



OBJETIVIDADE PARA ALÉM DO IMPERIALISMO DO OLHO: UMA PERSPECTIVA INTERSUBJETIVA COMO PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A NARRATIVA VISUAL

Objectivity beyond the imperialism of the eye: an intersubjective perspective as a methodological proposal for the visual narrative

Jaqueline Evangelista Dias¹

RESUMO

A contribuição deste artigo responde ao desafio lançado de estabelecer aproximações criativas aos processos vividos nos territórios latino-americanos, superando relações do tipo causa e efeito e, ao mesmo tempo, considerando subjetividades e disposições afetivas emergentes. Nesse sentido, o artigo propõe, por meio de um exercício metodológico, a construção de uma narrativa visual sobre o modo de vida da mulher quilombola kalunga, ao olhar para a vida vivida por seu corpo. As imagens produzidas, assim como o estado relacional entre as mesmas, levam ao pensamento visual do corpo da mulher como extensão (uma dobra) do seu território: o corpo como território de existência. A metodologia busca o trabalho intersubjetivo do olhar, envolvendo a mulher kalunga, o território, a pesquisadora e o leitor/observador na geração da objetividade da imagem de um Corpo-Território Mulher Kalunga.

Palavras-chave: Pensamento-visual; Corpo; Mulher; Quilombola; Território.

ABSTRACT

The contribution of this article responds to the challenge posed, to establish creative approaches to the processes lived in Latin American territories, overcoming relationships of cause and effect, at the same time, considering subjectivities and emerging affective dispositions. In this sense, the article proposes, through a methodological exercise, the construction of a visual narrative about the way of life of the quilombola Kalunga woman, when looking at the life lived by her body. The images produced, as well as the relational

¹ Estudante de doutorado no Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Rural - PGDR-UFRGS. Endereço eletrônico: jaquelinevangelista32@gmail.com

state between them, lead to the visual thought of the woman's body as an extension (a fold) of her territory: the body as territory of existence. The methodology seeks the intersubjective work of the gaze, involving the Kalunga woman, the territory, the researcher and the reader/observer in the generation of the objectivity of the image of a Body-Territory Kalunga Woman.

Key words: Thought-visual; Body; woman; Quilombola; Territory.

1. INTRODUÇÃO

Para Deleuze e Guattari (1997), a intersubjetividade se refere a alianças formadas na interface em que entidades (“reais” ou não) constituem-se, reconstroem-se e desmantelam-se ao cruzar os limites umas das outras para constituir novas individualidades, que, sejam linguísticas ou corpóreas, são capazes de gerar um potencial ou um grau de poder. Este artigo propõe um exercício metodológico por meio do uso de imagens em que a ‘imagem pretendida’ busca a interface/aliança entre a mulher quilombola kalunga, o seu território e a pesquisadora². Com isso, abre caminho para uma perspectiva que parte de uma intersubjetividade sustentada pela intencionalidade e pelos limites do olhar sensibilizado no *click* da câmera, bem como pela subsequente montagem das imagens, que são colocadas umas ao lado das outras, provocando o estado relacional do pensamento visual.

Esse exercício metodológico, aqui denominado por Corpo-Território Mulher Kalunga, é apoiado nas ideias de Kuniichi Uno (2012), sobre os movimentos do corpo e, pelas ideias de Tim Ingold (2015), sobre o corpo em movimento. Uno traz a “gênese de um corpo desconhecido” por meio da dança e nos instiga ao questionamento sobre o que é um corpo ou, ainda, o que é a vida vivida pelo corpo. Já Ingold propõe “que cada ser é instanciado no mundo como um caminho de movimento ao longo de um modo de vida” (2015, p. 26).

O Corpo-Território Mulher Kalunga é a expressão dessa junção, dos movimentos do corpo e do corpo em movimento, orientado pelo compromisso de vida que a mulher kalunga faz com o seu território. Ela sente o que o território oferece para a sua vida e como o seu corpo precisa agir para colher esse oferecimento. Ela

² As imagens contidas nesse artigo não são consideradas “Figuras” e consequentemente não possuem legenda e numeração, por compreender que fazem parte de uma narrativa visual e contribuem para o movimento do texto. Todas as imagens foram produzidas pela autora.

coloca seu corpo em causa, em prontidão, para a sua existência e para a de suas filhas e filhos. A vitalidade do seu corpo é sua expressão de confiança na vida, consciente de viver em um território provedor. O alimento, a água, a energia, o sabão, o remédio, o tecido, a devoção: tudo que ela provê para dar vida é movimento de seu corpo e de seu corpo em movimento pelo território. Por isso, a mulher kalunga é uma “dançante” e uma “caminhante”.

