE, 2018, p.62).

Qual é o ser dessas diferenças? É a própria imanência compositora de expressões, de gestos e de singularidades. Esta única voz tem a capacidade de cantar de maneiras diferentes. Infinitos timbres efetivados por uma só voz. Não há polifonia; não há outra voz ou uma voz superior que sirva de referência. Não há um maestro, mas somente ela mesma. Portanto, é uma voz que se autoproduz concomitante a realização da cantoria. Cantoria da rocha, do pássaro, do rio, do céu, do humano... todos os timbres louvam a Deus: “O Ser se diz num único sentido de tudo aquilo de que ele se diz, mas aquilo de que ele se diz difere: ele se diz da própria diferença” (DELEUZE, 2018b, p.63).

A composição imanente torna todos os seres iguais e íntimos, não de uma única causa, mas sim, de uma multiplicidade de forças que ao se combinarem instauram as diferenças; um rizoma que se ramifica por todos os lados, efeito das conexões imanentes. Essa imagem ontológica questiona e descarta a predileção dogmática pelas lógicas binárias do pensamento: sujeito-objeto, modelo-cópia, identidade-semelhança, causa-efeito: “A natureza não se comporta assim: as raízes são nela raízes-mestras, com numerosas ramificações caducas, unilaterais e circulares, mas de modo algum dicotômicas” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.14).

A tecitura da Amazônia é um platô produzido em uma teia de conexões na qual cada ponto de entrelaçamento expressa o ser por meio de sua diferença. Penso, assim, numa imanência amazônica. A expressão de existências são modos de afirmação da potência de cada ser. O ser é aqui como o todo de uma multiplicidade expressiva de seres diferentes. Viver a infância na Amazônia, a margem dos rios, é viver sob o afeto do rio em seus

movimentos de enchente e de vazante. Como uma força, o rio compõe o território movente da várzea e a existência do ribeirão trona-se efeito desse território. Nesse caso, o território resulta do desejo do ribeirão em habitar o beiradão como terra e como sentido.

O desejo não funciona como falta de algo, mas como potência em compor a várzea como território de sentidos. Portanto, se o rio é força poderosa de repetição e de devir, os ribeirinhos são expressões de insistentes existências conectadas com a imanência. Nesse cenário, a infância é uma micro-expressão em constante composição. As crianças não só falam sobre o ambiente, elas correm, sobem nas árvores, nadam, interagem com a atmosfera, contemplam o rio e produzem seus pensamentos. As forças da várzea operam sobre os movimentos dos corpos e produzem a subjetividade infantil no beiradão.

O movimento das crianças como micro-expressões, me afastou da noção de infância como categoria a priori. Operação próxima da imagem dogmática do pensamento, na qual se espera classificar as crianças dentro de quadros teóricos que expliquem a infância de um modo universal. Entendo que os modos de expressões ou os modos de existência escapam e fogem como linhas da tentação universal e classificatória das categorias. Parece evidente afirmar que as crianças dos rios são diferentes das crianças urbanas. Difícil é viver a imanência que produz essas diferenças e perceber as sutilezas dos devires-crianças.

Cartografar esses devires foi um desafio, pois, precisei saber esperar aquilo que brota no campo. Saber esperar como um fotógrafo e captar a melhor luz, ou a luz mais adequada. Evitar categorizar como se estivesse aplicando uma teoria. Não se aplica a imanência, se vive nela, somos afetados por ela. Somos afetados por linhas em movimento, variações, conexões que estabelecem uma consistência, um emaranhado de linhas que preenchem uma dimensão, ou melhor, que criam ramificações. Por isso, que não há posições fixas em um rizoma.

As linhas são as forças que constituem o plano e, simultaneamente, produzem as composições dos corpos. Não há uma única força; há a multiplicidade de forças originárias de outras gêneses, de outras conexões. A força é efeito de conexões, de ramificações; é o efeito da própria experiência

em se conectar e o resultado disso se realiza nela mesma sem equivalência ou referência com suposto exterior. O ser da multiplicidade é a variação das forças; é o instável produzido e produtor de intensidades.

A partir das sensações, percebi a existência de ramificações de forças que atravessam, impactam e modificam os corpos; a percepção desse movimento levou-me a intuir sobre o habitar na várzea como uma experiência estética cujo efeito se manifesta em uma pluralidade expressiva. É a operação de uma estética produtora de expressões imanentes as ações das forças. Constato que esta experiência se realizou concomitante com a experimentação com as imagens, mas também, com as sensações dos afetos que delinearam a pesquisa em processo. Como em uma rede em formação e deformação, os afetos linearam a composição entre as crianças, o cartógrafo e a estética do campo. A fotografia se intensificou como mais uma linha e produziu, nas crianças, dobras em forma de movimentos com a imagem. Uma nova composição se atualizou: aconteceu um arranjo entre as fotografias, os movimentos corporais e as disposições de humor.

Nessa experimentação, a imanência se arranja em justaposições de superfícies: um platô que produz um outro platô, mesmo que seja micro, mesmo que seja uma foto. Porém, trata-se de fótons capturados no aqui e agora. A superfície fotográfica brota como expressão da superfície do beiradão. A imagem como superfície fotográfica resulta dos movimentos das crianças na superfície do terreno. Temos os movimentos como as direções que as crianças dão a composição fotográfica, não mais como representação, mas como um signo visual delas; um eco visual sobre o território em que habitam. A fotografia como ato de capturar as forças da imanência em imagem. Compreendo-a como uma pista que indica a possibilidade em problematizar a infância por meio da estética amazônica.

Em geral, os ribeirinhos usam a fotografia para registrar os acontecimentos sociais, religiosos e estéticos. Na pesquisa, ela foi (re)inserida como linha de composição com a luz, como um mecanismo para as crianças fazer ver e fazer falar. Essa linha conduz para um outro nível estético onde a expressão do beiradão é revelada e inventada sob o ponto de vista infantil. A máquina fotográfica, que capta a luz, é usada como um dispositivo de fazer ver percursos, rastros, potências, experimentações, gestos e gostos estéticos.

Máquina somada ao olhar, é maquinação de desejo, de vazante; é também máquina que capta a baixa intensidade dos humores. Como afirma Deleuze (2016, p.360): “Cada dispositivo tem o seu regime de luz, a maneira pela qual esta incide, se esfuma e se espalha, distribuindo o visível e o invisível, fazendo nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela”. Penso o dispositivo em três sentidos: 1. máquina fotográfica; 2. os encontros; 3. o pluralismo das forças. Nessa pesquisa, esses dispositivos se misturaram e conduziram a experiência cotidiana e familiar para a experiência estética da produção de subjetividades.

Segundo Deleuze (2001a), o pluralismo das forças só é possível porque cada força é constituída pela potência e pela vontade de potência. Talvez a potência seja aquilo que Deleuze cunhará como o virtual: as possibilidades intrínsecas ao tempo, ao devir, a memória do corpo. A vontade de potência é a atividade operadora que atualiza a potência em movimento. A relação potência e vontade de potência faz o campo da imanência um sistema aberto para renovação das combinações. A vontade de potência, como atualização da força, indica uma forte gênese de criação.

Intrigante pensar o campo como uma heterogeneidade. As implicações da experiência imanente das forças foram imprevisíveis para a realização dessa cartografia, pois foi necessário aceitar o inesperado, o acaso, e manter uma postura aberta para as atualizações que iriam se efetuando no processo. No início do mapeamento, quando propus perceber e compreender quais seriam esses afetos, tive a sensação de estar localizado em diversas bifurcações. Para onde esse emaranhado me levaria? Teria algum lugar? Um porto seguro? O imprevisível foi o preço a pagar por pretender realizar uma cartografia. Como seguir nesse território movediço e fluído dos afetos? Se deixando perder, seguindo as linhas, observando as pistas que surgiam na fala e nos movimentos das crianças; as imagens serviram de bússolas, de pirilampos para não me perder na heterogeneidade dos afetos.

3.1 Visualidades dos afetos

Se o corpo é efeito composicional de forças e de afetos, se a natureza corpórea é ser afetada e afetar outros corpos, então o que dizer do olhar, da composição de imagens produzidas pela composição do corpo? As imagens formaram uma rede que aproximou os participantes dessa pesquisa-experimentação.

A experimentação, engendrada pelas visualidades dos afetos, foi um tipo de experiência que se voltou sobre si mesma e produziu uma cartografia do olhar. Na produção das composições visuais, o olhar se construiu, se refez, selecionou, rejeitou e se desdobrou com o enquadramento da máquina fotográfica. Nessa cartografia, o movimento das crianças foi o “fundamento” fluido do olhar que elaborou relações no enquadramento fotográfico: olhar que transformou a realidade 3D em superfície plana e paradoxal: ora fotografia como representação, ora fotografia como simulacro. Fotografia como documento, como testemunha da verdade como criação ou fabulação.

No plano de imanência, onde os encontros com o pesquisador, com as crianças e com a máquina fotográfica, os afetos apontaram para o exercício do olhar que sai do mesmo e se depara com a produção de um outro. Um processo estranho que vai do desmanche de imagens clichês para o arranjo de pontos de vista: descoberta de pontos de interesse, percepção de infinitas possibilidades de ver diferente. É possível afirmar, na duração desse processo do olhar, o perspectivismo de Nietzsche.

O que se produz? Visualidades ou objetos fotografados? A visualidade encontra-se no objeto fotografado constituído durante o processo de criação. Porém, a visualidade não é reduzida a imagem, pois, aquela é efeito de linhas que condicionam o olhar. Quais são essas linhas? São as forças que compõem o corpo; conjunto de forças tais como a linguagem, a instituição escolar, as relações familiares, as várias censuras do olhar sobre as crianças. As próprias imagens contemporâneas são linhas que afetam esse olhar.

Em *Estética da Fotografia*, Soulages (2010, p.302) afirma que “toda foto é foto de um ponto de vista particular ao mesmo tempo no tempo, no espaço e na maneira de envolver o objeto a ser fotografado”. Vejamos uma foto como um ponto de vista de um sujeito que expressa sua maneira de ver. Esse modo

particular de ver estabelece na superfície fotográfica a relação simultânea com o tempo, com o espaço e com os elementos visuais postos no enquadramento. Assim, a foto expressa a perspectiva do território, o ponto de vista e os pontos de interesse do autor.

Imagem 52 - Enquadramento do enquadramento



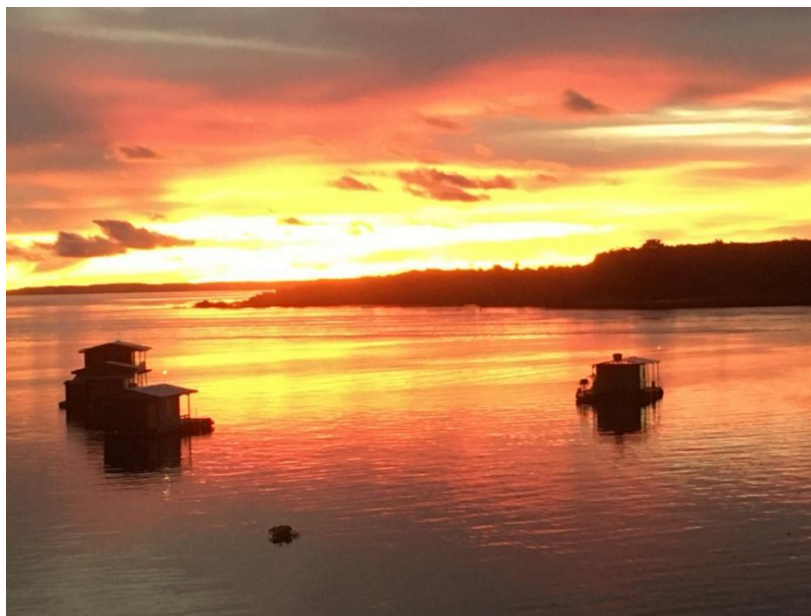
Fonte: O autor (2021)

Nos movimentos em que ocorrem a composição do corpo, o olhar é condicionado por esta composição e por aquilo que vem de fora do pensamento. Encontro casual com os signos. A visualidade, efeito dos afetos, faz pensar no jogo paradoxal da fotografia como ponto fixo e como ponto de vista. O primeiro indica a sensação de instante, de captura, de vestígio ou de testemunho. O segundo sentido, apresenta a foto como expressão dos movimentos, dos devires do olhar. Compreender o ponto de vista, como algo em movimento, é entender o sujeito-fotógrafo não mais como um fundamento para a verdade na fotografia, mas como um ser, que em movimento, modifica o olhar na experiência do enquadramento, da sensação da luz, do posicionamento dos ângulos, da percepção das tonalidades, das inclinações corporais, das relações dos objetos naquele campo específico de criação.

