' Figura 1, Igreja Matriz São Luiz de Tolosa, São Luiz do Paraitinga, 1930, acervo de Juventino Galhardo.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Instituto de Psicologia

Luiz Otavio de Santi

ESPAÇOS DA MEMÓRIA

Uma intervenção videofotográfica como forma de pesquisa
com moradores de São Luiz do Paraitinga

(versão corrigida)

São Paulo

2017

LUIZ OTAVIO DE SANTI

ESPAÇOS DA MEMÓRIA

Uma intervenção videofotográfica como forma de pesquisa com moradores de São Luiz do Paraitinga

(versão corrigida)

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção de grau de Doutor em Psicologia.

Área de concentração: Psicologia Social

Orientadora: Prof.^a Dra. Belinda Mandelbaum.

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Santi, Luiz Otavio de

Espaços da memória, uma intervenção
videofotográfica como forma de pesquisa com
moradores de São Luiz do Paraitinga / Luiz Otavio de
Santi; orientadora Profa. Dra. Belinda Mandelbaum. -
- São Paulo, 2017.

320 f.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em
Psicologia Social) -- Instituto de Psicologia,
Universidade de São Paulo, 2017.

1. Fotografia. 2. Documentário. 3. Memória. 4.
Pesquisa qualitativa. 5. Semiologia da imagem. I.
Mandelbaum, Profa. Dra. Belinda, orient. II. Título.

Nome: Santi, Luiz Otavio de

Título: Espaços da memória, uma intervenção videofotográfica como forma de pesquisa com moradores de São Luiz do Paraitinga.

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Doutor em Psicologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.^a Doutora _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof.^a Doutora _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Doutor _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Doutor _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Doutor _____

Instituição _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Carlos, Deborah, Ditão, Eurípedes, Leo, Luisa, Wilson Jr.,
Nalva, Rosângela, Silvia, Sônia, Instituto Elpídio dos Santos, Julia, Juventino,
Lia, Marquinho, Negão, Nena, Renata, Tereza.

Agradecimentos especiais à minha orientadora e parceira Belinda
Mandelbaum, também à Adela A. Sens de Santi, Andre Fretti Costa, Arley
Andriolo, Ary Diesendruck, Claudio Marques, Gustavo Massola, Norval
Baitello Jr. e Rachel Trajber. Agradeço também à Capes (Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e a todos os seres vivos.

RESUMO

Santi, Luiz Otavio de (2017). ESPAÇOS DA MEMÓRIA, uma intervenção videofotográfica como forma de pesquisa com moradores de São Luiz do Paraitinga. Tese de doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

Esta tese complementa-se com um documentário intitulado *Espaços da memória*. Ele é resultado de uma intervenção visual colaborativa realizada por pesquisadores, dentre os quais este autor, e por moradores de São Luiz do Paraitinga, SP. *Espaços da memória* foi viabilizado pelo 1º Edital de Cultura e Extensão da Pró-Reitoria da USP de 2012. Um dos motivos para termos escolhido esta cidade é o de que ela reúne famílias e amigos que têm uma longa história de habitação e convívio na comunidade. Hoje patrimônio histórico nacional, ela também é patrimônio cultural dos que ali vivem, e que se concretiza no espaço de suas construções, das casas e ruas por onde organizam-se e depositam-se as histórias de famílias. O outro, foi porque a cidade sofreu uma grande enchente em janeiro de 2010, em que boa parte da população sofreu muitas perdas materiais. Foi de ampla divulgação na mídia, naquele momento, a destruição material ocorrida na cidade, em função das chuvas que derrubaram construções e transformaram as ruas, por semanas, em espaços tomados pelas águas, que arrastaram consigo tudo o que encontravam pela frente. Depois disso, a cidade enfrentou um longo processo de recuperação do legado perdido. A intervenção desenvolveu uma documentação observacional dos habitantes em seu cotidiano de reconstrução, propondo exercícios de rememoração por meio da coparticipação em algumas atividades, como rodas de conversa conosco, oficinas de fotografia, nas quais pudemos orientar os moradores a criarem suas imagens mais significativas. Investigamos as relações entre famílias e amigos e seus espaços de forma multidisciplinar, ou seja, levando em consideração aspectos históricos, psicológicos dessas relações, e da forma como se dão num contexto específico de representação com imagens. As imagens produzidas por eles serviram de estrutura para o roteiro do documentário, que incorporou uma seleção de fotos em sua narrativa. A partir destas impressões visuais e memoriais criamos um filme como dispositivo fílmico. Um dos aspectos do *dispositivo* é ser um filme ensaio que mostrar em sua narrativa o processo de realização dele próprio, evitando a neutralidade da equipe de filmagem. O *dispositivo* salienta estas relações do fazer compartilhado, juntando as habilidades dos pesquisadores com os olhares e os sentidos formados pelos moradores com suas fotografias, suas relações com a imagem e a memória. Esta intervenção visual qualitativa foi a base de pesquisa para esta tese, que analisa a produção de imagens como forma de pesquisa. Neste estudo, descrevemos o método do dispositivo fílmico e a intervenção videofotográfica nos quais os objetos-personagens se tornaram colaboradores realizadores, trabalhando a imagem como um fim em si mesmo. Acreditamos que com o fácil acesso aos aparatos numérico-digitais, o processo realizado nesta experiência pode oferecer algum grau de ineditismo para as pesquisas na Psicologia Social.

Palavras-chave: documentário, fotografia, imagem, intervenção, memória, Psicologia Social, São Luiz do Paraitinga.

ABSTRACT

Santi, Luiz Otavio de (2017). ESPAÇOS DA MEMÓRIA- (MEMORY SPACES), a video-photographic intervention as a form of research with the people living in São Luiz do Paraitinga. Doctorate Thesis, Psychology Institute, University of São Paulo.