É central, aqui, “pensar” esse Corpo-Território por meio de imagens, uma narrativa visual do corpo como extensão (uma dobra) do seu território; um corpo que incorpora o movimento das águas, da terra e dos céus. No tempo das águas, a mulher kalunga está na roça; no tempo da seca, vai “panhar” os frutos do Cerrado, vai ralar mandioca para fazer farinha, vai tecer o tecido no tear, vai dançar “sussa” em agradecimento à sua santa de devoção.

A estética das imagens se sustenta nas ideias de Rancière (2009, p. 13), que defende a arte como “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento”.

Assim,

metodologicamente, propõe-se a produção de imagens mediada pela intersubjetividade entre a mulher kalunga, o seu território e a pesquisadora. Essa intersubjetividade é atravessada por uma lente analítico-fotográfica que busca rupturas paradigmáticas e objetiva a compreensão relacional entre os constituintes da vida, do território e do agenciamento de entes humanos e não humanos (Blanco; Arce; Fischer, 2015).

A intersubjetividade, então, compreendida como cada ente envolvido, provoca e reconhece o olhar do outro, coloca questões à narrativa: como reconhecer os “olhares” do território através do corpo da mulher? Como a mulher kalunga enxerga a si própria no território e na imagem produzida? Como a pesquisadora percebe a relação da mulher kalunga com o território quando atravessada por uma lente analítico-fotográfica? Tais indagações provocam a reflexão desenvolvida neste texto, que se organiza partindo do percurso da pesquisadora e sua câmera fotográfica na descoberta de um Corpo-Território Mulher Kalunga, passando a desenvolver os elementos fundamentais à proposta metodológica em construção e, finalmente, tecendo considerações que encerram o artigo.

2. LUZ RELACIONAL NO TERRITÓRIO



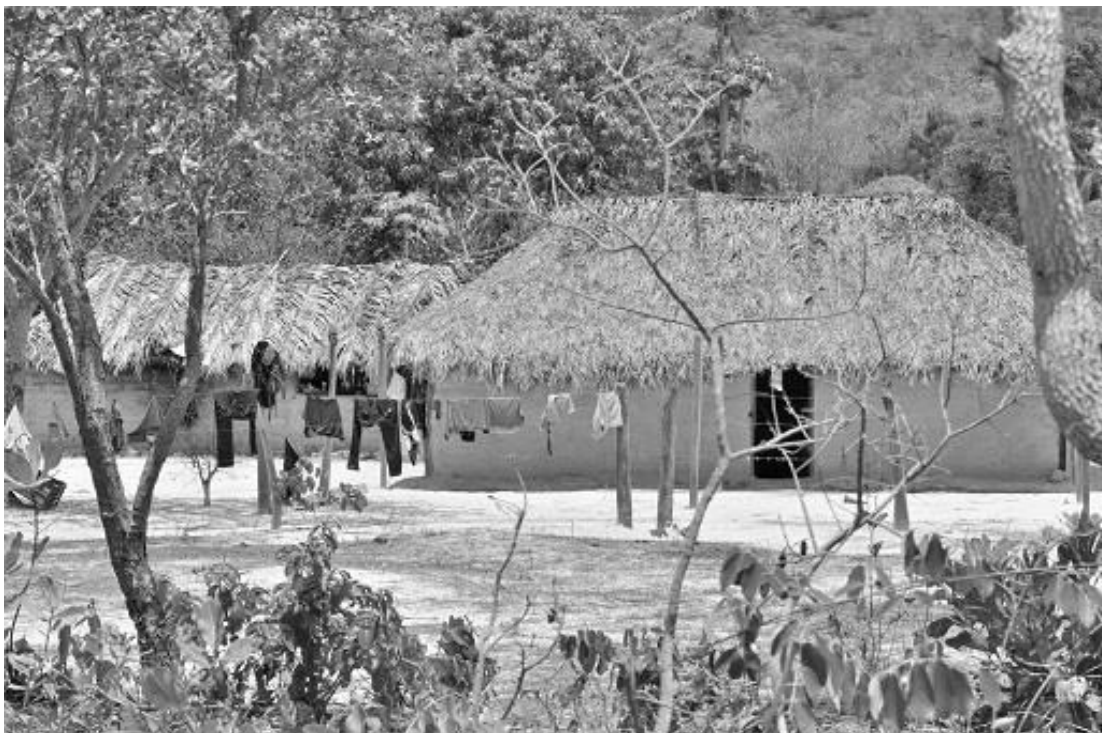
A comunidade Vão de Almas se localiza no município de Cavalcante, estado de Goiás. Para chegar à comunidade, é preciso pegar um carro tracionado na cidade de Teresina de