Acompanhar o ponto de vista é afirmar a expressão singular do olhar que produz o que Deleuze chamaria de simulacro ou o que foge dos modelos clichês da imagem. Desfiar da imagem dogmática é abertura para as possibilidades de criação de imagens sem equivalência; estranhas até para aquele que as produz. É uma jornada na construção do olhar e do surgimento de sentidos provocados pelo uso repetido do visor fotográfico.

Quais foram os impactos que o uso repetido do dispositivo fotográfico ocasionou no modo de ver das crianças? Termo decisivo na filosofia da diferença, a repetição gerou a diferença; a repetição do ato fotográfico gerou o ponto de vista e suas expressões imagéticas. A repetição do enquadramento, experimentação do olhar com a heterogeneidade da imagem, posicionou a criança-fotógrafa no campo da multiplicidade dos afetos. O ato se repetiu inúmeras vezes; mas, o ato não era mais o mesmo; a cada repetição uma outra coisa; a cada contração do espírito, uma intuição diferente. Estar no campo e localizar a origem da luz e os seus efeitos é sinal de uma certa aprendizagem que faz da luz um ser com status de linha no campo visual do sujeito.

Imagem 53 - De onde vem a luz?

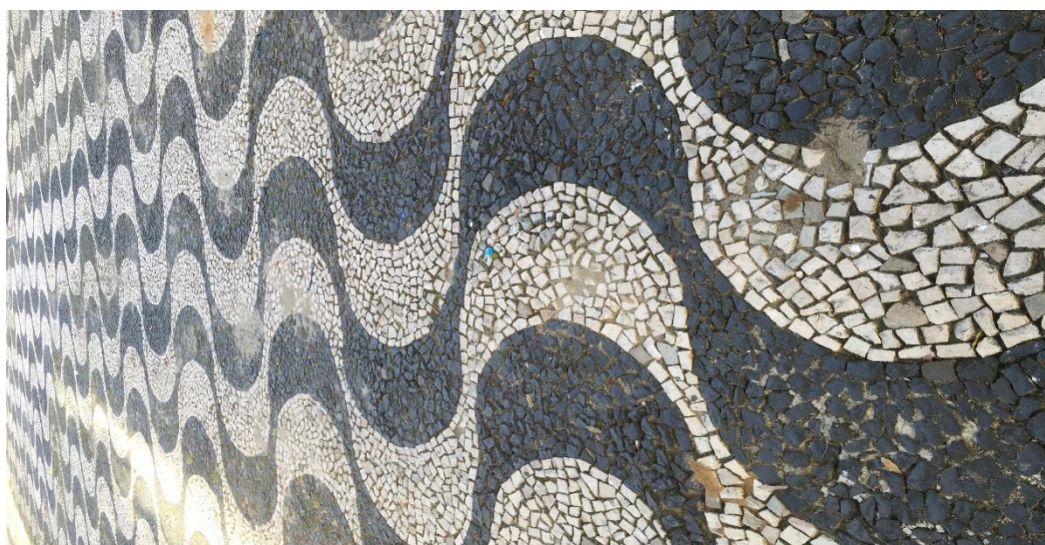


Fonte: O autor (2021)

Há um intervalo entre a percepção, as sensações, os efeitos dessas sensações e a criação. O intervalo é a construção da perspectiva do fotógrafo. A perspectiva não significa “uma perspectiva”, mas a abertura para a infinidade de “objetos de se ver”. Objetos não estáticos, mas constituídos como sentidos ocasionados pelas mudanças do corpo no território: longitude e latitude. O corpo é atravessado pelo conjunto de forças; o olhar é atravessado pelas linhas horizontais e verticais do visor. A fotografia é produto; o olhar é movimento; a visualidade é intermezzo, intervalo entre uma coisa e outra; é o indeterminado da criação.

A comunidade tornou-se diferente a partir do ponto de vista e da singularidade do “autor” da foto. O território gerou maneiras estranhas de ver o próprio ambiente. Daí se iniciou uma jornada de construção visual sem referências: “cada ponto de vista particular gera sua visão de mundo a tal ponto que os universos fotográficos produzidos por esses pontos de vista são completamente particulares e diferentes dos outros” (SOULAGES, 2010, p. 303). Lançar um ponto de vista sobre o mundo, e com isso, fazer emergir sentidos, é operar com a multiplicidade do mundo.

Imagem 54 - Acompanhar as linhas



Fonte: O autor (2021)

O posicionar a câmera em diversas direções, fez perceber a diversidade que um objeto pode oferecer: acompanhamento de linhas verticais, horizontais, diagonais; noções de profundidade... A exploração das mudanças de posicionamento do visor se abriu para perspectivas e possibilitou relações na superfície fotográfica antes não-imaginadas. Esse movimento suscitou a descoberta de interpretações do ambiente e da potencialidade criativa da visão:

Mas penso que hoje, pelo menos estamos distanciados da ridícula modéstia de decretar, a partir do nosso ângulo, que somente dele se pode ter perspectivas. O mundo tornou-se novamente “infinito” para nós: na medida que não podemos rejeitar a possibilidade de que ele encerre infinitas interpretações (NIETZSCHE, 2012, p.278).

No contato com a multiplicidade do campo, a visão (fotográfica) foi impactada pelo pluralismo das forças, produzindo interpretações singulares de

si e da paisagem na qual as subjetividades habitam. Isso fez pensar se as perspectivas encontravam-se virtualmente no olhar ou se a potência da pluralidade seria uma espécie de Empirismo Transcendental? De acordo com experimentação, as duas possibilidades da potência coexistem, uma não exclui a outra, mas funcionam como engrenagens das intuições estéticas.

Como em um empirismo aberto, o processo encaminhou-se para o imprevisível cujas imagens apresentaram pontos de vistas e interpretações surpreendentes pelas crianças. Surgiram imagens contendo o sentido paradoxal da imagem fixa e da interpretação: aquilo que visualizo, o Eu não consegue expressar, pois não está de acordo com o que está sentindo, pensando ou verbalizando. Um desacordo das faculdades. No perspectivismo do olhar, penso a subjetividade não como substância, mas como corpo, expressão da potência e da afirmação da diferença. O sujeito não é reduzido a autonomia e a racionalidade, como desejavam os modernos, mas, a um ser em devir, tecido pelos infinitos das forças estéticas da Várzea.

3.2 A experiência estética da Várzea

O que é imanente? Aquilo que é interno e condicionado pela composição da multiplicidade das forças. Na imanência, os movimentos da potência fazem pensar em possibilidades outras, sem a marca da imagem dogmática da representação modelo-cópia ou da bipolaridade causa-efeito. Isso sugere pensar sobre o que escapa, o que escorre das amarras da identidade. Vislumbra-se a possibilidade de um pensamento sem imagem, sem formas fixas; de um tipo de pensamento atento a composições atualizadas no campo, sendo o pensamento engendrado pelos impactos de algo estranho a um tipo de pensar habituado a fórmulas pré-postas de métodos e técnicas consagradas. Um empirismo que produz a plasticidade do pensamento posto em movimento pela experimentação de forças estranhas ao qualquer tipo de reconhecimento, de representação ou de categorias. Uma aprendizagem com os signos:

Aprender a nadar, aprender uma língua estrangeira, significa compor os pontos singulares de seu próprio corpo ou da sua própria língua com os de outra figura, de um outro elemento que nos desmembra, que nos leva a penetrar num mundo de problemas até desconhecidos, inauditos (DELEUZE, 2003, p.317).

Se o pensamento é produzido pelo movimento da multiplicidade, como é possível apontar para a estabilidade do ser como fundamento do conhecimento sobre a realidade, se ela está em processo, em devir? A noção estável do ser não combina com a noção de composição das forças. Não há um fundamento último em que o pensamento se fixa ou se identifica para categorizar a realidade.

A crença platônica em orientar o pensamento para as essências unitárias tem a ver com a dificuldade do pensamento em acompanhar os fluxos do devir; as mudanças constantes da experiência. Na imanência, o que é estável é substituído pelo conflito das forças; melhor, é constituído pela apropriação de uma força por outra. O fenômeno não se define como uma aparição do *noumeno*, mas como um signo que pulsa e sinaliza para a pluralidade das origens das forças: “Um fenômeno não é uma aparência nem sequer uma aparição, mas um signo, um sintoma que encontra o seu sentido numa força actual” (DELEUZE, 2001, p.8).

Entendo o atual como a expressão do conjunto de forças e o pluralismo como um empirismo. Portanto, experimentar é ser arranjado pelo feixe das forças que constituem os corpos e que se desfazem conforme as mudanças no fluxo dos movimentos: “A história de uma coisa, em geral, é a sucessão das forças que dela se apoderam, e a coexistência das forças que lutam para dela se apoderar. Um mesmo objeto, um mesmo fenômeno muda de sentido consoante a força que dele se apropria” (DELEUZE, 2001a, p.9).

A experiência estética realizada nessa pesquisa não partiu do princípio fenomenológico no qual o sujeito percebe o objeto. É uma experiência imanente aos signos emitidos no terreiro, modelada pelas forças da Várzea que interagem como em uma rede ou um circuito, na qual a multiplicidade de conexões surgem de pontos, de lugares a serem mapeados. O lugar ou o ponto fixo é uma imagem ou uma impressão. O que acontece é a heterogeneidade de fluxos engendrados pelo tempo, pelo clima, pelo olhar da mãe, pelo sorriso da avó, pelo calor do Sol, pela brisa, pelo odor do rio, pelo barulho do banheiro, pela gritaria das crianças, pelas goiabas verdes, pelas árvores e assim seguem infinitamente as linhas sutis que compõe os encontros na rede-terreiro. Suponho ser um engano acreditar que o “Tudo está lá” exista somente em matéria. Esse tudo, essa realidade, apresenta-se como num todo

virtual, como potência em contínua atualização. Essa é a estética na qual me situo como corpo afetado, e por conta disso, sou produzido como cartógrafo.

O todo-virtual produz imagens-matérias, imagens-sensações e imagens-sentidos. Esse estado chamado “o mundo ao redor de mim” é sensação primeira de algo que impacta e modela o corpo. Nada está “ao redor de mim”, tudo está a atravessar e produzir em mim potências, desejos e virtualizações. Essa noção de imanência produz a experiência que qualifico como estética, totalmente fora e distante da concepção colonizada da beleza como critério normativo de uma suposta experiência superior. Seria inadequada com a perspectiva cartográfica pensar a estética do campo por princípios transcendentais de beleza ou de feiura. Os sentidos estéticos são imanentes, se realizam por meio da percepção de elementos doados pela Várzea. Ora, se eu entendesse a beleza como uma imagem dogmática da experiência estética, como uma norma atrelada a um padrão universal estabelecido a priori, então, correria o risco de deixar escapar a diferença estética do olhar das crianças. Eu seria um professor de fotografia e não um cartógrafo do olhar. O cartográfico tem sentido na abertura ao território, no acompanhamento do processo e na atenção voltada para a potência.