This thesis is complemented with a documentary that holds the title *Memory Spaces*. It is the result of a collaborative visual intervention carried out by researchers, among which this author, and dwellers of São Luiz do Paraitinga, SP. *Memory Spaces* was made feasible by the 1st Call-for-Bid for Culture and Extension at the Pro-Rectorship at USP in 2012. One of the reasons for having chosen this city is that it brings together families and friends that have a long history of sharing housing and living together in the community. Currently a national heritage, it is also the cultural heritage for those who live there, and that becomes materialized in the space of their constructions, the houses and the streets through which they get organized and where they deposit the history of their families. The other, because the city suffered an enormous flood in January of 2010, in which a large part of the population suffered significant material losses. This was broadly disseminated in the press, at that time, the material destruction that had taken place in the city, caused by the rains that tore down buildings and that for weeks on end transformed the streets into spaces taken over by the waters, that dragged with them whatever they found in their path. Ensuing that, the city faced a lengthy recovery process of the legacy it had lost. The intervention developed an observational documentation of the inhabitants in the day-to-day of reconstruction, proposing memory or reminiscing exercises through co-participation in some activities, such as conversation rounds, photography workshops in which we managed to guide dwellers to register their significant images. We researched the relationships between families and their spaces in a multidisciplinary way, that is, considering historical and psychological aspects, of such relationships, in the way they appear in a specific representation context with images. The images produced by them served as the backbone for the documentary script, that incorporated a selection of photos in its narrative. Based on these visual impressions and memories, we created a film as a filmic device. The so-called *device* avoids the filming team's and the research's neutrality regarding the work. The *device* emphasizes the relationship of shared work, bringing together the skills of researchers with the looks and feelings formed by the dwellers with their photographs, their relationships with the image and memory. This qualitative visual intervention was the groundwork for the research of this thesis, that is aimed at objectively reflecting on the production of images as a form of research. The collective production of images as a form of expression. In Social Psychology interventions seems to be a little used procedure or one that is not well known. In this study, we describe the filming method and the video-photographic intervention in which the objects-characters have become collaborators and producers, working with the image as an end. We are convinced that with easy access to numerical-digital devices, the process carried out in this experience could offer some degree of newness or uniqueness to research in Social Psychology.

Key-words: documentary, photography, image, intervention, memory, Social Psychology, São Luiz do Paraitinga.

SUMÁRIO

1. Prólogo	8
2. Imagem da tese	9
3. INTRODUÇÃO	10
4. Um pouco de história de São Luiz do Paraitinga	19
5. Considerações	24
5.1 Ideia	25
5.2 Perspectivas	27
6. O grupo	29
6.1 A formação dos participantes	33
7. O MÉTODO	47
7.1 Características do dispositivo	55
7.2 O que compõe o dispositivo	55
7.3 Aspectos da intervenção	67
8. A CAVERNA DOS SONHOS	77
9. Realismo estético, conceitos gerais, procedimentos estéticos	83
9.1 <i>Espaços da memória</i> , o filme	94
10. TRÊS TOMADAS ESTÉTICAS	144
10.1 Espaços da memória – imagens incorporadas	151
10.1.1 Corpo, fronteira dos espaços da memória e das imagens	165
10.1.2 Corpo, envelope das imagens	174
10.2 Informação estética	190
10.3 Estética do vago	207
11. CONCLUSÃO	216
12. Referências	221
13. Anexo – Entrevistas	231

1. PRÓLOGO

Este trabalho é resultado de um esforço colaborativo, coletivo, e se materializa no verbal e no audiovisual. Concordo, em parte, com o valor da autoria individual manifestada em todos os tipos de obras e linguagens em várias culturas. Com muita crença, eficácia e culto, elas tendem a destacar as personagens-autoras criadoras das obras. A cultura da personalidade. Neste caso, o filme abaixo oferecido é resultado do encontro de várias pessoas em torno de objetivos muito semelhantes, o que fez emergir escritas multimídias que existem no jogo da interdependência quase que impessoal entre autores e autoras.

Depois do filme segui viagem solo para ampliar o tecido de linguagens. Essencialmente, este é um trabalho filme-texto, documentário-tese, verbal-audiovisual. Convergência entre o estético e o técnico manifesta com os próprios objetos em questão. De algum modo, sem precisões, o trabalho que aqui segue é em parte integração desta autoria colaborativa maior.

Comecemos pelo documentário inserido no DVD abaixo, com 37 minutos. Por favor, assista-o e depois leia a tese. Se preferir, acesse o filme no endereço abaixo, portal do Vimeo <https://vimeo.com/165775393> - com a senha: memoslp – .

2. IMAGEM da tese

As imagens acontecem. Aqui e ali, estamos com elas. Talvez parte de nós seja imagem. Geralmente mais apreciadas quando materializadas em um suporte, eis uma imagem genérica da tese. Outras específicas, estas virão com as leituras, imateriais e diversas.

3. INTRODUÇÃO

É sempre bom ter uma folha de papel em branco, não é mesmo Senhor Luiz ?

Mas quando se trata de uma tela em branco, uau, aí tenho que confessar que não tenho a menor ideia do que ali pode ser, conter, mesmo ser preenchida. Afinal, é a sua praia. A sua, digamos assim, turquesa praia.

Como nunca fui chegadoinho a gostar de praia, porque todas me parecem serem iguais, siamesas, fico no meu canto. Mas isso é o menos dos menos imbróglis, o porém são os tais congressos de borrachudos e quetais (sic) outros insetos.

Confesso que sou uma pessoa ligada aos dotes naturais das montanhas. Traduzindo, Senhor, um andarilho misturado com montanhês. Nada mais que isso. Por isso de gostar de contemplar montanhas, rios, curvas de rios, silhuetas de árvores, o zunido do vento, as sombras que as montanhas projetam em extensa geometria. Claro, afinal a Cidade Parahytinga me faz caminhar prazerosa mente por entre seus morros e suas ruas, por entre gentes e neblinas, por entre sons, canções e silêncios, por entre um estonteante Sol e uma alunissada lua. E o Outono e o Inverno, ó, são os maiores provedores desse belo espetáculo.

Tomara que essa Tela Branca que Você projeta, sim, nos envolva com seu belo e preponderante manto.

Não sei o que me espera, mas tenho absoluta confiança nas Pessoas que irão me conduzir por estas enigmáticas linhas brancas.

Em sendo assim, ó Senhor De Santi, que as Águas do Parahytinga nos abram e nos apontem outras e belas priscas eras.

Um Abraço !!!

SLuiZParahytinga...noite-terça03032015, marco rio branco (sic)

A natureza, com seus fenômenos climáticos, podem mudar a história de uma cidade e de seus moradores? Vemos, geralmente à distância, que quase sempre isso pode ocorrer. Seja pela ação dos seres humanos ou por causas naturais, cíclicas ou não, tragédias como vazamento radioativo, terremotos, nevascas e erupções, por exemplo, mudam radicalmente a vida de uma comunidade, causando mortes e prejuízos incalculáveis. Não raro na história da humanidade, a natureza exterminou populações inteiras em questão de dias ou horas. Assim como pelo mau uso ou estagnação dos recursos essenciais à vida que ela oferecera, muitas culturas e povos ou foram dizimados ou tiveram de recorrer a grandes êxodos e migrações.