Goiás, atravessar a Serra do Pouso do Padre, de onde se avista o Rio Almas correndo para a comunidade, e seguir o seu rumo, até encontrar a travessia do rio.



Na época da seca, o Rio Almas, com suas águas limpas e calmas, espraia-se em pedras e areia branca para deixar o povo passar. Nas chuvas, a travessia é só de canoa. O rio vem de longe, banha o

Vão e segue com coragem para cair no Paranã, beirando árvores, contornando morros, exibindo pedras, protegendo o povo.



Chegando à comunidade, vê-se o Morro do Moleque e muitos caminhos de terra branca. As estradas mais largas levam às casas e são linhas do transporte escolar; as trilhas vão para a roça, para a “panha” da lenha e plantas; os atalhos levam às casas das vizinhas; e os “trieiros” mais curtos vão dar na água do

Rio Capivara. A morada kalunga é feita de tijolo de adobe, parede barreada, chão de terra batida e cobertura de palha de coqueiro. A frente é sombreada por árvore e a porta está sempre aberta para quem chega.



A cozinha é dentro e fora da casa, alarga-se pelo quintal, onde fica o fogão a lenha, o jirau de secar vasilhas e plantas, o forno de barro, a fomalha de torrar farinha, a pedra de quebrar coco, o “barrilheiro de fazer diquada”³, o pilão. A comida vem da roça e do Cerrado. O preparo de arroz regateiro, paçoca de gergelim, óleo de coco-indaiá, dendê de coco⁴, farinha de jatobá⁵, pimenta-de-macaco: tudo passa pelo pilão, e a mão de pilão passa de mão em mão.

³ Barrilheiro é um recipiente em forma de funil, feito de galhos e taquara, amarrado com cipó, em que se colocam cinzas. Às cinzas, acrescenta-se água para produzir uma lixívia de cinzas, denominada “diquada de cinzas”, solução alcalina usada para saponificar gorduras e produzir sabão.

Na cozinha kalunga, as panelas são muitas e o seu uso é alternado por causa do fogo forte do fogão a lenha. “As panelas trabalham, mas também descansam.” As tampas das panelas formam uma “parede de tampas”, para facilitar, na lida, casar panela e tampa. O fogão a lenha sempre está aceso ou com brasa e é onde beiram as panelas, o bule ou a garrafa de café. A mulher alimenta o fogão, busca e racha lenha – é lenha escolhida, não é qualquer pau; tem lenha

⁴ Dendê de coco é o mesocarpo do coco Indaiá triturado na forma de farinha.

⁵ Jatobá é um fruto do Cerrado (*Hymenaea stilbocarpa*) rico em ferro. A polpa do fruto triturada é usada para fazer vitaminas e colocar em bolos e biscoitos.

boa de fogo e lenha que dá diquada de cinzas forte para fazer sabão.



A morada se estende até o Rio Capivara, que atravessa a comunidade e cai no Almas. É no Rio Capivara que se busca a água de beber e que se lavam vasilhas e roupas. É no rio, também, que se dá banho nos animais e se toma banho com sabão de tingui⁶.

As imagens iniciais são produzidas pelo encontro entre a pesquisadora e a luz, como se a paisagem e a mulher kalunga posassem para a

fotografia. Esse “posar” provoca o relato de uma aproximação etnográfica, mas ainda se situa num estado de espera, como se as imagens pudessem amadurecer e ganhar vida própria (significação). Nesse momento-relato, ainda não há uma compreensão sobre o que a pesquisadora quer “objetivamente” das imagens e o que quer de si com as imagens. Ou, como para Comolli (2015), as imagens não se deixam compreender

⁶ Tingui é uma árvore do Cerrado (*Magonia pubescens*), cujas sementes são usadas para fazer sabão.

facilmente, e o seu poder tem a ver com a sua reserva de enigma e de significação.