Sem normas preestabelecidas de critérios estéticos, o que se desdobrou foi um tipo de experiência como abertura livre para algo desconhecido. Abertura se assemelha ao indeterminado, ao não-saber para onde levaria a experimentação estética com as imagens. Ao se abrirem para a exploração do ambiente familiar do terreiro, as crianças viram outras imagens nesse mesmo lugar. O devir-criança como exploração levou para o devir-imagem como dobra, como implicação e desenvolvimento criativo. Ao realizar a experimentação, o conhecido se tornou estranho ao olhar. O fotográfico foi o percurso percorrido e construído por elas para convocar o pensar livre e potente sobre si e o outro (qualquer outro como imagem). Nesse processo, se expressou os movimentos das crianças em busca de imagens. Portanto, tivemos na experiência estética uma máquina de desdobramentos do olhar. Apesar de partimos do comum, é possível perceber o quanto nos afastamos da beleza colonizadora do senso comum. O ser colonizado, capturado pelo “a priori” enraizado em seu espírito, não consegue perceber ou mesmo rejeita a potência estética da Amazônia, o seu todo virtual.

As imagens produzidas direcionaram o meu olhar para os afetos das crianças. São imagens-simulacros, expressões de sentidos próprios de percepções sem rédeas no qual o olhar se constituiu no tempo da experiência com a imagem. Essas direções podem ser entendidas em dois sentidos: 1. Sinalizações para a pergunta “que direção?”, orientadora cartográfica na busca em traçar os percursos singulares; 2. Sensações ou afecções do campo no corpo das crianças. Trata-se de uma estética composicional, agenciada e agenciadora. Uma operação que impacta e ao mesmo tempo atualiza a percepção sobre o território. A composição imanente produz, na percepção, modos ordinários de ver. Essa percepção passiva é modificada quando entra em contato com os signos da fotografia, e com isso, aciona o modo ativo de ver; uma percepção expressa por iniciativas e intuições.

Observei que as qualidades estéticas da fotografia convocaram a potência das crianças a engendrar o próprio olhar e, portanto, a própria sensibilidade. Lembro que as imagens da textura conduziram a criação de contornos inexistentes nos troncos das árvores. Essa projeção retirou da fotografia sua função referencial e passou a ter um movimento, um devir na imaginação. A invenção de imagens dentro de imagens como um outro nível de experiência estética.

A experimentação fez encontros e misturou a sensibilidade das crianças com os signos fotográficos tendo como resultado a atualização das potências do olhar em imagens. No processo das atualizações imagéticas surgiu a interação entre potência, intuição e intensidade.

A intensidade é aquilo que pulsa e antecede o reconhecimento das qualidades de um objeto (cf. SILVA, 2017, p.22). O efeito em não-reconhecer, em estranhar faz das intensidades as condições para produção de sensibilidades. Compreendo as intensidades como linhas emaranhadas de um rizoma, as vezes difíceis de perceber, as vezes ignoradas e até desconsideradas como forças, mas essa suave imanência das linhas compõe o campo de relações entre as subjetividades e o fora. Penso ser o diagrama ou a multiplicidade como princípio de uma terreiro-rizoma, espaço de sensações. A estética imanente desse campo é a condição produtora de sensibilidades. Na filosofia deleuzeana, a intensidade é a diferença, que ao afetar os corpos,

engendra percepções singulares sobre o mesmo ambiente que se atualiza em novas imagens.

A combinação de cores, texturas, linhas são intencionais ou casuais? Não vejo relevância nessa questão, pois, quantas vezes o olhar passou por esses elementos, por essas superfícies sem intenção; sem descansar neles. Não se sabe o efeito ocasionado por esse processo. No ambiente, a criança é afetada esteticamente por cores, texturas, temperaturas, linhas, formas, luzes e sombras. Talvez o pensar por imagens seja esse indeterminismo citado por Bergson (1999). A imagem está no ambiente, composta por seus elementos, desgastada como elemento familiar. O que de indeterminado se moveu no pensamento das crianças? O movimento das sensações e das intuições revelaram-se mais insistentes do que a racionalização das composições; não ocorreu o planejamento de nenhuma fotografia.

A existência dos afetos, ao se atualizar na imagem, produziu sensibilidades no mesmo patamar da racionalidade, expressando livremente os sentidos de uma infância composta pela presença do rio, do Sol e do terreiro. Como em um diagrama de forças, a percepção das crianças foi acionada e instaurada pela repetição das fotos do Sol, nas formas inventivas das nuvens e/ou na superfície das águas.

Essa experiência tornou as qualidades estéticas das imagens como desdobramentos do olhar sobre si mesmo e sobre o campo, como se livremente experimentassem a mesma coisa em uma perspectiva estranha, nova e diferente. A exemplo do contato com as texturas da Várzea, as camadas já existiam de modo familiar, limitadas a uma sensação primeira, ou seja, não eram entendidas como texturas. Quando as crianças passam a olhar para as superfícies através do signo fotográfico, o pensamento se mobiliza para a pergunta “o que é textura?”. Esse estranhamento do pensar afirma o não reconhecimento da palavra; o não saber sobre o bosque. Isso não é identificado no ambiente, mas as texturas estão presentes e afetivamente atravessam a percepção das crianças. Ao descobrir o desdobramento das camadas em diferentes superfícies, a relação estética avança e inaugura um outro modo de ver os troncos das árvores, o solo, as folhas, as ondas e o reflexo da luz. As imagens têm uma existência e se tornam uma outra imagem a partir do momento em que se enquadra o sentido da superfície textura. É a

superfície fotográfica atualizando as sensações no campo e o campo atualizando os elementos estéticos da fotografia. Por assim dizer, o âmbito dos afetos institui o estético geral, fonte para a visão imaginativa das formas, para o deleite com as cores e para a invenção.

Em Diálogos, Deleuze e Parnet (1998, p.121), usam o termo circuito ao invés de rede, mas entendo os termos na mesma ordem de sentidos. O circuito dá a ideia de movimento do virtual, como se fosse uma energia realizando atualizações por onde passa. Daí tenho a intuição de que o virtual não seja a oposição do atual, mas, uma passagem, um devir de atualizações. Eu poderia usar o termo nível para demarcar cada dobra que ocorreu na experimentação; isso pareceria a tentativa em fixar, com um alfinete teórico, o fluxo dos desdobramentos. Prefiro o termo circuito utilizado pelo filósofo francês.

Quadro 9 - Síntese do circuito da experimentação estética

Ações	Dobras/Sentidos
Mistura da sensibilidade com os signos da fotografia	Deslocamento do familiar para o estranho
Invenção de imagens dentro de imagens	Narrativas criadas para compor a compreensão ou dar um sentido para as imagens estranhas
Produção de imagens por meio dos signos fotográficos	Encontro e pensamento visual com linhas, cores, enquadramentos, texturas, luz
Surgimento de intuições e de iniciativas como expansão do olhar	Movimento de exploração sobre o terreno
Repetições como estudo, ensaios sobre determinado tema	Sinalizações do que afeta esteticamente as crianças. O olhar seleciona, sustenta e usufrui para si mesmo.

Fonte: O autor (2022)

Todas as fotografias da experimentação foram geradas por encontros dentro de um processo. Esse processo se expressa numa teia de imagens,

num fluxo de capturas que lembram uma coleção de figurinhas, nas quais as fotos funcionam como pontos luminosos da cartografia dos afetos.

No processo de intensificação das expressões das crianças, percebi movimentos delicados do jogo virtual e atual. Delicado, pois não ocorreu um direcionamento para fazer funcionar o virtual na atualização das imagens. Também porque o delicado é da ordem do devir como movimento sutil quase imperceptível das intuições e desejos das crianças. Se há um devir-criança, as fotografias não poderiam ser apenas representações, mas um meio visual das sensações que elas têm sobre o campo. Então, penso a fotografia como um tipo de conexão gerador de vivências no mundo. É uma conexão desdobrada a partir das conexões postas anteriormente. É a elaboração de sentidos elaborados no uso das qualidades fotográficas, nos pulsos do virtual e na intuição em fazer novas imagens sobre os objetos. É uma interpretação singular do terreiro, doador de afetos, tendo a fotografia como ferramenta para a criação de uma estética do olhar.

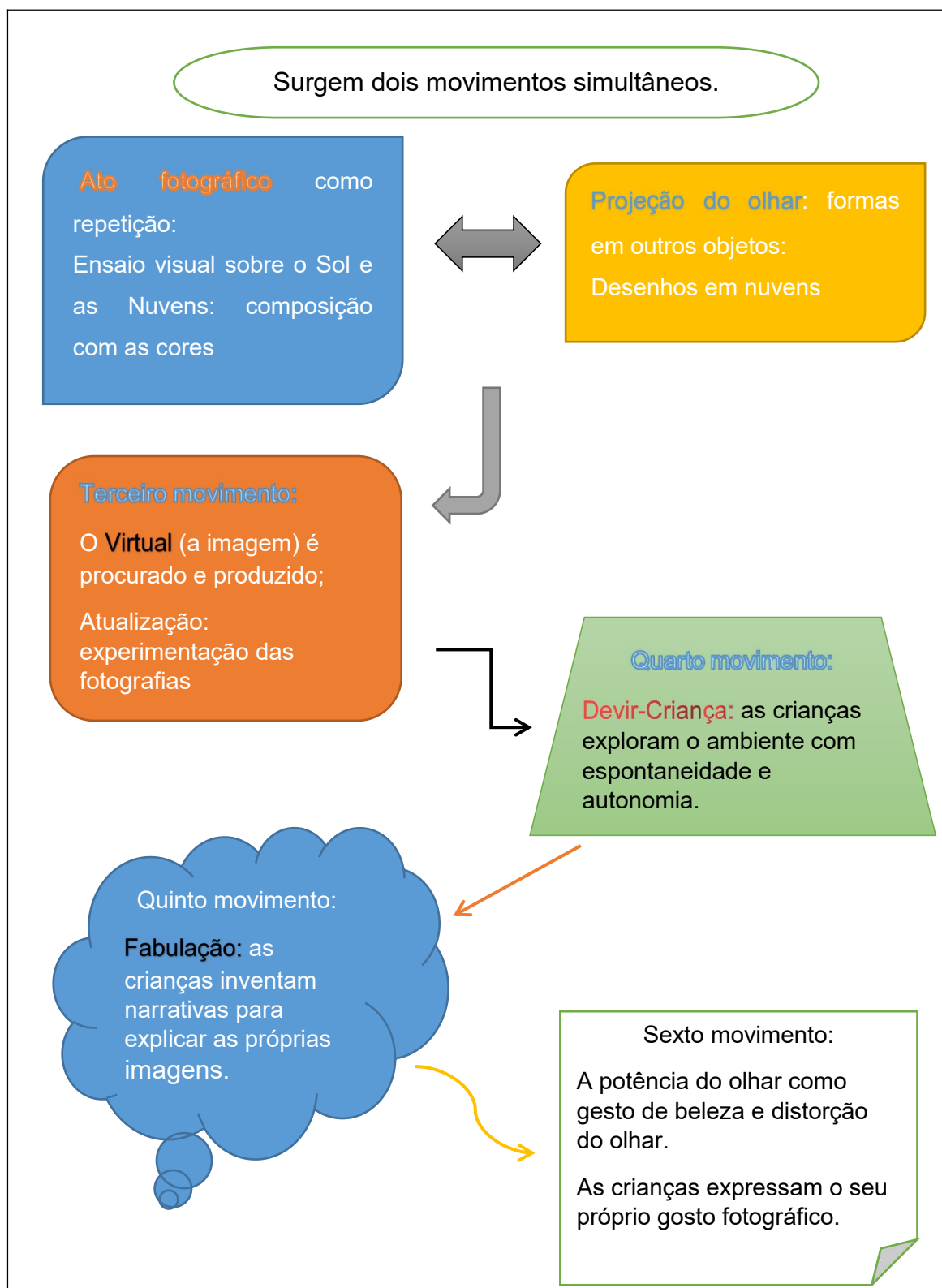
Se as crianças estão em relação com os afetos, com as qualidades estéticas e estão em abertura intuitiva para a criação de novas interpretações, há que se pensar na possível instauração de algo nelas. O que seria esse algo indeterminado? O que seria provocado pela experiência estética com a imagem fotográfica? Por conta do funcionamento da intuição, do virtual e dos afetos, a fotografia se recusa a reduzir-se a representação. Poderíamos apostar na instauração de um indeterminado devir-criança. Se ocorre um movimento e esse estimula a potência, afirmamos o devir-criança atuando nas crianças. Um tipo de conteúdo produzido na imanência com implicações imprevista do ponto de vista da formação desses seres. Ou seja, o que acontece instaura em nós modos de perceber o mundo e por isso, de produzir o mundo. A experiência com as imagens já faz parte ou mesmo compõe o fluxo do devir-criança. Na exploração do espaço, o que as crianças querem dar a ver são as formas, sem medo, sem direção e sem a menor preocupação com o certo ou errado, com a verdade ou a mentira. A duração da experiência estética se assemelha ao espírito do devir que muda com as formas efêmeras das nuvens e atualiza a percepção das crianças.