Nos últimos tempos (talvez sempre), há várias evidências de que os transtornos mais recorrentes para populações e suas localidades são as enchentes e os transbordamentos dos rios, como também o aumento do nível dos oceanos mudando a paisagem das cidades costeiras. Temos tido notícias pelas mídias – quase que diariamente – sobre inundações de cidades ribeirinhas de várias proporções ao redor do mundo, em áreas de alto risco, porém também em regiões com menos probabilidades, como nas zonas mais setentrionais, não tropicais. Discussão à parte, por causas humanas ou não, o fato é que inúmeras populações e comunidades ao longo da história vêm se submetendo às forças da natureza, com as quais muitas culturas foram e são forçadas, tentando se adaptar a elas; e na mesma proporção, têm que lidar ciclicamente com perdas e reparações, resistência e perecimento, superações e desenvolvimentos, evoluções e involuções, situações e movimentos especialmente proporcionados pela forçosa adaptação ao meio ambiente. Adaptações que geram conhecimentos acumulados e transmitidos por gerações, sedimentados necessariamente pela experiência vivencial e pela participação direta nas cenas críticas, nos momentos de passagem pela crise e no impulso para sua estabilização.

Com a clássica plataforma teórica darwiniana, o senso comum para ela diz que é o mais forte que sobrevive. Prefiro a percepção mais relativista que diz: na vida permanece não o mais forte, mas o que se adapta às mudanças naturais, às intempéries e aos fatos cataclísmicos que se apresentam no tempo e no espaço, em relação a vários fatores com o meio ambiente com o decorrer da história que carrega a vida como a conhecemos. Não desconsideremos, entretanto, que poderíamos entender como adaptações não ligadas diretamente ao darwinismo, aquelas que vão além do confronto entre natureza e ser humano, adaptações sofridas ainda mais entre homens e homens, seres sociais que promovem e se submetem, na riqueza e na pobreza, necessariamente a muitas adaptações para sobreviver. Apartheids, guerras, diferenças de classes, doenças, privilégios, privações, preconceitos, descasos governamentais. Entre o muro do condomínio fechado e a favela, muitas adaptações têm de ocorrer diariamente no cotidiano de multidões. No entanto, a análise deste pragmático darwinismo social não faz parte de nosso caminho. Nas proporções humanas, dos primeiros antropóides às civilizações contemporâneas, o paradigma darwiniano parece reger a lógica da sobrevivência, gerando aprendizados, superações e vivências nos cruzamentos entre natureza e cultura. Uma dinâmica seletiva e funcional que parece atender à energia de persistência da vida, de ampliação da vida seja de qual forma for, ou simplesmente a evolução biológica da vida na Terra. Podemos evocar aqui a ideia de pulsão de vida definida por Freud (e pulsão de morte). Para ele, esta pulsão é representada pelas ligações amorosas que desenvolvemos com o mundo, com as pessoas e com nós mesmos. Essas ligações, de várias maneiras, podem explicar os esforços de reconstrução, de adaptação e superação frente à obstáculos que a vida e a natureza nos oferece, e às próprias experiências irresponsáveis e desastrosas causadas por seres humanos. Como ele salienta:

“No curso desta investigação, impôs-se-nos a ideia de que a cultura é um processo especial que se desenrola na humanidade, e nós continuamos sob o influxo dessa ideia. Acrescentemos que é um processo a serviço de Eros, que pretende juntar indivíduos isolados, famílias, depois etnias, povos e nações numa grande unidade, a da humanidade. Por que isso teria de ocorrer não sabemos; é simplesmente a obra de Eros. Essas multidões humanas devem ser ligadas libidinalmente entre si; a necessidade apenas, as vantagens do trabalho em comum não as manterão juntas.”

(FREUD, 2010:90)

Outro pensador que pode lastrear a ideia de persistência da vida como fruto de um fenômeno subjacente é Adolf Portmann (1897-1982), um biólogo suíço. Citado por Hannah Arendt (2000:23) em *A vida do espírito*, ele dizia que para o mero funcionalismo dos organismos não é a energia que move os seres à sua continuidade, e que são os órgãos internos mais que essenciais para a preservação da vida e das espécies. Isso é certo. Por outro lado, afirma Portmann, a grande riqueza e variedades encontradas na natureza, na fauna e na flora, com suas belezas e aparições/apresentações ao mundo podem explicar o valor das aparências, da beleza em si como fator principal à continuidade e expressão da vida. As belezas, segundo ele, existem porque há olhos para vê-las. A aparência externa é muito variada e quase sempre bela, enquanto os órgãos internos não são agradáveis à vista. Portanto, a força da vida baseia-se também na beleza, nas aparências dos seres e na matéria, e no caso humano, no simbólico também. Talvez daí, quem sabe, nossas memórias e nossas imagens sejam algumas das bases para a montagem e a preservação das culturas e das belezas que há nelas.

De um lado isso pode representar a vitalidade coletiva e inexorável dos seres, o que, no extremo, poderíamos chamar de espiritualidade da matéria: o desejo de existir. Dentro de uma semente há a intenção de ser uma árvore. Do outro, encontramos as forças naturais indiferentes à vida humana, os inúmeros ambientes inóspitos aos seres vivos, muitos no próprio planeta e muito mais ainda fora dele. E muitas vezes esses dois lados têm de conviver no tempo; a quase todo momento, em alguma parte do mundo, algum ser humano ou grupos humanos passam por experiências de vulnerabilidade por ação de alguma força maior. Em suma, a vida, em sua complexidade de múltiplos fatores, especialmente a vida comunitária, parece dialogar constantemente com o ônus e o bônus advindos das tensões entre a vida e a morte, a dor e o prazer, a perda e o ganho. Nesse processo, tradição e ruptura são os movimentos naturais do desenvolvimento de uma cultura, de um grupo de pessoas, e a imagem e a memória podem ser aspectos visíveis e invisíveis, materiais e imateriais que fazem parte da elaboração das significações desse processo.

Para o Cosmo, nosso mundo é uma desmedida de um mínimo, como sabemos. Um nada ainda menor que a mentalização consegue realizar. Mas para cada um de nós, ele é grande, imenso, majestoso, misterioso. Conhecemos parte do que há nos oceanos e parte do que há em alguns quilômetros de profundidade terrestre. Uma maravilhosa surpresa para qualquer terráqueo é a notícia de que faíscam 2.700 relâmpagos na nossa atmosfera a cada minuto, ininterruptamente, ou 46 por segundo¹. Você vive nesse planeta? E em quase todos os nossos os dias, ao olhar para o céu, poucas vezes – ou nenhuma – sentimos que isso está acontecendo, exceto quando estamos debaixo deles em pleno verão, e em locais com descarga de maior frequência.