3. VITALIDADE: MOVIMENTOS DO CORPO E O CORPO EM MOVIMENTO

Nesse momento metodológico, a vivência da pesquisadora na comunidade busca a luz da perspectiva dos movimentos do modo de vida da mulher kalunga. Essa perspectiva é pensada como imagem da arte-mulher, como uma forma de estar no mundo, em função das relações que ela cria dentro de um contexto específico, já que a arte reside justamente em produzir relações com o mundo, em materializar suas relações com o tempo e o espaço (Bourriaud, 2009). Segundo a teoria materialista de

Lefebvre, a corporeidade e a imaginação são elementos centrais das relações dos seres humanos entre si por meio de suas atividades e práticas (Schmid, 2012). A narrativa dessa perspectiva é orientada pelas imagens dos movimentos do corpo da mulher kalunga e do seu corpo em movimento pelo território, situado nas práticas e nos conhecimentos incorporados – e em tudo que ela produz para a sua existência e a de suas filhas e filhos.



A roça da mulher kalunga não fica muito longe da casa para facilitar a lida. Nela, planta-se arroz, feijão, milho, mandioca, abóbora, batata-doce, banana, cana, amendoim, feijão andu, feijão-de-corda, quiabo, maxixe, melancia, jiló, gergelim e algodão. A mandioca dá o

polvilho, a farinha e a crueira. Com a farinha, são feitas farofa e paçoca; a crueira é a farinha mais grossa que não passa na peneira e é usada para fazer mingau; com o polvilho, são feitos beiju, bolo e biscoito.



A mão que planta o algodão na roça cresce na arte de fiar o fio no fuso e de tecer o tecido no tear. O pano de algodão cru, bordado ou tingido, cobre e veste. Com o tecido, são confeccionados manta, tapete, cortina, embornal, lenço de cabeça e roupas.

Os caminhos percorridos no Cerrado pela mulher kalunga proveem

alimentos e remédios, dão frutos, folhas, flores, raízes, cascas, entrecascas, resinas, óleos, cera, seiva, vinho, leite. É para comer como fruta, é para colocar na comida, é para fazer doce, tempero, suco, farinha, paçoca, remédio, óleo, sabão... É para iluminar.



O tingui é a árvore do sabão kalunga. Seus frutos, em forma de cuia, guardam sementes de cor cobre nobre que dão óleo e sabão. A semente do tingui guarda os segredos do preparo do sabão; com ela, faz-se uma massa oleosa

que vai para o fogo, cozinha por mais de dia e só vira sabão se for cortada por diquada de cinza forte. O sabão, de uso diário da mulher kalunga, cuida da pele e do cabelo.



As mulheres são conhecedoras das plantas medicinais e cuidam da família com remédios caseiros. O parto em casa era comum, e, na comunidade, ainda vivem muitas parteiras. O ofício do

benzimento, de gente e de animal, ainda tem muita força na vida no Vão. As principais formas de remédios caseiros são chá, banho, xarope, pó torrado, rapé, óleo, raizada e garrafada.

4. IMAGEM-PRESENÇA EM MOVIMENTO

Nesse terceiro momento, o pensamento visual é orientado pela montagem de imagens, colocadas em relação e estabelecendo conexões, sendo a narrativa a costura dos sentidos-movimento da mulher kalunga em seu território. Essa relação de uma imagem com as outras visa potencializar o movimento existente em cada uma e criar um movimento conjunto das

mesmas – uma imagem-presença em movimento. Aqui, a intersubjetividade se expressa por meio do como-quanto cada imagem captada e a montagem dessas imagens consegue aproximar-se da “significação” da vida vivida pelo corpo da mulher kalunga.

A montagem é orientada por uma escuta visual da pesquisadora, ao identificar as “marcas” nos causos ou nas

falas da mulher kalunga. Essas marcas também revelam os sentidos-movimento interdependentes (ou causal) do território, que, por vezes, se apresenta provedor, desafiante, rude, protetor, condutor, surpreendente, afetivo,

espiritual. É no momento da montagem que mais se compreende o olhar relacional do território, que expressa fortemente sua interface/aliança com o corpo da mulher.