Na duração da infância, o paradoxo do tempo produz a individuação da criança que produz a criança em ato e instaura o devir-criança na duração da

vida; o paradoxo dos sentidos se expressam nas lembranças da infância; na repressão do infantil no adulto, pois a criança lembrada/esquecida é raramente potencializada pela imagem-dogmática do adulto como negação do infantil, como se existisse uma dialética. No entanto, na imanência, os sentidos se movem e movem como desejo. O devir-criança é a imagem de rizoma; é um tipo de maquinação do desejo que faz funcionar a intuição ativa e a imaginação fantasiosa.

Como se estivesse em uma rede de conexões, a criança cria as imagens fotográficas em relação com outras imagens: imagens postas pelo ambiente, imagens fotografadas e imagens instauradas como sentidos. O ato de fotografar não se limita em captar a emissão da luz, em recortar o processo do tempo, em selecionar o “real” da realidade. Além de tudo isso, é um gesto que movimentam o corpo conforme a atração e o interesse de quem olha para algo. Não é um olhar atento, avaliador, mas, aberto para as intensidades estéticas das cores, luzes, formas, sombras... pensar pela imagem é criar superfícies; composições dentro de composições maiores. Um circuito integrado de composições. O jogo de posições no interior das imagens são agenciamentos menores que revelam processos subjetivos singulares. Na experimentação, a imagem tornou-se experimentação estranha de si “não reconheço o que estou vendo”, “não consigo colar o que eu vejo em uma imagem”. A criança, talvez por causa de seu repertório imagético, escapa das imagens clichês e introduz na rede novas imagens, porém, o sentimento não é de angústia por não reconhecer, é apenas um sentimento de estranheza que logo é substituído pela ação da fantasia dos sentidos. Velocidade em responder a um signo. Esse movimento leva a cartografar um território não habitado, estranho a ele. Acompanhar as crianças na rede de imagens é potencialmente difícil, pois, ao abrir mão de referências consagradas, o que resta é aceitar as linhas de fuga como são e como se movimentam. Por fim, apresento o mapa das movimentações do devir-criança produtor e produzido na conjunção entre a estética imanente da Várzea e a experimentação fotográfica.

Quadro 10 - Mapa do Devir-criança



Fonte: O autor (2022)

3.3 As crianças e o tempo da experimentação

Essa experimentação apresenta dois efeitos temporais: o tempo de Cronos e o tempo de Aion. O primeiro parece se aproximar das organizações de tempos marcadas pelo presente. As implicações podem ser intuídas pelas imagens experimentadas no tempo presente dos encontros; digamos na duração de uma sequência de ações propostas no interior da experimentação. As crianças experimentam algo com os seus corpos. Um corpo é uma matéria de afetações, de memórias, mas, no corpo de uma criança parece que a atividade potente é mais explícita do que o uso da memória ou da lembrança. O tempo é mais “pontual” e nem tanto contínuo. Quando falo em pontual, quero aproximar à ideia nietzscheana de esquecimento. A criança se esquece no jogo, no brincar. O ato de esquecer é o esquecimento do tempo Cronos. Aliás, as crianças da várzea nem chegam a esquecer porque o relógio não é um problema para elas. O relógio é um inexistente, ou até mesmo um incorporal. O que vale para elas é o lançamento na alegria em experimentar, em fazer ou brincar de imagem. Os movimentos delas são rizomáticos e se desdobram a cada nova intuição. Há uma liberdade com sensações nas cores, nos aromas, nas texturas. Há uma coragem em fazer novas percepções sobre aquilo percebido, assimilado, ou como afirmava Deleuze (2018b), em *Diferença e Repetição*, a subjetividade como síntese de contemplações em um tempo presente que se repete e engendra outras sínteses, imagens percebidas, lembranças. Portanto, somos imagens-sínteses ao modo de uma subjetividade em feixes, entrelaçamento de impressões que nos constitui a força por meio da duração de nossas existências.

Imagem 55 - Feixes

Fonte: Isabel (2022)

No terreiro, todas as imagens estão em potência e de maneira contemporânea estão como clichês, como percepções primárias; o que faremos com elas faz parte de um outro tempo. O verbo fazer sintetiza as decisões, as escolhas, as esperas e as preferências. Nessa experimentação, ocorreu um movimento sutil entre o tempo dos corpos e o tempo virtual. As fotografias expressaram como o corpo das crianças habitam esteticamente o campo dos afetos. Ao conduzir a cartografia até os afetos, as fotografias tornaram-se dobras do olhar sobre o ambiente. Foi uma experiência da passagem dos afetos que sintetizam as subjetividades e da potência em ver o mesmo, o familiar transformado em outro.

O que seria esse outro? O outro do devir-estético, que pela potência, toma os objetos para si e os torna fotográficos com sentidos fabulosos, distorcidos, projetados e belos. Ao se desdobrar, ao se abrir para outras linhas, essa experiência instaurou sentidos que antes eram imperceptíveis. A imagem-mesme é tomada pelo olhar, é explorada em ângulos, em manipulações de luz, em efeitos de cores. Os sentidos indicados por esta cartografia não se reduziram a linguagem, mas a ampliação das composições estéticas e da linguagem fotográfica descoberta pelas crianças. Não se trata de uma linguagem predeterminada pela gramática visual de manuais de fotografia, mas a expressão de sentidos determinados pela estética imanente do território. É como se o sentido fosse aquilo que não se dá na fala, no discurso de um

sujeito que nomeia as coisas. Esse outro sentido aparece nas sínteses imagéticas; desdobramento do olhar como movimento dos sentidos, das descobertas, das potencialidades. Então, o sentido não é instaurado na linguagem (somente); ele é inaugurado no contato com as possibilidades de exploração das camadas do terreno. A experimentação foi um movimento que fez as crianças abrirem linhas no olhar.

Experimentar com o corpo, pensar sobre o que pode um corpo, é pensar sobre o que pode o olhar. Experimentar sem fundamentações teóricas; desejo em saber sobre algo que não sabe, desamparado de redes teóricas que são os órgãos do corpo teórico. Não basta ir a campo sem protocolos técnicos. Penso que para ver a água brotar, minar é necessário se conectar com a terra, com o platô e não com explicações. Se conectar com o processo é se encontrar com imanência da experimentação em seus sentidos afetivos, estéticos e terrenos. Mapear e encontrar pulsações, que as vezes são fortes e outras são fracas. Há uma tentação em esquecer as fracas, pois são confundidas com pulsações insignificantes e por demais efêmeras. Esse seria um critério perigoso que poderia comprometer a convocação das potências. Como em um exercício de sensibilidade, aprendi, com a cartografia, a considerar a sutileza e a delicadeza do olhar das crianças como expressões da subjetividade infantil.

3.4 A fotografia e o tempo

Por que a fotografia não é considerada como uma reprodução de algo material? Porque a foto é efeito da rede de forças cuja atualização tem nos afetos, na matéria e nas experiências pessoais a heterogênesse dos modos singulares de ver. Sendo assim, a fotografia é uma composição com qualidades estéticas produzida por uma composição maior e fluida: a estética imanente da Várzea.

Essa composição da rede de forças tem uma velocidade entendida como o caos. Prefiro pensar na imagem do Todo-Virtual de micro-conexões que fazem e desfazem sem necessariamente serem percebidas ou vivenciadas. A velocidade dessa rede é captada pela máquina fotográfica no corte da cortina do obturador. O que pode a relação olhar-máquina diante das “aparições” do Todo-Virtual? A fotografia “desacelera” o movimento veloz do processo (cf.

ROUILLÉ, 2009, p.201). Ela se assemelha a imagem da lentidão racional: por ordem no caos. Tentativa de ordenação por meio da superfície do plano. Transformação do platô-movimento em platô fixação. Estranha simulação de desaceleração do tempo. Simulação como vontade de potência que corresponde com a expressão e com o ponto de vista. Simulação que escapa do ideal de documento. Desaceleração no sentido contemplativo do olhar; eu desacelero para ver e pensar sobre o problema. Mas o que faz algo ser fotografável?

Na fotografia existem os filtros de toda a espécie; são recursos técnicos que podem contribuir com efeitos interessantes na composição de uma imagem. Por analogia, a potência do olhar contém os seus filtros. Um suposto sujeito pode olhar, por meio das emoções, para as cores e as tematizar; por considerar relevante, ele pode captar um momento; ou experimentar para expandir os limites da fotografia. Os filtros virtuais podem ser usados como ferramentas para introduzir um problema visual.

Outros recursos virtuais são expressos em linhas, formas geométricas, inclinações dos ângulos, pontos fixos que são variações de se ver um objeto qualquer. Naturalmente, estes elementos foram percebidos na experiência com a matéria, mas, para o olhar, são guias que constituem os modos de ver. O modo como vejo fotograficamente um rio se relaciona com os meus interesses por padrões, formas, ritmos ou cores; a minha sensibilidade é impactada pela atmosfera de um determinado lugar. Essas conexões extrapolam a definição verbal de signo e se amplia para uma compreensão estética do indivíduo.

O atual é a resposta que não coincide com as possibilidades imaginadas. É frustração e realização. Tentativa de afirmação de si. O devir fica entre o virtual e a coisa atual. Desse modo, o tempo na fotografia é muito mais do que a visão reducionista da captação ou fixação de momentos.

Nesse percurso, a máquina fotográfica funciona como uma pinça que retira a imagem de algum lugar; a retirada é atividade acionada sob o efeito da projeção do olhar para um algo visado entre o virtual e o material; a retirada aciona a sensibilidade e o pensamento problematizando uma possível imagem; a retirada é atualização do processo fotográfico como criação. A máquina do olhar retira, do lugar e do tempo, imagens possíveis de existir baseadas nas relações entre percepção, espaço e tempo. Esses elementos parecem se

desdobrar na subjetividade e produzir movimentos no pensamento seja de retração ou de ação, de potência. Então, a pinça fotográfica é um instrumento que apesar de usar o presente e testemunhar o passado da produção, busca afirmar o futuro, aquilo que sempre pode surgir na “ponta” do virtual, se alimentando do que acontece no momento atual. A máquina entendida como instrumento faz “o ver” captar imagens não vistas usualmente. São imagens inexistentes que ao passar pelo tempo da potência, transformam a intuição em um ver intuitivo cujo percurso situa-se na projeção e no fazer fotografias. Nesse percurso, encontram-se sentidos antes inimaginados que a maquinação (máquina e olhar) produziram na duração da experimentação.