¹ Cecil, Daniel J., Buechler, Dennis E., Blakeslee, Richard J., Revista científica Science Direct. (Disponível em: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0169809512002323>)

Saliento estas medidas, pois hoje em dia, com a comunicação global, podemos ser imediatamente informados sobre o que acontece em qualquer parte do mundo, e percebemos que a todo momento está ocorrendo algum tipo de transtorno coletivo proporcionado por causas naturais. No entanto, nossa forma de experienciar estas dimensões é muito restrita, limitada, experiência vivida num raio de espaço muito pequeno em relação ao todo global, e isso nos coloca invariavelmente distantes de um conhecimento absorvido pela participação *in loco* em desastres naturais. Ser afetado por uma notícia de uma calamidade ou de uma enchente de um rio em uma comunidade muito distante de sua rotina de vida pode ser apenas mais uma notícia triste. Ser vítima de um fato trágico histórico é bem diferente. O ambiente para o sujeito presente passa a ser o centro do mundo, seu espaço e tempo se intensificam de realidade. Memórias, emoções e sensações constroem uma história que só pode ser proporcionalmente compartilhada com mais pessoas naquele momento, tornando o evento uma memória única para vítimas e testemunhas. Eu fui uma delas. Assim foi a vez da cidade de São Luiz do Paraitinga (10.400 habitantes, urbanos e rurais²), um pequeníssimo e recôndito ponto neste Globo, no Vale do Paraíba, estado de São Paulo, isolado entre a Serra da Mantiqueira e a Serra do Mar, num pequeno vale a 170 quilômetros da capital. Ela sofreu uma enchente de enormes proporções com represamento e fluxos caóticos do rio que serpenteia a cidade – na verdade, a cidade é que vem ocupando suas margens – cujo nome vem do tupi-guarani, *parahytinga*. Cheia ocorrida por um longo e incomum período de chuvas torrenciais na região, e pelas convergências com outros rios menores que no Paraitinga desembocam ou se cruzam, causando com certa frequência um congestionamento hídrico.

² Referência obtida na página da cidade, senso 2010. (Disponível em: <http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/>)

Ao contrário das incontáveis experiências como espectador de notícias trágicas através das mídias, como sujeito no enorme rebatimento de ecos do caldo midiático cotidiano, no caso de São Luiz a experiência foi por mim, e por um grupo de amigos, vivenciada, presenciada, sentida na pele. No Réveillon de 2009 para 2010 eu estava lá, numa chácara muito próxima à cidade, distante, talvez, menos de um quilômetro do centro. Com esses amigos, abrigados em retiro quase na estada toda, pudemos perceber, surpresos, o enorme volume de chuva que se precipitava sobre a região. Chuva longa e contínua, por três ou quatro dias, variava de intensidade, mas nunca cedia. Permanecera o tempo todo localizada numa região de grande escala; se não no estado todo ou mais estados do sudeste, sobre o vale do Paraíba com certeza ela se fixou descarregando um fluxo enorme de água nas cabeceiras de rios, nas encostas e vales das zonas rurais, locais próximos às nossas observações.

Nas primeiras horas do dia primeiro de janeiro, saímos a campo para verificar as informações que chegavam até nós: que o rio Paraitinga estava subindo de nível, e que suas águas já haviam ultrapassado seu leito e já margeavam bairros ribeirinhos, parte do centro e o pátio da rodoviária, próximo à chácara onde ficávamos. Esse transbordamento e suas marcas são históricas, não eram novidade para a população. Em provavelmente quase todos os verões a população vem lidando com as cheias, tomando providências com antecedência para enfrentar algumas horas de transtorno e eventualmente algumas perdas patrimoniais isoladas. Nessa madrugada, no entanto, sinais de que essas marcas seriam ultrapassadas eram notórias.

A olhos vistos pudemos acompanhar o movimento de subida das águas ampliando sua circunferência de forma implacável. Pouco antes do raiar do dia, já circulava a notícia de que as águas estavam subindo um metro por hora. Decidimos tomar providências. Verificar as condições das rotas de fuga e preparar para evacuar.

Ouvíamos estrondos, ruídos de desmoronamentos e rompimentos de estruturas. Tínhamos duas saídas: uma pela frente, em direção à saída formal da cidade, e um atalho pelos fundos em estrada de terra, de uns três quilômetros até a estrada principal, a rodovia Oswaldo Cruz (nome em homenagem ao sanitarista, natural da cidade) que liga Taubaté a Ubatuba, em cujo km 41 está a entrada/saída de São Luiz. Recorremos às pressas ao atalho, pois a saída frontal já estava tomada pelas águas. Com alguma dificuldade para automóveis comuns, atingimos o asfalto e chegamos ao alto, local montanhoso de onde se pode avistar a cidade. Ao invés de abandonarmos o local em direção às nossas casas, Taubaté ou São Paulo, nos unimos a uma multidão que se formava no acostamento da estrada, um local estratégico para visualizar a dimensão do fenômeno que se formava diante de nós. Moradores, turistas, bombeiros, ambulâncias, helicópteros do exército, voluntários, botes, um efetivo já se apresentava diante do caos. No alto da colina, uma enseada ‘observatório’ margeava a nova e impressionante paisagem trágica. Com a movimentação generalizada, tivemos a nítida impressão de que as forças-tarefa designadas para agir em defesa dos cidadãos não sabiam por onde começar e mal dispunham de equipamentos básicos para acudi-los e agir no cenário. Desespero, inexperiência, pouco treinamento, emergência, urgência, todos os elementos percebidos nos rostos e gestos das pessoas.

A chuva em si, naquele momento, não justificava tanto essa razão de um metro por hora, pois sua intensidade não correspondia àquelas proporções. Porém, o rio percorre longas distâncias, municípios e terras em direção ao norte, ao Estado do Rio de Janeiro, sendo fisicamente uma calha central – assoreada – receptora de chuvas e enxurradas distantes despejadas diretamente sobre um solo mal tratado, de vegetação escassa por conta de uma agropecuária rudimentar e irresponsável, que naquele ritmo e momento se avolumavam intensamente no largo círculo urbano ribeirinho, formando um enorme

lago barrento, com dez metros de profundidade aproximadamente, cobrindo as cumeeiras das casas, tornando visível somente a parte alta da cidade – os morros onde habita a população mais pobre – e algumas edificações mais altas. Da Igreja Matriz, São Luiz de Tolosa, aparecia somente uma torre. A outra ruíra minutos antes, derretendo como biscoito no leite. Esse desabamento correspondia ao estrondo que ouvíamos durante os preparos para a fuga, momentos antes. As demais partes da Igreja, como a outra torre, cobertura, altares, ruíram diante de nossos olhos, assim como vários outros casarões e patrimônios públicos. Um castelo de areia em escala real. Muitos casarões desabaram, assim como a igreja, porque boa parte da cidade fora erguida sob alicerces de barro e paredes de taipa, o pau a pique. Parte de uma memória arquitetônica insistentemente preservada pela comunidade, que jamais imaginava que um dia tudo iria derreter em minutos ou em poucas horas. Alguns fatores contribuíram muito para o solapamento de boa parte da cidade – especialmente a histórica. Um deles foi o encontro da força das águas com a topografia, que juntas criaram uma correnteza por entre os prédios, pelas ruas, precipitando-se com maior intensidade na vazão leste rio abaixo, onde os fluxos ganhavam velocidade ao se espremerem em funis de morros e curvas que margeavam o precário leito do rio; o outro foi o peso dinâmico da água (toneladas por m³ em movimento) pressionando uma edificação contra a outra, uma vez que o casario foi erguido em blocos, uma casa colada na outra, sem espaços entre paredes. O chamado efeito dominó em ampla escala no estilo colonial geminado. Os imóveis que haviam passado por restauração resistiram com mais facilidade, uma vez que seus alicerces e paredes de barro haviam sido substituídos por concreto e tijolos tempos antes da enchente.