O corpo-imagem apresentado à montagem se expande e se contrai às imagens “posadas” do contato da pesquisadora com o território e às imagens sensibilizadas do modo de vida da mulher kalunga. A escolha das fotos para compor a montagem passa por um exercício de presença-ausência: a imagem que não foi vista pela pesquisadora, mas está na marca identificada na fala da mulher kalunga; a imagem certa na hora certa; a imagem que foi vista, mas não foi sensibilizada

na câmera e paira na nuvem do pensamento; o detalhe que não foi valorizado e que vive; a imagem no limite da técnica fotográfica; a surpresa da imagem inesperada que se apresenta na revelação; a brincadeira das imagens entre a perspectiva e a expectativa da pesquisadora. A montagem torna-se um momento de “agenciamento” das imagens, um ente não humano que se individualiza e se entrelaça pela narrativa do pensamento visual.

Um primeiro exercício de montagem utiliza-se de duas imagens para pensar a imensidão que atravessa o Corpo-Território Mulher Kalunga. A montagem parte da imagem da vastidão do território, aquela do olhar inicial da pesquisadora do alto da serra do Pouso do Padre, como já descrito anteriormente, de onde se avista o Rio das Almas e a imensidão por vir da comunidade Vão de Almas.

A outra imagem da montagem vem do encontro da pesquisadora com Dona Amância, parteira kalunga que foi à cidade de Cavalcante receber



A montagem se encontra com a narrativa das camadas do tempo presentes nas imagens; de um passado de histórias da mulher caminhante por dias, quando se ia a pé para a cidade, sempre por motivo de muita precisão, “casos de vida ou morte”; de um tempo presente, de espera da mulher por uma condução e da sua relação mais próxima com a cidade, a aposentadoria, o Bolsa Família,

aposentaria e, por cinco dias, ficou esperando por uma condução para voltar para casa. A espera de Dona Amância foi em um pouso à beira da estrada, antes de se chegar ao pé da serra do Pouso do Padre, que, por sua declividade, permite apenas o tráfego de veículos tracionados e caminhões, dificultando o ir e vir entre comunidade-cidade-comunidade. Ao chegar à comunidade, por meio de uma carona, “feliz da vida”, Dona Amância pediu que o motorista, quando voltasse, fizesse o favor de entregar um saco de farinha para pagar o pouso da espera.



o centro de saúde, o supermercado; e do tempo alargado para produzir a farinha, que “paga” o pouso da espera e/ou a condução: “eu não tenho quase saída, o dinheiro que faz na farinha fica na estrada”. A montagem de um tempo-rítmico dos pés da mulher kalunga reforça o pensamento visual da imensidão de um chão.

Adentrando nessa imensidão, quando a estrada se transforma em chão de trilhas e atalhos na comunidade, outro exercício de montagem, por meio de quatro imagens, traz a relação entre a mulher kalunga caminhante do chão do



Vão e outra dimensão: o mercado. É quando os entes de suas práticas e conhecimentos – o alimento, o sabão, o tecido, o remédio – se transformam e geram a existência de “produtos kalunga”.



Das práticas e dos conhecimentos dessa mulher caminhante de trilhas, a coleta do coco Indaiá é farta. A palmeira nasce na capoeira, no Cerrado, na roça, nos terreiros das casas. O coco tem muita serventia: o mesocarpo do fruto, chamado de dendê do coco, dá uma farinha nutritiva, e o seu “osso”, a parte dura do coco (endocarpo), guarda duas ou três castanhas que produzem um óleo doce. O povo kalunga sempre se alimentou com o óleo de Indaiá, usado



para preparar a comida e os biscoitos ou para fazer remédio caseiro para tratar gripe, pneumonia e anemia e, ainda, para passar no cabelo e para tirar o trincado da pele. O óleo de coco é um ente de troca entre as mulheres: quando o óleo de uma termina, ela pega com outra, e o óleo nunca falta na cozinha kalunga. A força ancestral do coco Indaiá também é contada em causos de um tempo de muita precisão, da época das avós, quando a enchente cobria por mais de uma semana a roça e todo o

alimento pubava, perdia-se – nesses casos, cozinhar e comer o coco era o único recurso para matar a fome.

O óleo de coco Indaiá, agora, também é um caminhante, tem força para sair da comunidade e atravessar a serra do Pouso do Padre. Ele, o óleo, leva a mulher kalunga para conhecer outras paragens, é vendido para moradores e turistas de cidades próximas à comunidade, cidades da Chapada dos Veadeiros (GO), e também viaja longe, vai para festas, encontros e feiras em Brasília (DF) e em outros estados brasileiros. O agenciamento do coco Indaiá produz óleo, “produto kalunga”, e amplia o seu poder de troca; o coco corporifica-se vestido de embalagem e rótulo com a marca “Mãe de Óleos Kalunga”, um produto incorporado de práticas e conhecimentos do Corpo-Território Mulher Kalunga.