Portanto, nesse jogo, a fotografia não se reduz a uma captura ou somente a uma sedutora definição de instantaneidade. Definir as fotos como a captura de um instante é desconsiderar o processo empírico e experimental com a imagem. O instantâneo é uma linha interessante a se pensar, mas, acredito que seja menos potente para uma cartografia do olhar e não abarca a noção de tempos simultâneos que a fotografia possa oferecer. Ou seja, encerrar a fotografia ao “isto foi” e se prender ao caráter de um passado imóvel, parece impedir pensar o virtual, o atual, as escolhas do fotógrafo, a atmosfera do ambiente, os elementos estéticos e todas as relações que possam surgir ou que constituem eventualmente uma imagem fotográfica. A palavra “eventualmente” como acontecimento de algo singular que surge no encontro e nas conexões do encontro antes inexistente entre olhar, signos fotográficos e imagens clichês. Ver de novo, ver diferente o espaço deve ser considerado como evento singular na instauração de sentidos da composição de fotografias.

Se poderia pensar a fotografia fora do tempo? Se entendê-la como um “isso foi”, ela corre o risco de parecer autônoma, ou, por sua aparência fixa rejeitar a noção do fluxo temporal. Porém, a história da fotografia testemunha variações no próprio fazer fotográfico. A sua fixação paradoxalmente relaciona-se com as mudanças nas concepções, nas manipulações químicas, nos materiais, nos equipamentos, na busca pela nitidez, na busca pela deformação da imagem. Por fim, o devir atua no desenvolvimento fotográfico e sugere ao instantâneo um modo de aparecer vinculado paradoxalmente ao momentâneo, ao efêmero, submetido a ação das mudanças.

3.5 O tempo das crianças com a fotografia

A imagem de Cronos é a tentativa em administrar o fluxo do tempo. Nessa relação, a nossa percepção do tempo é mediada pela imagem do controle, do poder. Isso parece ser um modo de representação, uma máscara e não propriamente o tempo. Deleuze diria que é uma percepção superficial do tempo. Ou melhor, aquilo que é possível ver. Esse “possível” é condicionado por nossa compreensão racionalista construída em sociedades cujas relações são marcadas pela presença da ciência e da tecnologia. Não ensaio uma crítica a esses saberes, pois, os considero como linhas de forças poderosas e modeladoras do nosso modo de perceber, de pensar e de se relacionar com o tempo. Nesse campo, a fotografia aparece como efeito dessas forças, como uma tecnologia do ver, marcada, em sua origem, pelo objetivo de ser a testemunha da verdade. Estranhamente, a relação contemporânea de fazer a foto no tempo, desenvolveu outros modos de produção imagética e assim a fez fugir de sua condição documental.

Livre do feitiço da finalidade documental, a fotografia tornou-se o efeito de um processo de criação da realidade; uma invenção do modo de ver o real. Com isso, podemos pensar o seguinte paradoxo: por seu caráter estático, a fotografia fixa a passagem do tempo, promove o movimento do olhar por meio da contemplação dos signos e, ao mesmo tempo, remete o pensar para aquilo que ficou de fora do enquadramento. Essa contemplação é a duração da percepção e da compreensão da imagem fotográfica. Ao olhar a fotografia, percebemos o que foi, e mesmo assim, esse “foi” emite signos que não existiam no instante do ato fotográfico, porém, ao ver imagem, o olhar desdobra-se em sensações que por sua vez desdobra-se em sentidos. É um tempo virtual que faz sentir e pensar a invocação do passado conforme as demandas do olhar no presente.

Nessa direção, a fotografia insinua reflexões sobre como o olhar se constitui e escapa ao modo operativo de representar o tempo. São intuições de outros tempos nas quais o passado interage virtualmente com o presente. Um pretérito que ao se rerepresentar faz vazar, pela imagem, sensações difíceis de serem catalogadas pelo viés científico. Então, é possível conceber a fotografia

como uma superfície cuja matéria são relações de sentidos e não mais a redução a um documento como testemunho da verdade.

A experimentação das crianças com a imagem fotográfica faz pensar na simultaneidade de tempos: a composição do tempo em nós e a composição inventiva das imagens. É um micro-tempo dentro do devir. O ato de fotografar torna-se virtual e ao reservar este movimento na memória, a lembrança do ato é atualizada na próxima composição. Não só a imagem é experimentada, mas também o virtual como potência que se modela na passagem das imagens. O uso desse virtual nas imagens seguintes é a sensação do tempo atualizando o processo criativo e produzindo subjetividade por meio da experiência estética com a fotografia.

Penso no jogo virtual-atual em Deleuze (1999) como um mecanismo presente no processo de produção de imagens pelas crianças, pois o ato fotográfico não se reduziu a cliques desconexos, mas a construção de um olhar como processo na qual as fotografias anteriores se desdobram em outro olhar. Uma mecânica do tempo na produção de imagens cujas engrenagens potencializaram a criação. Pergunto: para que serve a imagem? Para potencializar sentidos antes inexistentes e atualizar outros antes estáticos. Paradoxo que movimenta o olhar e alimenta, com visões, a percepção e a imaginação. Jogo sem um ponto de partida, sem arché.

O andamento das inúmeras fotografias desenvolveu sentidos sobre a própria capacidade em memorizar e atualizar os efeitos. Por não estar reduzida a um objeto memorial, a fotografia tornou-se um artefato potente para a criação de imagens imprevisíveis. Como exemplar, destaco a foto realizada por Manu, quando, de modo intuitivo, visualiza uma imagem virtual. Antes de efetuar o disparo fotográfico, o olhar da menina é ativado virtualmente. Em seguida, ela pede para colocar uma sombrinha contra uma lâmpada incandescente e com isso, atualiza, com a luz, a possível imagem em sua mente. O atual confirma o efeito imaginado por ela, mas a composição extrapola o próprio virtual, pois surgem relações de elementos vistos somente na efetivação da imagem: as linhas conduzem o olhar para diversas direções; ao mesmo tempo, a luz artificial produz uma certa simetria com as sombras se combinando com o contraste das cores. Isso foi um movimento do jogo virtual-atual sobre a

constituição estética do olhar da criança. A sombrinha perde a sua função original e torna-se um objeto estético da experimentação fotográfica.

Imagem 56 - Do Virtual ao Atual



Fonte: Manu (2022)

As imagens referentes produzidas na experiência e guardadas na memória passam a servir a um virtual ativo e por isso criador de realidades, que convoca a percepção das crianças a sincronizar linhas, luzes, cores e propor sentidos “menores” que fazem parte da existência delas naquela imanência-Várzea.

A possibilidade em atualizar suas potências por meio da fotografia possibilitou a elas escapar dos imperativos da vida cotidiana. Liberdade para expressar o que há de virtual nelas. As percepções silenciadas são afirmadas quando os afetos do terreiro sinalizam a passagem efêmera da nuvem, do Sol, do rio; da duração em saborear um fruto tirado da árvore, das durações das

brincadeiras repetidas no campo. Tudo se repete no tempo e nada permanece o mesmo. É o devir na imagem-terreiro.

A fotografia feita é o atual do virtual. Se o sentido está no plano da linguagem, a potência e o exercício das imagens instaurou sentidos que apelaram para um outro recurso criativo: a “colagem” de palavras. Para explicar as imagens utilizaram outras imagens para dar conta da imagem atualizada. Essas outras imagem-colagens estão no plano virtual assim como os sentidos compostos na experiência de situações vivenciadas pelas crianças. O percurso fotográfico realizado pelas crianças trata do uso de imagens que brilham como sinalizadores no mapa de atualizações. São emissões sobre o funcionamento dos pontos de vista e de suas escolhas; são produtos realizados na experiência com o próprio caminho. O ponto de vista é a maneira de ver, um modo singular de ver, a diferença na visão.

3.6 A Fabulação

Durante a experimentação, surgiu um movimento de leitura e de interpretação das fotos por meio de outras imagens. Não era uma leitura convencional de códigos ou do reconhecimento de uma sintaxe pre-estabelecida da imagem. De algum modo, as crianças foram convocadas a inventar sentidos fabulosos sobre as próprias imagens. O procedimento consistiu em colar imagens virtuais em imagens fotográficas e desse modo, elaboravam narrativas baseadas em projeções de formas e de personagens que extrapolavam a objetividade dos elementos fotografados. Esse recurso era constante na fala de Carlos, que na atividade com as texturas, apareceu com evidente força, promovendo uma rede de conexões expressivas com as outras crianças.

No primeiro momento, pensei ser um tipo de fantasia, mas, esse termo remete-se a fantasmas ou a uma fixação por coisas que não existem. Por isso, não achei adequado explicar, por meio da fantasia, o que estava funcionando na conjunção entre as imagens e as narrativas. Preferi o conceito de fabulação pensado por Deleuze (2018a) em seu livro *Imagem-Tempo*, pois, parecia ser o mais próximo daquilo que as crianças faziam quando liam as imagens. Por

conta da experimentação e do modo como elas se expressavam, não apliquei o termo exatamente como Deleuze concebeu a partir de Bergson.

A fabulação em Deleuze refere-se aos filmes de cineastas como ficção sobre a realidade; uma forma singular de expressar a verdade fora dos eixos da objetividade. O cinema parte do real e projeta nas telas uma narrativa; transforma a realidade do mundo em uma irrealidade. O que acontece nos filmes é uma invenção das virtualidades do mundo. Na fabulação, a realidade é o pano de fundo e a ficção é a possibilidade para onde o diretor encaminha a experiência estética do espectador.

Ele (o cinema) não se confunde com as outras artes, que visam antes um irreal através do mundo, mas faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: como o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem, e não uma imagem que se torna mundo. (DELEUZE, 2018)

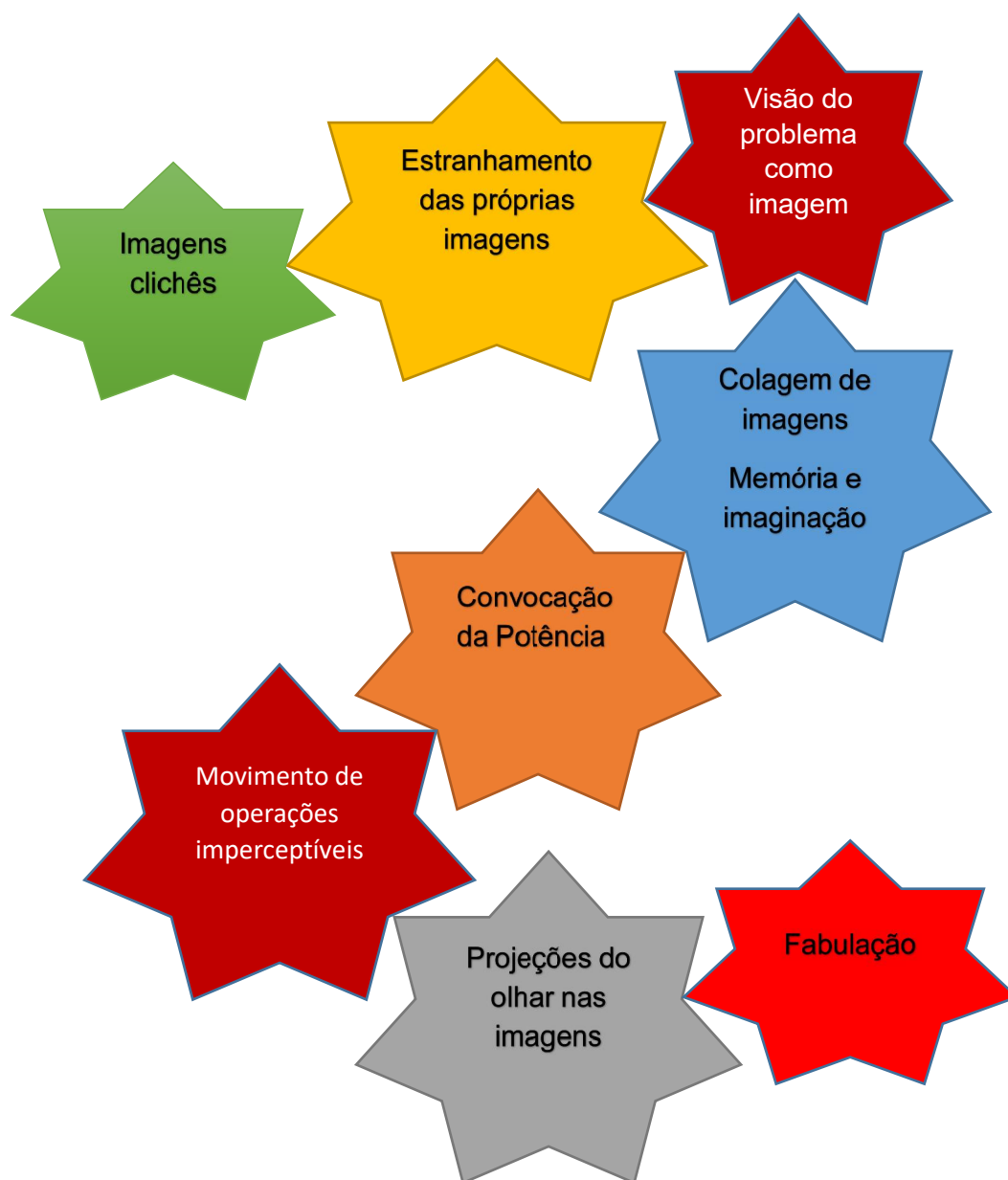
As crianças não assumem essa preocupação com o jogo bipolar entre verdade e mentira. Elas simplesmente explicam a realidade da imagem por meio de invenções com o intuito de sair ou fugir da imposição do referente “textura”, “Sol” ou “nuvem”. O ato de fabular é a ação de fugir da norma, da linha estabelecida. A existência da linha dura nem sempre é algo consciente. A fuga pode ser uma experiência alheia ao modo de pensar tido como verdadeiro. O fugir pode ser um exercício natural da criação de linhas de sentidos. Trata-se de uma fuga sem culpa, pois, afirma a potência daquilo que é considerado falso. A imagem é a peça na engrenagem que faz funcionar a fabulação como criação de narrativas, de interpretações, de modulações do pensar criativo. A fabulação da imagem convoca, tira da toca a potência.