A temática da restauração há muito é presente nesta cidade, em suas relações sociais e institucionais. E como em toda situação de tensão entre tradição e ruptura em

um lugar histórico, há os que defendem os critérios de manutenção da originalidade da matéria e dos símbolos patrimoniais com muito rigor; outros nem tanto. Após as obras, a partir do início dos trabalhos de reconstrução do casario histórico, discussões foram travadas em função do uso do material a ser empregado nas obras. Associações de moradores, Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico, de SP), Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), ONGs, Secretaria Municipal da Cultura e de Obras, opiniões divergentes em torno dos materiais para a reconstrução ressurgiram e vários estudos foram feitos. Permanecer com a taipa ou o concreto e o aço entrariam na história da cidade? Até onde pude acompanhar as discussões e observar parte das restaurações, a tecnologia prevaleceu a serviço da segurança e da preservação. A igreja, vários casarões e sobrados receberam um esqueleto moderno, resistente a enchentes, com aço e concreto, paredes de alvenaria, com o compromisso de que as fachadas e seus aspectos originais fossem mantidos, baseados em documentos e registros fotográficos, ou mesmo por meio da memória.

4. UM POUCO DE HISTÓRIA DE SÃO LUIZ DO PARAITINGA

Rota e entreposto de tropeiros e comerciantes entre Minas Gerais e Ubatuba por muitos anos, o povoado de São Luiz do Paraitinga tornou-se oficialmente uma Vila no ano de 1773. Desde lá, por vários motivos, dentre eles a ausência de especulação imobiliária, como vocação nativa, geográfica, a localidade vem mantendo o título de maior conjunto de casas históricas do Estado de São Paulo. Após a enchente de 2010 obteve o tombamento pelo Iphan.

“A cidade tem o maior número de casas térreas e sobrados tombados pelo Condephaat no Estado de São Paulo e recentemente pelo Iphan. São aproximadamente 450 imóveis declarados de interesse paisagístico. Os exemplares mais significativos são os sobrados que formam o núcleo histórico da praça principal, as igrejas das Mercês (1.814) e Matriz(1.840), Mercado Municipal (1.885), prédios com vergas em estilo mourisco e a casa onde nasceu o cientista Dr. Oswaldo Cruz, construída em 1.835. Na zona rural ainda restam algumas imponentes sedes de fazendas, construídas no chamado “estilo cafeeiro paulista”. São Luiz do Paraitinga é a cidade paulista que melhor conservou o patrimônio arquitetônico, suas tradições, festas populares, enfim toda a cultura do passado.”³

Existem registros históricos sobre os acidentes mais relevantes que remontam aos últimos 155 anos⁴. Conforme consta do primeiro jornal de Taubaté, *O Taubateense*, e primeiro registro oficial de ocorrência, em 1862 houve uma grande cheia do rio Paraitinga, e vários prédios desabaram, dentre eles a famosa cadeia do “Largo da força” (hoje um cruzamento central de ruas comerciais) e muitas outras propriedades à beira da Igreja das Mercês, um dos prédios mais antigos da cidade.

Em março de 1967, mesmo ano da conhecida “tragédia de Caraguatatuba”, chuva torrencial de verão que deixou boa parte da cidade litorânea ficou isolada, soterrada por deslizamentos de terras das encostas, São Luiz sofreu uma enchente de grandes proporções com perdas materiais exclusivamente. Consta que também houve um abalo sísmico nos mesmos dias, tremor sentido pela maioria da população, segundo relato de

³ Referência do site do Município. (Disponível em: <http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/patrimonio-arquitetonico/>)

⁴ Estes dados foram referenciados na palestra dada pelo professor Judas Tadeu de Campos, historiador e pesquisador luizense, em seminário organizado pelo Cemaden, Centro Nacional de Monitoramento e Alertas de Desastres Naturais, na cidade de São Luiz, em 7/5/16.

Marco Rio Branco, nosso parceiro neste projeto, que na época tinha 16 anos, e registrado pelo mesmo jornal, *O Taubateense*.

A partir de 1971, o rio transbordaria sua calha quase em todos os verões. Entre 1967 e 1987 seria decretado estado de calamidade pública por quatro vezes. Naqueles anos já havia sinais de assoreamento do Paraitinga. Nos dias quentes de 1996, uma tromba d'água causou mortes e desmoronamentos na cidade e na zona rural. O rio tomou conta dos locais habitados confirmando a diminuição de sua calha e o assoreamento por conta da degradação ambiental. De lá até 2010, várias pequenas e médias enchentes atrapalharam a rotina de alguns moradores, e provavelmente ninguém estava preparado para a maior de todas que estaria por vir.

Três dias depois de seu ponto máximo, no dia quatro de janeiro de 2010, o nível da água começou a baixar. No dia dez, a água já havia deixado a cidade e o rio fluía em seu leito, como se nada tivesse acontecido. A partir daí, sob rigorosa avaliação, a Defesa Civil liberou a entrada para a comunidade e para voluntários. Já tínhamos permissão para adentrar e caminhar por um centro histórico irreconhecível, um cenário de muita lama e destruição. Imediatamente a comunidade mobilizou-se para o renascimento de suas vidas em suas casas ou em acomodações para aqueles que perderam tudo. Muitos não tinham para onde voltar, suas casas desapareceram, quase todos não puderam regressar logo a seus lares, pois a lama espessa cobriu cada centímetro do interior das casas. O processo de limpeza e retirada do barro durou muitos dias e requereu muita paciência e habilidade para rever o estado original habitável de cada lar. As primeiras impressões: entrei numa das casas junto com o dono, pela primeira vez depois da evasão das águas, sem energia (todos os serviços foram cortados por medida de segurança), sem água potável, sem alimentos. Era a casa de Márcio Miquilim, geminada ao seu depósito e loja de materiais de construção. Com uma lanterna em punho, verifiquei que

estávamos no interior de um bolo de chocolate imenso. Objetos pessoais e mercadorias estavam totalmente fora de lugar, embrulhados em grossa lama e dejetos, muitos entalados nos forros e nas telhas, todos na mesma direção, indicando o caminho da imensa correnteza-rio passageiro. Do lado de fora, um cão eletrocutado e grudado aos fios de alta tensão da rede; uma geladeira encalhada na cumeeira entre duas casas. Tais são as diferentes dimensões entre homem e natureza, quando ambos se encontram em momentos assimétricos e de aparente cisão: para a mãe natureza, uma rápida transformação de uma célula-paisagem e um retorno à sua homeostase; para os seres humanos, um “acidente inesperado” causado por vários fatores evidenciáveis, e o menos refletido deles, o fator humano.