O terceiro exercício de montagem narra os afetos ao corpo da mulher para produzir o óleo de coco Indaiá. A montagem é composta por seis imagens e orientada pela fala: “Toda mulher sabe da dificuldade para se fazer um litro de óleo de coco”. Essa dificuldade vai desde os riscos da coleta do coco até o preparo do óleo na beira do fogão a lenha.

A cata do coco, conforme o lugar que a mulher precisar entrar, chega a “verter sangue por causa dos espinhos da capoeira” e também demanda cuidados com os animais silvestres, como onça, aranha, cobra e maribondo.

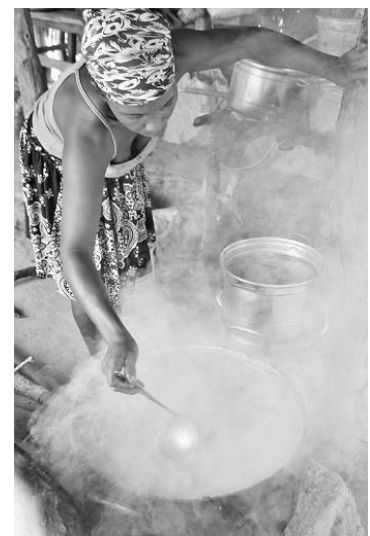
Quando vai catar o coco, dá fé do miado da onça; a gente corre. Pior do que a onça, é a rodilha de cobra no pé do coco com bote feito para pegar o bicho que vem roer o dendê do coco; a gente corre. Mas, pior ainda do que a cobra, é o maribondo que não dá tempo de correr (Roda de conversa de mulheres Kalunga).

O coco coletado é colocado em bolsas de pano e carregado na cabeça por longas distâncias, da “cata” até a casa. A caminhada da mulher kalunga, com o coco na cabeça, demanda muito esforço e faz “o peito abrir”. No terreiro da casa, o coco é colocado para secar e, após seco, é quebrado para a retirada de suas castanhas, que ficam guardadas dentro do osso do coco (endocarpo). Essa quebra é feita com o auxílio de uma pedra grande, demandando muita força e concentração e provocando fortes dores nas costas da mulher. A sua mão, ao final do dia, incha e “não fecha mais”, por causa da dureza do osso do coco – “o osso do coco quebra a mão da gente todinha”. Por vezes, a pedra pode pegar na ponta do dedo, “que fica azul”. Depois do coco quebrado, as castanhas

são retiradas de dentro do osso do coco com a ponta de uma faca.

Em seguida, as castanhas são socadas no pilão, “serviço pesado”, para que se transformem em uma massa uniforme, que será levada ao fogo. Para alimentar o fogão, a mulher busca lenha na cabeça e racha essa lenha com machado, o que pede músculos e destreza. A força necessária para a

realização dessas atividades faz o “peito abrir”, “o útero inflamar” e provoca o aparecimento de hérnia na barriga. Para separar o óleo da massa de castanhas triturada, que é levada ao fogão a lenha, “para apurar o óleo”, a mulher respira muita fumaça e convive com a “quentura” do fogo alto, o que pode aumentar a sua pressão arterial e provocar problemas respiratórios.



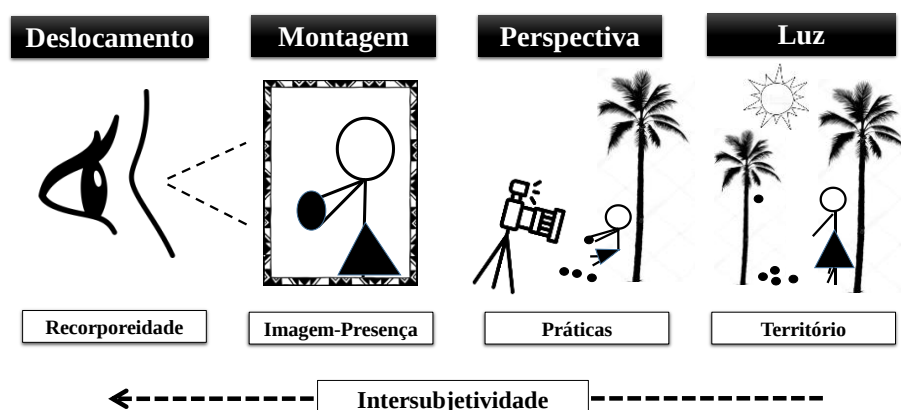
5. DESLOCAMENTO DA IMAGEM COMO POSSIBILIDADE À ANÁLISE DA RECORPOREIDADE DE GESTOS