Quando afirmo a convocação da potência, é porque as crianças expressam um estranhamento sobre algo contido nas imagens. Ao mesmo tempo, essas imagens atravessam o pensamento e promovem a invenção como resposta ao estranho. Na operação potente, essa invenção é atualizada no problema que a imagem impõe. O estranho se torna um problema quando não se encontra um reconhecimento ou uma equivalência com algo. As crianças não elaboram uma pergunta, elas são impactadas pela sensação em ver o problema. Elas visualizam o estranho, pensam por imagens e respondem com descrições e narrativas. O que elas veem no estranho é uma distorção do que veem habitualmente no dia a dia. E, por não reconhecer o mesmo, inventam. Essa invenção margeia o conceito de potência do falso em Deleuze.

O falseamento da realidade como ficção não seria um ato mentiroso, ao contrário, seria uma exploração inventiva do mundo. Suponho que seja a exploração dos paradoxos do mundo que se desdobram em sentidos.

As crianças saltam de uma imagem a outra colocando tudo em um movimento ficcional. Elas experimentam a imagem em um circuito que envolve o estranhamento, a chamada da potência adormecida ou inexplorada, o movimento com operações imperceptíveis, a visão do problema como intuição e a criação de narrativas que escorrem a partir das imagens criadas. A fabulação é uma linha em uma rede complexa que vai da experiência a expressão singular de ficções. Nesse circuito, a colagem, das imagens virtuais a fotografia, é ato livre que desvia do previsível, da descrição objetiva do referente e se conecta com a invenção. Os limites entre verdade e mentira são borrados; há um sentido outro para a verdade e para mentira no processo de fabulação. Não existe um caminho dentro da verdade, pois, suspeito que a verdade possa ser expressada em diversas direções. Que vontade de potência se estabelece quando se afirma um caminho da verdade. Se poderia pensar as narrativas como efeitos da imaginação infantil. Porém, as imagens virtuais podem ser entendidas como uma experiência que aconteceu, uma memória, uma lembrança; sua fonte encontra-se nos dados da experiência, nos fluxos que constituem a subjetividade e nas sensações da matéria da Várzea. Sejam elas reais ou oníricas, essas imagens surgiram em algum momento no fluxo ribeirinho das crianças, e por algum motivo indeterminado, foram usadas no mosaico para compor sentidos e outras imagens virtuais. Quais foram os critérios para a realização da colagem? Isso diz respeito ao devir-criança que ao operar na duração da infância, se instituiu como memória e como potência para explorar e para inventar a própria subjetividade. Vejamos, a seguir, o circuito estético da fabulação:

Quadro 11 - Circuito: a produção da subjetividade pela experiência estética com a imagem fotográfica



Fonte: O autor (2022)

A subjetividade é produzida no estranhamento, na indeterminação e na invenção como dimensões do circuito estético da fabulação. Elas operam como engrenagens que se encaixam enquanto a imagem estiver diante dos olhos. A visão das crianças assemelha-se ao um vidente que faz ver conteúdos adormecidos na Várzea, como se a própria Várzea se fizesse ver por meio da percepção infantil. A indeterminação é a atuação do devir, do inesperado, da abertura para aquilo que está por vir na fala. A fala é o momento de

composição de sentidos sobre e além da imagem. A estética do estranho inventa a vontade de fabular.

Penso o estranhamento não como uma dimensão geral da experiência estética, mas como uma provocação a sensibilidade e as categorias de reconhecimento do familiar. Nesse contexto, é um elemento de uma experiência estética específica que aconteceu e instaurou outras visualidades. É o desacordo mencionado por Deleuze, no qual as faculdades não se combinam em suas funções, obrigando-as a pensar sobre algo estranho. É possível pensar a experiência estética da fabulação como o funcionamento de um empirismo transcendental que move e produz um novo entendimento fora das linhas duras da razão.

O estranho é aquilo que não sabe dizer, mas, depois da constatação da impossibilidade em reconhecer algo, o que acontece são as suposições baseadas em experiências e em imagens, as vezes, oníricas. Como se o processo de fabulação pulsasse desde as projeções de formas nas nuvens, passasse pelas narrativas do Carlos e como em um circuito contendo uma energia se desdobrasse na superfície fotográfica. Isso é a composição de um platô (imagem) por outro platô (terreiro).

A indeterminação é a suspensão diante do referente não reconhecido, que em seguida, torna-se no que virá como descrição e montagem. Vale ressaltar que a descrição não funciona de modo objetivo sobre os detalhes contidos na imagem. Por certo, as fotografias apresentam uma tensão na composição de elementos objetivos, mas, o hiato do estranhamento transforma essa tensão em uma descrição fabuladora. As crianças veem uma outra tensão nos elementos e essa visão extrapola a ação da imaginação, pois esta faculdade funciona, apenas, como associação de imagens. Por isso, a afirmação do circuito, ou da rede, parece ser mais interessante do que apostar no trabalho solitário de uma faculdade. A indeterminação, como efeito do estranhamento, seria o desacordo das faculdades intuído por Deleuze (2018c), em *A filosofia crítica de Kant*, que faz pensar a experiência estética ao modo de um empirismo transcendental.

Após a descrição, aparece imediatamente, breves narrativas compostas, em geral, por animais como botos, bois, peixes, tartarugas, cobras, porco, pato, jacarés, além da religiosidade e de desenhos animados. O uso desses

personagens nas narrativas se cruzam com a projeção de imagens das nuvens. A projeção apresentada no início da experimentação é utilizada em outras superfícies. As crianças imprimem na fotografia. O movimento do olhar é impresso na superfície fotográfica como se fosse flagrante a predileção inconsciente por tudo que fosse efêmero nas nuvens e fluido no rio. A efemeridade e a fluidez, paradoxalmente, fundamentam as sensações e as combinações estéticas da infância ribeirinha. A invenção não se encerra na fabulação de imagens. Como as imagens são os signos que apontam para onde as crianças olham, a invenção é a produção de expressões baseadas na passagem do tempo e na estética da Várzea. Por fim, as crianças percebem e pensam fabulando sobre o terreiro.

CONCLUSÃO

Quando iniciei os estudos sobre a filosofia da diferença, uma das obras que mais me impactou foi *Lógica do Sentido*. Esse livro inicia as séries de paradoxos sobre “Alice, no país das maravilhas” na qual Deleuze (1974, p.1) afirma que a essência do devir consiste em avançar. Logo, visualizei a experimentação com a imagem como se fosse uma passagem no Wonderland da fotografia. Intuí as possibilidades dessa experiência como convocação das potências do olhar infantil. As crianças ribeirinhas seriam as Alices, visto que a subjetividade fluiria afetada pelos signos fotográficos como se estivessem num processo de individuação, de produção de indivíduos. Imaginei a minha presença, como a de um Chapeleiro Maluco, conduzindo Alice por meio de perguntas sem sentidos e testemunhando o seu devir em outra Alice. O movimento em sair da toca do coelho e voltar para a superfície me fez pensar a fotografia como um plano com o poder em agenciar os sentidos das crianças sobre o processo e sobre elas mesmas. Portanto, a experimentação seria uma travessia que poderia fazer saltar as potências da criação com imagens. No entanto, para minha surpresa, percebi outro movimento quando entrei no terreiro da Várzea. Surgiu um inesperado devir que seria decisivo para o funcionamento da cartografia e da experimentação. Nos primeiros contatos com as crianças tive a sensação da inversão dos personagens. Eu seria a Alice conduzida pelos Chapeleiros Malucos do beiradão. As crianças se tornaram os meus guias e eu fui me transformando em cartógrafo dos afetos, das potências, da estética, dos signos e da infância na Várzea.

A experimentação e a cartografia foram as duas dimensões dessa pesquisa. A experimentação como uma passagem pelas imagens constituídas na estética do terreiro. A cartografia como acompanhamento, registro e reflexão sobre as potências e a exploração das crianças. A experimentação gerou movimentos que alimentaram a cartografia como método de acompanhamento das subjetividades em suas composições afetivas-fotográficas. A postura em se deixar levar pelas crianças fez da experimentação fotográfica uma experiência aberta para o encontro com os signos de um lugar tipicamente amazônico, mas, se desdobrou em uma usina

de imagens que, por vezes, transformou esse território familiar em um problema estético a ser pensado em uma rede de conexões.

Ao longo desse estudo, fazia, por hábito acadêmico, a pergunta representativa da epistemologia moderna: “Qual é o objeto de uma Cartografia?” Eu negava responder a essa questão porque, ao me situar na filosofia da imanência, havia a condição em superar qualquer visão bipolar, em especial, aquela do sujeito e do objeto. Eu só obtive clareza do que seria o “objeto” no fim dessa experiência, quando percebi que os desdobramentos se configuravam em uma rede composta no território da Várzea. Não caberia a cartografia cercar um objeto e prendê-lo, pois, ele está em movimento e se constitui no tempo da pesquisa. O tempo produz o objeto que na realidade não é um objeto, uma forma, mas, um circuito de conexões das crianças com o terreiro, com o rio, com elas mesmas, com as árvores; conexões expressadas nos ensaios, na exploração visual do campo, na invenção de histórias, na indisposição em dias chuvosos, na alegria em dias ensolarados, na predileção por goiabas verdes. Tudo isso se constituiu em uma rede ou em um circuito de energias, de fluxos ou de afetos. Foi a rede de afetos que se teceu na duração da experimentação com a imagem. Com isso, surgiram as dobras, os outros mapas, como se a potência do olhar me levasse a experiência de fractais. Não no sentido clássico do fractal que repete os mesmos traços, mas, no sentido deleuzeano da diferença. Cada potência foi uma indicação para persegui-la, ver como funcionava, verificar os seus desdobramentos. Assim, a potência se mostrou como um signo a ser decifrado nas expressões das crianças. Foi ela que minou como um fio d’água e depois se abriu em devir-criança, fabulações, ensaios, repetições sem um padrão. Os únicos padrões foram o ato fotográfico e a disposição em fotografar a despedida do Sol sobre o horizonte do Solimões. De resto, a potência do devir-criança se estendeu em uma circuito que se espalhou e eu acompanhei as linhas de fuga.