Quando tudo se tornou visível, a situação local era de perplexidade geral e a paisagem estava irreconhecível. No meu caso, foi a primeira vez que vi de perto uma degradação e desordem tão intensas evoluídas em tão pouco tempo e por dois elementos principais – água e terra. Juntas, a lama. Resolvi colaborar naqueles primeiros dias de janeiro, dentro das minhas possibilidades; decidi retornar ao cenário quando a segurança foi garantida. Na jornada do primeiro dia no local, dediquei-me exclusivamente a colaborar nas pequenas tarefas, nas primeiras providências, numa ajuda imediata à população e às vítimas conhecidas e amigos: distribuição de água potável, roupas e alimentos. Segui a organização das autoridades e de voluntários que ali já prontamente estabeleceram condutas e espaços para a mobilização geral. Para minha boa surpresa, o que encontrei por todos os lados foi uma energia muito positiva das pessoas, especialmente dos moradores, dentre eles vários que haviam perdido tudo ou quase tudo. Essa energia percebida e vivenciada pareceu-me consequência de um legado muito bem preservado na cidade: o espírito de comunidade em ação, no qual a solidariedade não brotou apenas num momento de emergência, mas ela também pode

ser vista nos dias comuns entre cidadãos. Talvez o tamanho da cidade propicie que isso se mantenha, comparando-se com as grandes cidades nas quais as relações comunitárias vão perdendo suas raízes. Felizmente, dadas as proporções do transtorno, não ocorreram mortes diretas pela enchente – exceto de animais. Um ou outro ferido durante os salvamentos, mas nenhuma vida foi perdida pelas águas. Com o passar dos dias e dos meses, muitos idosos sofreram e alguns morreram, muito provavelmente em consequência do stress vivido, pelas perdas patrimoniais (materiais e imateriais) e pelo agravamento de doenças pré-existentes.

Em meu segundo dia de colaboração decidi levar comigo uma câmera simples, modelo ainda em SD (imagem standard, 640X480 linhas. HD são 1980x1080 linhas de pixels na tela), com minifita magnética, e um celular com resolução de vídeo precária. É o que eu dispunha no momento. Entre uma tarefa e outra, o documentarista dividiu espaço com o voluntário. Passei a buscar eventos e a me comunicar com moradores para não só poder providenciar alguma ajuda, mas para captar o que presenciava na experiência. As ruas se transformaram em depósito de entulho e lixo, de pertences pessoais, alimentos e todo tipo de objetos, como móveis, brinquedos e utensílios. Quase todos inutilizáveis. Uma montanha de escombros se formava enquanto os moradores expeliam para fora a lama incrustada dentro de casa. A decomposição de alimentos dos lares (e toneladas de carne de açougues) e a mistura com o esgoto tornaram o ambiente abjeto e insalubre. Foram vários meses de limpeza até que os vestígios da enchente pudessem perder sua intensidade. Recordo-me da sensação de estar em um cenário de guerra. Numa tragédia como essa, as causas não importam tanto para olhar, a memória mistura e cria situações de destruição parecidas: escombros da Igreja Matriz cobriram casas e muitos automóveis, milhares de tijolos e pedras e muito barro soterraram enormes objetos, como numa explosão ou num terremoto.

Ao final de uma semana, quando minha modesta colaboração perderia de vez sua utilidade, encerrei também a captação de imagens, totalizando uma razoável quantidade de material bruto, entre oito e dez horas de imagens e sons. Esses registros logo se transformariam num curta-metragem com cinco minutos de duração intitulado *Legado*⁵, um diário audiovisual saído da observação da inexorável retomada da vida. Coloquei-o na internet com a intenção de colaborar com os esforços de reparação da cidade e das pessoas e, talvez, obter qualquer tipo de doação e ajuda para as vítimas, função que ele não cumpriu, tanto quanto sei. Era o mínimo que eu poderia fazer como documentarista, doar estas imagens para a cidade.

5. CONSIDERAÇÕES

Pouco mais de um ano depois da enchente, um grupo de pessoas se formou com interesse em desenvolver uma intervenção em São Luiz. Os aspectos culturais da cidade, as famílias e as perdas em função da inundação foram elementos importantes para que Andre, Ary, Belinda e eu nos reuníssemos várias vezes para definir nossos objetivos. Decidimos realizar um trabalho em coletividade, que fosse coordenado por nós e tivesse participação de cidadãos luizeses. O documentário *Espaços da memória* é resultado desta intervenção colaborativa, entre nós, do grupo coordenador, e participantes moradores da pequena cidade, com seus legados, seus objetos e cenários. O filme é elemento de ressonância importante com esta tese, é parte dela, configurada em complementaridade e rebatimento entre linguagens visuais e verbais. Simpatizo com a perspectiva de ter com mais frequência o texto dividindo espaços acadêmicos com

⁵ Curta metragem disponível na versão original em <https://www.youtube.com/watch?v=EHMvQHH7tTQ>

imagens e sons. Isto molda os caminhos desta pesquisa, assim como esta acolhe e interpreta a intervenção visual, dando-lhe significados que a teoria e o texto podem inaugurar. Fazer um filme e tê-lo como fruição podem ser formas de pensar também. A partir desta versão coletiva com 32 minutos, acrescentei meu curta *Legado* na cabeça do filme, fazendo dele um prólogo. Esta versão do curta é a que definitivamente integra o filme maior e este trabalho. Como prólogo, o filme torna mais nítida a presença deste pesquisador nos fatos e nos processos, portador do audiovisual como peça mediadora entre o olhar e o mundo físico, natural e cultural. E ela apresenta em parte e em relação o que eu mesmo presenciei do início ao fim.

Independentemente da existência do olhar convencional da autoridade de cada um de nós participantes, dos prismas individuais na produção de ideias e obras, tivemos como perspectiva importante para este trabalho a costura de vários pontos de observação e de convergências para a construção de um cenário maior, cuja totalidade é maior que a soma das partes. Para tanto, valorizamos a autonomia de cada um para construir suas histórias dando a elas a maior liberdade possível para expressarem-se por si mesmas, centrando no ato fotográfico as marcas de seus sentimentos de mundo e suas ideias e impressões. Buscamos torná-los coautores dentro de um processo de criação que se reconhece em relação e em pluralidade de perspectivas e influências.