Por meio da intersubjetividade, a experiência de criatividade se faz disponível não só aos indivíduos, mas também aos outros (não humanos), associando a individualidade, o social, o eu e o outro (Blanco, Arce, Fischer, 2016). Segundo esses autores, é necessário descentrar o ator até o espaço da intersubjetividade, atribuindo valor político à relação existente entre os envolvidos. Levando a sério a possibilidade de incorporar intersubjetividade à pesquisa da vida social das ‘coisas’ e das ‘pessoas’, a imagem se torna um ente e desloca-se para esse espaço intersubjetivo, mediada pelo olhar do leitor/observador, um outro ator-corpo.

Ao deslocar a imagem à intersubjetividade e incorporar o leitor/observador à proposta metodológica, a narrativa visual ganha mais um momento-movimento

interdependente aos já desenvolvidos anteriormente: a recorporeidade de gestos. Assim, num primeiro momento, a narrativa visual se constitui pela luz relacional que incide no território, quando a pesquisadora se encontra com a paisagem e a mulher kalunga; no momento seguinte, busca-se a perspectiva do modo de vida da mulher kalunga a partir dos movimentos de seu corpo e do seu corpo em movimento pelo território (práticas e conhecimentos); no terceiro momento, as imagens captadas são colocadas umas em relação às outras, num processo de montagem, trazendo a imagem-presença em movimento (afetos ao corpo); e, por último, o olhar do leitor/observador absorve o deslocamento da imagem (objetividade) e participa de um possível movimento de recorporeidade de gestos à vida do corpo da mulher kalunga (Figura 1).

Figura 1 – Proposta metodológica da narrativa visual



Fonte: Elaborada pela autora.

A recorporeidade de gestos é compreendida aqui como pensamentos-agenciamento que a imagem pode provocar no leitor/observador, quando o deslocamento dessa imagem corta e liga o visível ao invisível e articula o mostrar e o ocultar (Comolli, 2015). A imagem contém a objetividade que destaca da mulher o seu corpo, tira o corpo do corpo; o pensamento visual o devolve, recorporeifica os gestos da imagem, levando o corpo de volta para o corpo. Interessa à pesquisa compreender a recorporeidade de gestos pelo olhar da mulher kalunga observadora do próprio corpo, olhar que se lança na imagem-objetividade e busca um devir mulher: sobre o que é o seu corpo e o que pode ser o seu corpo. Um exercício de interagir com a própria imagem, com a

imagem de seu corpo, sendo o corpo o seu lugar do olhar (Dubois, 2004).

Neste exercício, a pesquisadora, ao mostrar à mulher kalunga “retratos” de suas práticas, constata o afeto do valor do trabalho da mulher: “o relacionamento da gente é trabalhando, todas as mulheres aqui trabalham é desse jeito”. Também constata, nesse mesmo “retrato”, um não valor: “eu estou muito cinzenta na foto”. Aqui, o espectro de cores se desloca à intersubjetividade e, na ida seguinte da pesquisadora à comunidade, algumas mulheres a esperavam usando “roupas de sair” e batom ou haviam trocado de roupa para se colocarem diante da câmera fotográfica. O gesto do trabalho da mulher na imagem foi recorporeificado no valor da cor, do feminino, do

mimetismo do corpo com as cores do território.



A recorporeidade de gestos busca abordar a estética política, não-dicotômica, da interface entre a força dos músculos e as varizes dilatadas do corpo da mulher, entre a não-ponte da comunidade para a cidade e o conhecimento dos pés caminantes da mulher, entre o óleo-alimento e o óleo-produto, e assim por diante. Busca, assim, trazer a intersubjetividade proposta por Deleuze e Guattari (1997) para a materialidade de uma imagem corpo-movimento-sentimentos, à luz do presente dos gestos da mulher, da memória que esses gestos convocam e do futuro que carregam (Didi-Hurberman, 2011).