O meu pensamento de cartógrafo teve por base a sensação e as imagens se abrindo em um território desconhecido, aberto e cheio de incertezas. Nesse sentido, a Cartografia é perigosa; você margeia o rio sem saber nadar. Como o método se constitui durante o caminho, a percepção é de que não há controle. Situação paradoxal, pois, tradicionalmente, a pesquisa científica elabora o controle por meio do planejamento. Porém, o próprio

movimento da pesquisa aponta para outras dimensões, bifurcações que desviam do controle; fuga do previamente definido como objeto e como método. Cartografar as linhas de fuga é experimentar um modo de fazer pesquisa como linha de voo, de subversão; é tentar perceber o devir sutil do processo. É habitar o território em abertura e se perguntar “para onde isso vai me levar?” e os “meus objetivos?”. Nesse caso, o movimento das crianças foi a primazia expressiva da Várzea. Elas produziram um diagrama de linhas com humores, disposições, estranhamentos, correrias e naturalmente fugas da própria experimentação. Ao seguir essas sinalizações afetivas, fui levado a pensar sobre a dimensão estética misturada com as qualidades fotográficas. Havia algo presente no olhar das crianças com a passagem do Sol que se confirmou como repetição fotográfica ao longo de toda a experiência. Expressão de um gosto estético vinculado com a vibração e a importância do laranja-vermelho da luz solar atravessando as formas efêmeras das nuvens. O Sol é decisivo na Várzea; é alegria que amplifica a potência nas relações pessoais, nas organizações sociais, no lazer, na economia e por isso é celebrado, ao entardecer, pelas crianças como gesto fotográfico que por coincidência, é a hora mais adequada para se fazer belas imagens. A celebração torna-se estética quando elas trazem para si o efêmero das imagens e as transformam em fotografias. Essa posse expressou a efemeridade como condição do gosto estético da infância às margens do rio Solimões.

A fotografia apresentou um tipo de pensamento regido pelo exercício da contemplação. Como atitude passiva, diria Deleuze (2018b), a contemplação impacta a subjetividade e instaura nela o virtual. Na fotografia, a contemplação é ativa e seletiva. Penso o funcionamento disso como em um circuito, no qual as forças, os afetos se conectam aos sentidos, atravessam e modelam a percepção e assim, o celebrado passa a ser o “estetizado” pelo olhar infantil. Isso não é uma hipótese filosófica. Isso aconteceu e foi composto em imagens.

Nos encontros, expressaram-se traços de devir como se fossem entidades que me aguardavam no bosque da comunidade. Foram encontros inusitados com as minhas potências adormecidas. A intenção genuína era fazer uma pesquisa, aprender a cartografar, mas, nesses encontros percebia a operação do virtual entendido como experiências passadas, mas que se colocavam como desejo. A partir do momento em que tomei contato com o

conceito de virtual na filosofia de Deleuze, eu o persegui, ora entendendo como lembrança simultânea ao presente que passa e logo se faz passado dobrando-se sobre o presente; ora como potência. Por isso, não o vejo como um polo contrário ao atual, mas, como uma força que opera e atualiza o circuito da criação. As potências adormecidas do menino-fotógrafo operaram e se conectaram com as crianças como se ele desejasse partilhar com elas a alegria em fazer fotografia. Descobri o desejo, não como falta, mas como transbordamento, como afirmação alegre, como conexão com os afetos do terreiro. Outro devir foi o menino que amava Atlas e se perdia em mapas. Talvez essa operação tenha sido decisiva para encarar o desafio em assumir a Cartografia como método de pesquisa e por isso busquei realizar um trabalho que apresentasse uma cartografia, pois, me incomodava a ideia em elaborar, apenas, um campo problemático sobre as crianças ribeirinhas. Eu sentia necessidade em criar um mapa dos processos afetivos que me levassem para as produções imagéticas e por conta disso surgiram as intuições e as invenções. A produção da cartografia estava vinculada a esse devir de menino que amava mapas; não tive como escapar desse afeto. E ele se fez em três partes: 1. como descrição dos movimentos das crianças no terreiro; 2. como encontro com as qualidades fotográficas; 3. como potência do olhar e da beleza.

Nessa pesquisa intervenção, pensei a experimentação inspirada na ciência, não como um modelo de aplicação de técnicas, mas como um processo que pudesse convocar as criações imagéticas das crianças. A experimentação com a imagem fotográfica, além de produzir a cartografia, indicou que as crianças possuem um senso estético-afetivo potencializado pela atmosfera da Várzea. Aquilo que Deleuze chamou de incorporais. Algo que não existe, mas persiste no olhar e na subjetividade infantil como as marcas d'água nas casas deixadas pela última cheia do rio. Penso que já havia uma potência em cada criança sem a necessidade de um curso de fotografia ou de uma oficina. As crianças entenderam o sentido da experimentação como um movimento absolutamente livre e de busca de expressões. Em todos os momentos cuja figura do transcendente, do iluminista, do professor ensaiavam aparecer, foram boicotadas com gestos de subversão, de distorção, de negação a qualquer instrução.

O que se expressou foram movimentos não-lineares de criação e revelação do próprio olhar baseado na efemeridade, na luz, no clima, em cores, em exploração. A conexão do meu devir-menino-fotógrafo e do devir-criança gerou a exploração fotográfica do terreiro. Não foi a instrução de elementos técnicos que fez seguir a experimentação, mas, essa conexão do desejo como transbordamento da potência de si. De um lado, me fiz cartógrafo no tempo vivenciado com as crianças; do outro, a brincadeira em fotografar conduzida pela exploração no sentido de não ter medo em errar, da vontade em experimentar, testar e repetir como um ensaio do olhar. Repetições do olhar sinalizando o que persiste como gosto estético e expressão livre sobre aquele platô, ora de terra, ora de água.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henry. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CARROL, Henry. **Fotógrafos sobre fotografia**: olhe, pense e tire fotos como os mestres. Tradução de Edson Furmankiewicz. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **Cinema 1: a imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. **Cinema 1: a imagem-tempo**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018a.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018b.

_____. **Dois regimes de loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). Edição preparada por David Lapujade. Tradução de Guilherme Ivo. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Espinosa**: filosofia prática. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **A filosofia crítica de Kant**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018c.

_____. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. **Nietzsche**. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de António M. Magalhães. Porto: Rés-Editora, 2001a.

_____. **Proust e os signos**. 2. ed. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, volume 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____; _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. 2. ed. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 3.

_____; _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. 2. ed.
Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012a. v 4.

_____; _____. **O que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DUCHEMIN, David. **Falando fotograficamente**: crie imagens poderosas com o domínio da linguagem visual. Tradução de Raphael Bonelli. Balneário Camboriú, SC: Photos, 2015.

KASTRUP, Virgínia.; PASSOS, Eduardo. Cartografar é traçar um plano comum. **Fractal**: Revista de Psicologia, v. 25, n. 2, p. 263-280, 29 ago. 2013.

LEVINTHAL, David. **David Levinthal**. Disponível em: <https://davidlevinthal.com/artwork/ww-87-89.html> Acesso em novembro de 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Liliana da (org). **Pistas do método cartográfico**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2009.

REVELL, Jeff. **Exposição**: de simples fotos a grandes imagens. Tradução de Stefano Rossu Aguiar. Rio de Janeiro: Alta Books, 2012.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constança Egreja. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SILVA, Cíntia Vieira da. Intensidade e Individuação: Deleuze e os dois sentidos de estética. **Revista de Filosofia Aurora**. Curitiba, v. 29, n. 46, p.17-34, jan./abr. 2017.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo, SP: Senac, 2010.

THOMÉ, Zeina Rebouças Corrêa. **O Parlamento das Técnicas e dos Homens**: um estudo sobre as redefinições do trabalho numa indústria da Zona Franca de Manaus. Tese (Doutorado) -- Florianópolis, UFSC/CTE, 2001.

WESTON, Edward. **Edward Weston**. Disponível em: <https://edward-weston.com/> Acesso: dezembro de 2021.

ZORDAN, Paola. Criação na perspectiva da diferença. **Revista Digital do LAV**, ano III, n. 5, p. XX, set. 2010.

OBRAS CONSULTADAS

ALLIEZ, Eric. **A assinatura do mundo: o que é a filosofia de Deleuze e Guattari?** Tradução de Maria Helena Rouanet e Bluma Villar. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

BRANCO, Sérgio. **Ponto de interesse.** São Paulo: Europa, 2020.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (et al.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.31-63.

_____. **Crítica e clínica.** 2. ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Empirismo e subjetividade:** ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Francis Bacon:** Logique de la Sensation. Paris: Aux éditions de la différence, 1981.

_____; _____. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2. 2. ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011. v. 2.

_____; _____. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2. 2. ed. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012b. v. 5.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** Campinas, SP: Papyrus, 2001.

EXCELL, Laurie et al. **Composição:** de simples fotos a grandes imagens. Tradução de Stefano Rossu Aguiar. Rio de Janeiro: Alta Books, 2012.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

FORNAZARI, Sandro Kobl. O bergsonismo de Gilles Deleuze. **Trans/Form/Ação:** Revista de Filosofia [online], vol.27, n.2, p.31-50, 2004.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora:** a fotografia depois da fotografia. Tradução de Maria Alzira Brum. SP: GGilli, 2012.

FREEMAN, Michael. **A visão do fotógrafo:** entendendo e apreciando grandes fotografias. Tradução técnica de Gustavo Razzera. Porto Alegre: Bookman, 2013.

GALLO, Silvio. **Deleuze e a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. 98 p.

GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. Tradução de Danielle Ortiz Blanchard. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

HARDT, Michael. **Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia**. Tradução de Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996.

HORNÄK, Sara. **Espinosa e Vermeer: imanência na filosofia e na pintura**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Paulus, 2010.

HUYGHE, René. **O poder da imagem**. Tradução de Helena Leonor Santos. Lisboa: Edições 70, 2009.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 12. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1996. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

KUBRUSLY, Claudio Araújo. **O que é Fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

LAPOUJADE, David. **William James, a construção da experiência**. Tradução de Hortência Santos Lencastre. Revisão técnica de Cassiano Terra Rodrigues. São Paulo: N-1 edições, 2017.

_____. **Potências do tempo**. Tradução de Hortência Santos Lencastre. 2. ed. São Paulo: N-1 edições, 2017a.

LISSOVSKY, Maurício. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In: DOCTORS, Marcio (org.). **Tempo dos Tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. Deleuze e a ruptura com a representação. In: SESC. **Arte e Ruptura**. Rio de Janeiro: Sesc. Departamento Nacional, 2013.

MIRANDA, Adriano. **Estratégias do olhar fotográfico: teoria e prática da linguagem visual**. São Paulo: Paulus, 2015.

PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Tradução de Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (org.). **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum.** Porto Alegre: Sulina, 2014.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

RAMOS, Matheus Mazini. **A fotografia e o tempo: possibilidades de pensar o tempo via fotográfico: Ponto e interstício.** Jundiaí, S.P.: Paco Editorial, 2012.

SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico.** 2. ed. SP: Hucitec/Senac São Paulo, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Leitura de imagens.** SP: Melhoramentos, 2012.

SARTORE, Joel; HEALEY, John. **Fotografe sua família e todas as crianças, os amigos e os animais que sua câmera flagrar.** São Paulo: Abril, 2009.