5.1 IDEIA

Tomando as experiências pessoais de cada um de nós e as do grupo de moradores, a partir do evento disparador de 2010, pretendo analisar o processo de intervenção que atua nas produções de fotografias e de um vídeo, tendo como partida, no âmbito da

Psicologia Social, a reconstrução dos espaços da memória de moradores de São Luiz do Paraitinga. Intervenção esta para desenvolver e trocar instruções e habilidades na linguagem visual, com a intenção de considerar a imagem como uma forma possível de pesquisa, e de refletir sobre a possibilidade de a imagem ser uma ferramenta para pesquisas.

Tenho de apontar, pois, as possíveis manifestações ou espaços da imagem. Poderíamos chamar de categorias? Poderíamos chamar todas elas simplesmente de imagens? Então, nestes espaços fugidios (ver capítulo Espaços da memória adiante) há os fenômenos das imagens visuais, acústicas, olfativas, gustativas, táteis, vivenciais, ou por outras, auditivas, mentais e conceituais. Quero apontar a imagem buscada aqui, aquela correspondente ao tipo hegemônico, a imagem visual. No sentido comum, específico, refiro-me à imagem ‘hegemônica’, a imagem que vemos quando olhamos uma foto ou uma pintura. Para esta imagem ampla e genérica, também podemos incluir as outras aparentemente menos visuais, por exemplo, as sinestésicas: cheiros, sons, texturas, gostos. Todas elas, a meu ver, podem se revelar como imagens ou virar imagens. Uma estação terminal na qual tudo se dá como imagem.

“Imagens, em um sentido mais amplo, podem ser configurações de distinta natureza, em diferentes linguagens: acústicas, olfativas, gustativas, táteis, proprioceptivas ou visuais. Portanto, neste sentido, já a maioria delas é invisível e pode apenas ser percebida por seus vestígios ou pelos outros sentidos que não a visão.”

(BAITELLO Jr., 2005a:1)

Se esta imagem pode ser suporte, veículo e linguagem para produção de pesquisas, como expressão principal numa intervenção, destaca-se também a possibilidade de

observá-la como informação estética, como imagem em si, no acontecimento da imagem e no processo da intervenção. Fazer observação da informação estética (ver capítulo Informação estética adiante) na recepção de uma imagem significa atentar para os aspectos estéticos que nela estão inerentemente envolvidos. Todas as linguagens possuem seus aspectos estéticos, porém, a imagem é um signo de apreciação direta, icônica, cuja duração de leitura parece ser imediato com o olhar. Talvez a imagem esteja também no próprio olhar ou aconteça nele essencialmente. Um fenômeno automático e apreciativo para o sistema nervoso humano num ato quase inconsciente. Uma língua aberta e livre que pode gerar significados diferentes a partir das percepções, sensações e pensamentos de cada observador. Uma intervenção imagética pode se valer concentrando-se nesta dinâmica facilitadora e universal na qual as informações estéticas podem ser parte significativa dos próprios conhecimentos e pesquisas geradas pela imagem. Ou seja, quero considerar a contribuição da natureza estética específica da imagem como parte essencial de todo o processo de intervenção, dos encontros iniciais até as apreciações das fotos e do filme.

5.2 PERSPECTIVAS

A produção coletiva de imagem como forma de expressão nas intervenções na Psicologia Social parece ser um procedimento pouco utilizado ou pouco conhecido. Fazer registros fotográficos por parte de psicólogos sociais em suas viagens e pesquisas certamente não é novidade. Porém, ir a campo realizando encontros comunitários, observando pluralidades, e realizar uma intervenção videofotográfica na qual os objetos-personagens se tornam colaboradores realizadores, trabalhando a imagem como

um fim em si mesmo, isto poderá representar uma experiência diferenciada para a Psicologia Social. Esta vivência não só possibilita, a um só tempo, criar um painel vivo para vivenciar os processos de reparação de perdas, de luto e de memória, como também oferecer a incorporação das imagens como formas de criação de novos relacionamentos entre cada indivíduo, com o grupo e com o meio. E com o fácil acesso aos aparatos numérico-digitais, o processo realizado nesta experiência pode oferecer algum grau de ineditismo para a Psicologia Social quando propõe a imagem como forma de pesquisa.

Esta intervenção experimental visual, ao promover a dinâmica coletiva, pós-perdas materiais e imateriais, cada indivíduo deste grupo pode realizar registros visuais que, em si, podem trazer impressas suas percepções, sensações e conteúdos estéticos nessa linguagem universal que é a imagem. Diferentemente da criação de textos, da escrita, que poderia criar maiores distanciamentos entre cada criador, a produção materializada em visualidade, cores e formas, cada um dos participantes pode compartilhar sua criação com os outros conforme sua experiência direta com o mundo, ampliando suas relações humanas e saberes. No processo, todos puderam observar diante de si diferentes produções de realidades. Creio que pudemos oferecer um exercício de percepção para que cada um percebesse que o lugar central da imagem é o do próprio observador. E que o lugar convencional de fora, o real aparentemente único, um cenário físico, é mais um lugar de criação codependente, que se completa com a câmera, que é um prolongamento do olhar. Produzem-se conhecimentos por meio da composição entre o sensorial, a percepção e o cognitivo. Método essencialmente visual que pode oferecer um material riquíssimo para o universo da Psicologia Social em suas intervenções e estudos.

6. O GRUPO

Legado, que inicia o filme, pode ter ajudado no desenvolvimento do trabalho coletivo. Considero que ele pode ter dado a energia que o grupo precisava para se engajar no tema, na cidade e nos objetos. Com a expectativa de que a realização dele pudesse contribuir para ajudar nas reparações humanas e materiais, para sensibilizar entidades ou pessoas ligadas à cidade de São Luiz e à enchente – o fato é que o pequeno filme teve a viva função de reunir algumas pessoas num rumo comum: criar um projeto acadêmico e artístico em torno do tema da reconstrução das memórias de moradores daquela cidade por meio de imagens. Depois de vários encontros entre o grupo todo, e sensibilizados com as experiências de viagens de idas e vindas a São Luiz, conhecendo pessoas, nos aproximando delas e de suas realidades, o projeto configurou-se e chegou a um bom termo: fomos contemplados com recursos do 1º Edital da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP, em 2012. Com a sustentação da Universidade, pudemos iniciar as bases para os amadurecimentos conceituais, conteudísticos, estéticos e logísticos do projeto. Como objetos principais, um filme documentário e uma exposição de fotos seriam realizados coletivamente com a experiência e a supervisão de cineastas e professores, formadores do nosso grupo. Até o presente momento, a exposição de fotos produzidas pelos parceiros não pode acontecer. Centramos esforços para arrecadar recursos para ela, porém ainda não tivemos sucesso.