Nesse processo, a pesquisadora pode saber um pouco mais o que quer das imagens, quando, pelo trabalho da intersubjetividade do olhar, a imagem é recorporeificada pela mulher kalunga, e, com e por imagens, essa mulher “si olha”

e “si mostra”, partilha os afetos e “significações” da vida vivida por seu corpo, sua história e seus sonhos, em ressonância com a sua oralidade.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício metodológico proposto neste artigo traz novas potencialidades na construção de narrativas visuais como caminho para a pesquisa em/de realidades territoriais complexas nos contextos dos estudos do rural e do desenvolvimento. No entanto,

está longe de se colocar como um exercício findo; propõe muito mais a abertura para uma busca de possibilidades metodológicas que respondam aos desafios empíricos e analíticos em se abordar relacionalmente entidades em sua multiplicidade e

fluidez. Para além da imagem como registro, como documento, é também relevante, aqui, o intento de trazer elementos que permitam desenvolver um ‘pensamento visual’ a partir das contribuições teóricas de Didi-Huberman (2011, 2017), que considera a imagem um ato político ancorado no trabalho do olhar. Outra influência sobre a presente proposta vem da ‘estética política’ de Rancière (2009), que considera a arte como uma partilha democrática do sensível, uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer.

É por meio de uma breve narrativa visual do Corpo-Território Mulher Kalunga que o artigo propõe imagens que constroem a possibilidade de ‘ver’ o corpo como extensão (uma dobra) do território. A trajetória desse pensamento visual coloca em questão o entrelaçamento: o que é o corpo e o que é o território no corpo. Essa margem, esse contorno, essa membrana não cessa de se experimentar, de se contrair e de se dilatar, comprometendo a imagem estável e evidente do corpo. Assim, a proposta metodológica busca dar vida à

imagem de um corpo que existe por meio de seus gestos, o corpo em movimento, um corpo individual, visível e, também, um corpo invisível, que vive nos fluxos de vidas e matérias (Uno, 2012), na imensidão do território, na travessia comunidade-cidade-comunidade, nos caminhos do mercado.

A objetividade da lente fotográfica foi, aos poucos, abrindo espaço para a intersubjetividade, que é, de certa forma, o ponto de partida metodológico fundamental: a mulher kalunga, o seu território e a pesquisadora. Parafraseando Vinícius de Moraes, a pesquisadora busca momentos em que, “quando a luz dos olhos meus e a luz dos olhos teus resolvem se encontrar”, algo acontece: a imagem. Vinda de diversos olhos e olhares, humanos e não humanos, a intersubjetividade de luzes, perspectivas e estéticas possibilita “outra” objetividade da imagem, que vai além do imperialismo do olho, está no trabalho e devaneio do olhar.

7. AGRADECIMENTOS

Expresso aqui meu agradecimento e aprendizado por fazer parte, como pesquisadora e fotógrafa, das imagens-presença das mulheres kalunga que são a luz deste artigo: Amância Soares Lima (em memória), Brasilina da Cunha, Deuzami Francisco da Conceição, Dirani Francisco Maia, Eliane Moreira da Conceição, Helena Francisco da Conceição, Irene Francisco

da Conceição, Jucilene Francisca dos Santos Rosa, Katiane Pereira das Virgens, Márcia Francisco Maia e Neuza Fernandes da Cunha. Gostaria de agradecer, também, a Flávia Charão Marques e a Alberto Arce pelos comentários que enriqueceram este trabalho.

8. REFERÊNCIAS

BLANCO, G., ARCE, A., FISHER, E. Becoming a region, becoming global, becoming imperceptible: Territorialising salmon in Chilean Patagonia, **Journal of Rural Studies**, v. 42, p.179-190, 2015.

BLANCO, G.; ARCE, A.; FISHER, E. Intersubjetividad y domesticación en el devenir de uma región global: territorialización del salmón en la Patagonia Chilena. In: **Íconos Revista de Ciencias Sociales**. v. 20, n. 54, p. 125-145, jan. 2016.

BOURRIAUD, N. **Pós-graduação: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. O espelho de duas faces. In: YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar o cinema**. Imagem, ética. Filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 54, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tempo**. Historia del arte y anacronismo de las

imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

INGOLD, T. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petropolis: Vozes, 2015.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SCHMID, C. “A teoria da produção do espaço em Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. São Paulo: **GeoUSP**, nº 32, p. 89-109, 2012.

UNO, K. **A gênese de um corpo desconhecido**. 2. Ed. São Paulo: n-1 edições, 2012.