SAUVAGNARGUES, Anne. Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal. Tradução de Roberto Machado. *In*: IANNINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero (orgs.). **Artefilosofia: antologia de textos estéticos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico.** Tradução de Eleonora Bottman. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia.** Tradução de Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

VINCI, Christian Fernando Ribeiro Guimarães. O conceito de experimentação na filosofia de Gilles Deleuze. **Revista Sofia**, Vitória (ES), v.7, n.2, p. 322-342, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/sofia/article/view/20467>. Acesso em: 12 out. 2020.

WILLIAMS, James. Pós-estruturalismo como filosofia da diferença - Diferença e Repetição de Gilles Deleuze. *In*: _____, James. **Pós-estruturalismo.** 2. ed. Tradução de Caio Liudvik. Petrópolis, R.J.: Vozes, 2013.

WUNDER, A. Fotografias como exercícios de olhar. *In*: **Educação e Comunicação**, n. 16. Disponível em: www.anped.org.br/reunioes/29ra/trabalhos/trabalho/GT16-2359--Int.pdf Acesso em: 20 maio 2010.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Gilles Deleuze.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

_____. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento.** Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

APÊNDICES

APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CURSO DE DOUTORADO**

AUTORIZAÇÃO

Título da Pesquisa: Educação e Fotografia: composições visuais da subjetividade infantil

Pesquisadora: Marcio Jesus Vieira Bernardo

Endereço Institucional: Faculdade de Educação da UFAM, Av. General Rodrigo Octávio n.6200, Coroado I, CEP 69077-000, Manaus- AM, telefone Fixo 33054569, e-mail: marciojvb@hotmail.com; marciojvb93@gmail.com

Senhor(a)	Responsável	pelo(a)	criança
-----------	-------------	---------	---------

Queremos pedir sua autorização e consentimento para que o/a criança sob sua responsabilidade possa responder a um questionário sobre um estudo de Doutorado que tem por título “Educação e Fotografia: composições visuais da subjetividade infantil” sob a responsabilidade do pesquisador Marcio Jesus Vieira Bernardo, com endereço institucional na Faculdade de Educação da UFAM, Av. General Rodrigo Octávio n.6200, Coroado I, CEP 69077-000, Manaus- AM, telefone Fixo 33054569, e-mail: marciojvb@hotmail.com; marciojvb93@gmail.com Esta pesquisa tem como objetivo principal compreender como se realiza a formação do olhar da criança por meio da composição de imagens fotográficas. Informamos ao senhor(a) que existe a possibilidade de ocorrer constrangimentos ou desconforto decorrente das respostas às perguntas do questionário elaborado para a sua criança. E, caso isto aconteça, ao ponto dela sentir-se totalmente desconfortável com as questões que tratarão do tema relacionado a esta pesquisa, pararemos imediatamente a aplicação do questionário, deixando a sua disposição a decisão de seguirmos noutro momento a coleta das respostas, também, nos comprometemos em oferecer assistência imediata e integral, caso a situação dela necessite, como assistência médica e psicológica que seja adequado para atender as complicações relacionadas direta ou indiretamente com o estudo. Também queremos deixar claro, que a criança tem total liberdade para aderir ou não a este estudo, bem como para desistir dele a qualquer momento, sem nenhum tipo de prejuízo. O pesquisador assume, formalmente, neste Termo de Autorização, a responsabilidade pela reparação a qualquer tipo de dano causado nas diferentes fases do estudo, previsto de acordo com a legislação vigente e amplamente consubstanciada na Resolução CNS Nº 466 de 2012 (item IV. 3.h, IV. 4.c e V.7). Em

caso de eventuais gastos que o(a) senhor(a) possa vir a ter em decorrência deste estudo, o pesquisador também assume a responsabilidade pelo ressarcimento integral das despesas, se houver. Esclarecemos que caso a criança aceite participar e depois queira desistir do estudo a qualquer momento, não sofrerá nenhum tipo de punição e nem será prejudicado de nenhuma forma, o nome dele ou dela será mantido em absoluto sigilo, e o pesquisador assume a responsabilidade pelo ressarcimento de qualquer gasto decorrente deste estudo. Estamos disponíveis no endereço indicado para tirar qualquer dúvida que tenha sobre o estudo, o(a) senhor(a) apenas assinará esse documento quando tiver entendido claramente o que lhe explicamos. Caso o(a) senhor(a) queira fazer qualquer reclamação ou deseje mais esclarecimentos sobre o estudo que mencionamos, poderá, a qualquer momento, entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa–CEP/UFAM, localizado na Rua Teresina, 495, Adrianópolis, Manaus-AM, pelo telefone fixo (92) 3305-1181, ramal 2004, e-mail: cep.ufam@gmail.com.

Consentimento Pós-Informação

Eu, _____, fui informado (a) sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha autorização, e entendi a explicação. Por isso, eu consinto que a criança sob minha responsabilidade _____ participe do estudo, sabendo que ele/ela não ganhará nada e que poderá sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão assinadas por mim e pelo responsável, ficando uma via com cada uma de nós.

Manaus, ____ de _____ de 2021

Assinatura do pesquisador:

Assinatura do responsável: _____ ou

Impressão digital do
responsável

APÊNDICE B - TERMO DE ASSENTIMENTO**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CURSO DE DOUTORADO****TERMO DE ASSENTIMENTO**

Título da Pesquisa: Educação e Fotografia: composições visuais da subjetividade infantil

Pesquisador: Marcio Jesus Vieira Bernardo

Endereço Institucional: Faculdade de Educação da UFAM, Av. General Rodrigo Octávio n.6200, Coroado I, CEP 69077-000, Manaus- AM, telefone Fixo 33054569, e-mail: marciojvb@hotmail.com; marciojvb93@gmail.com

Prezado(a) _____,

Queremos convidá-lo para participar de uma pesquisa que tem por título “Educação e Fotografia: composições visuais da subjetividade infantil” sob a responsabilidade do pesquisador Marcio Jesus Vieira Bernardo, com endereço institucional na Faculdade de Educação da UFAM, Av. General Rodrigo Octávio n.6200, Coroado I, CEP 69077-000, Manaus- AM, telefone Fixo 33054569, e-mail: marciojvb@hotmail.com; marciojvb93@gmail.com Nesta pesquisa objetivamos conhecer o que você gosta de fotografar. Já pedimos a autorização de seu responsável e informamos que existe a possibilidade de ocorrer constrangimentos ou desconforto durante o momento em que você estiver respondendo as perguntas do questionário elaborado para que você nos fale algo a respeito do tema da pesquisa. Também explicamos que, caso isto aconteça, ao ponto de você sentir-se totalmente desconfortável com as questões que tratarão do nosso estudo, pararemos imediatamente com as perguntas, deixando à sua disposição a decisão de seguirmos noutro momento ou não, também, nos comprometemos em oferecer assistência imediata e integral, caso a situação dela necessite, como atendimento médico e psicológico adequado para atender as complicações relacionadas direta ou indiretamente com o estudo. Também deixamos claro, que você tem total liberdade para aderir ou não a este estudo, bem como para desistir dele a qualquer momento, sem nenhum tipo de prejuízo. O pesquisador assume,

formalmente, neste Termo de Assentimento, a responsabilidade pela reparação a qualquer tipo de dano causado nas diferentes fases do estudo, previsto de acordo com a legislação vigente e amplamente consubstanciada na Resolução CNS Nº 466 de 2012 (item IV. 3.h, IV. 4.c e V.7). Em caso de eventuais gastos que você ou o seu responsável possa vir a ter em decorrência deste estudo, assumimos a responsabilidade pelo ressarcimento integral das despesas. Também explicamos que caso você aceite participar e depois queira desistir do estudo a qualquer momento, não sofrerá nenhum tipo de punição e nem será prejudicado de nenhuma forma, o seu nome será mantido em absoluto sigilo, e o pesquisador assume a responsabilidade pelo ressarcimento de qualquer gasto decorrente deste estudo. Estamos disponíveis no endereço indicado para tirar qualquer dúvida que tenha sobre o estudo, você apenas assinará esse documento quando tiver entendido o que lhe explicamos neste termo. Caso queira fazer qualquer reclamação ou deseje mais informações sobre o estudo que falamos, poderá, a qualquer momento, entrar em contato por telefone ou por email com o Comitê de Ética em Pesquisa–CEP/UFAM, localizado na Rua Teresina, 495, Adrianópolis, Manaus-AM, pelo telefone fixo (92) 3305-1181, ramal 2004, e-mail: cep.ufam@gmail.com.

Assentimento Pós-Informação

Eu,

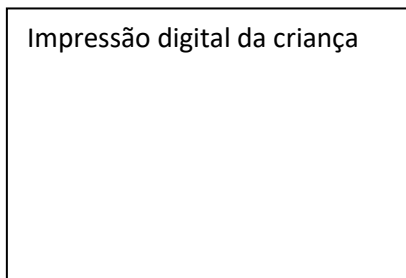
_____, fui informado (a) sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e consinto em participar do estudo. Este documento é emitido em duas vias que serão assinadas por mim e por você, ficando uma via com cada uma de nós.

Manaus, _____ de _____ de 2021

Assinatura do pesquisador:

Assinatura da criança: _____ ou

Impressão digital da criança



ANEXOS



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO AMAZONAS - UFAM



ANEXO 1 - CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: EDUCAÇÃO E FOTOGRAFIA: composições visuais da subjetividade infantil

Pesquisador: MARCIO JESUS VIEIRA BERNARDO

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 50556321.0.0000.5020

Instituição Proponente: Programa de Pós-Graduação em Educação

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.928.193

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Diante do exposto, somos de parecer pela APROVAÇÃO do projeto, pois o pesquisador CUMPRIU INTEGRALMENTE com as determinações da Resolução 466/12 no que concerne aos termos de apresentação obrigatória, acima mencionados. Este CEP/UFAM analisa os aspectos éticos da pesquisa com base nas Resoluções 466/2012-CNS, 510/2016-CNS e outras complementares.

Atenção! "O(A) pesquisador(a) deve enviar por Notificação os relatórios parciais e final. (item XI.d. da Res 466/2012-CNS), por meio da Plataforma Brasil e manter seu cronograma atualizado, solicitando por Emenda eventuais alterações antes da finalização do prazo inicialmente previsto.

É o parecer

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
----------------	---------	----------	-------	----------

Continuação do Parecer: 4.928.193

Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1803411.pdf	04/08/2021 20:20:45		Aceito
Folha de Rosto	folhaDeRosto.pdf	04/08/2021 20:12:07	MARCIO JESUS VIEIRA BERNARDO	Aceito
Outros	RoteirodeObservacao.pdf	03/08/2021 21:54:48	MARCIO JESUS VIEIRA BERNARDO	Aceito
Outros	InstrumentoEntrevista.pdf	03/08/2021 21:54:02	MARCIO JESUS VIEIRA BERNARDO	Aceito
Outros	AnuenciaComunidadeSrNego.pdf	03/08/2021 21:52:57	MARCIO JESUS VIEIRA BERNARDO	Aceito
Outros	AnuenciaSemedIranduba.pdf	03/08/2021 21:52:11	MARCIO JESUS VIEIRA BERNARDO	Aceito
Outros	AnuenciaSEDUC.pdf	03/08/2021 21:51:34	MARCIO JESUS VIEIRA BERNARDO	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLEAssentimentodoCrianca.pdf	03/08/2021 21:50:06	MARCIO JESUS VIEIRA BERNARDO	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLEresponsavelFormularioGoogle.pdf	03/08/2021 21:49:31	MARCIO JESUS VIEIRA BERNARDO	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	ProjetoBasico.pdf	03/08/2021 21:48:01	MARCIO JESUS VIEIRA BERNARDO	Aceito
Brochura Pesquisa	PBProtocolo.pdf	03/08/2021	MARCIO JESUS VIEIRA	Aceito

		21:47:23	BERNARDO	
--	--	----------	----------	--

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

MANAUS, 24 de Agosto de 2021

Assinado por: _____
Eliana Maria Pereira da Fonseca (Coordenador(a))