O grupo inicial e coordenador. Professor Ms. André Fratti Costa, cineasta e pesquisador, professor Ary Diesendruck, fotógrafo profissional, professora Dra. Belinda Mandelbaum, coordenadora do projeto, docente do Instituto de Psicologia da USP (IP) e coordenadora do LEFAM (Laboratório de estudos da família, relações de gênero e sexualidade) e eu. Elementos como imagens, memórias, documentário, reconstruções,

família, coletividade e colaboracionismo estavam ancorados na praia da Psicologia Social.

Diante de um desafio como este, creio que um grupo e um tema se definem mutuamente, se complementam na hora de se formar; o assunto chama as pessoas e as relações delineiam temas; ambas as forças podem formar um núcleo de trabalho. Não é obra do mero acaso. Pelo menos neste grupo, assim nos vimos reunidos pelo histórico de cada um, de nossos trabalhos pregressos, nossas premissas, requisitos para que um objeto nos desse o caminho e o estímulo para seguir o inventando e o descobrindo.

Meu parceiro em realizações audiovisuais há 14 anos, o professor Andre Costa é cineasta também, dirige filmes e comanda uma produtora, a Olhar Periférico Filmes. Destaco um deles, o documentário *Histórias de morar e de demolições*, no qual traça uma semelhante linha colaborativa de fotografias com moradores de imóveis que iriam ou haviam sido “vítimas” da especulação imobiliária, ou simplesmente das transformações que o tempo revela nas vidas das famílias. Casas iriam ser demolidas para a construção de edifícios residenciais, ações poderosas muito comuns na cidade de São Paulo. Nas vésperas da ocorrência e das despedidas, Andre deixara câmeras fotográficas com membros das famílias. Fotografias seriam feitas para dar referência ao enquadramento das câmeras de vídeo, numa espécie de codireção de fotografia do documentário. Vídeo e foto se complementam no filme. Essas fotos teriam como tema as memórias dos objetos e dos detalhes da própria casa que iria desaparecer. Somado a esse material, entrevistas com esses membros participativos.

Ary Diesendruck é uma pessoa da imagem fotográfica. Profissional há mais de 30 anos, é professor universitário desta arte. Nos conhecemos desde 1982, quando fizemos curso de cinema na graduação. Artista, expositor, renomado entre a comunidade desta

arte, ele vem construindo um enorme acervo de imagens de boa parte do mundo, um viajante inveterado que guarda uma riqueza de imagens sob recortes etnográficos, geográficos, paisagísticos, sociológicos e religiosos, assim como atuação em fotos e filmes comerciais e institucionais. Ary foi um elo importante na formação do grupo, pois foi a ponte de ligação com a USP, mais especificamente com sua amiga e professora do programa de Psicologia Social e do Trabalho, a professora Belinda Mandelbaum.

Belinda há muito se interessava em reforçar sua atenção num trabalho interdisciplinar, extensionista, especialmente videográfico, e que envolvesse uma comunidade fora da capital paulista. Autora do livro *Psicanálise da família* (Casa do Psicólogo, 2010), além da docência e da experiência tida como chefe de departamento no próprio Instituto de Psicologia da USP, ela vem promovendo várias atividades acadêmicas, algumas delas visando o núcleo familiar no encontro de outras áreas do saber, como, em 2014, um seminário sobre o recém-aparecimento de uma “nova classe média”, com o título “*A nova classe média: famílias em mudança?*”, em convergência com a economia, com as políticas públicas, com as questões de gênero e dinâmica familiar. Outro, em 2015, com o tema “*Família, conservadorismo e contemporaneidade*”, seminário que levantou questões sobre a família brasileira frente às recentes e abrangentes marchas populares, muitas delas divergentes e diversas entre si. Dentre elas, as em defesa de impeachments de políticos, do retorno de militares no comando político brasileiro, dos grupos homofóbicos na sociedade e no Congresso e homosimpatizantes e afins, e de grupos sindicais demonstrando seus posicionamentos políticos frente à crise institucional no país durante o governo Dilma Roussef, nos anos 2013, 2014 e 2015.

Em nossas diversas discussões para realizar este projeto num ritmo possível, em nossas incursões pela cidade íamos fazendo nossos apontamentos e registros. Num deles, a professora Belinda nos trouxe a fundamental questão da perda e da afetividade. Substantivos inegavelmente ligados à imagem e à memória.

“Foi de ampla divulgação na mídia, naquele momento, a destruição material ocorrida na cidade, em função das chuvas que derrubaram construções e transformaram as ruas, por semanas, em espaços tomados pelas águas, que arrastavam consigo tudo o que encontravam pela frente - móveis, roupas, objetos, brinquedos, tudo de que é feito o espaço cotidiano de seus moradores. Espaços familiares foram destruídos, desapareceram sob as águas, e agora a cidade enfrenta um longo processo de recuperação do legado perdido.

Freud (1917) diz, em Luto e melancolia, que por ocasião da perda manifestam-se de forma particularmente nítida aspectos de nossas vivências afetivas com os objetos perdidos. Junto com esses objetos, vão partes nossas, a história de nossa relação com eles. O que a água leva, e o que fica? Como é possível, após a destruição, reconstruir os espaços perdidos, habitando-os mais uma vez com objetos de utilidade e afeição?”

(MANDELBAUM In: COSTA, Andre Fratti, 2012:6)

Um documentário envolvendo o tema da memória era, também, uma das intenções à espera de possibilidades de realização. O curta *Legado* foi uma espécie de janela através da qual buscávamos nossas perspectivas. Memórias, imagens e famílias se agregavam num cenário propício, um ponto de partida trágico como causa central, a reconstrução e meus conhecimentos e relacionamento na cidade amarrariam o projeto num esteio de possibilidades bem definido. Como realizador de filmes e pesquisador

universitário, percebi que poderia ter um desafio em transformar este projeto em duas frentes de trabalho convergentes: a primeira, codirigir um documentário em sinergia com parceiros de áreas afins e diferentes ao mesmo tempo, e enriquecido, para mim, com vivências pessoais obtidas nesses anos de aproximação com a cultura luizense, e com a enchente daquele ano. A segunda, a realização de uma pesquisa acadêmica a partir de ideias e questões advindas deste filme e desta experiência coletiva. Sobretudo por se tratar de uma empreitada calcada numa dinâmica de relações, na transdisciplinaridade, em níveis fundantes, como o metodológico, o acadêmico e o estético. Imagem, memória, documentário, eixo psicossocial. Este conjunto de práticas pode oferecer elementos para o amplo terreno da Psicologia Social que vive num processo cada vez mais rico e receptivo a encontros e trocas com novas linguagens e saberes.

6.1 A FORMAÇÃO DOS PARTICIPANTES

Uma vez constituída a equipe técnica, passamos a frequentar a cidade de São Luiz e a minha casa em Taubaté, a casa de apoio de produção, a 40 km de lá. Nessas jornadas, delineamos, no tempo do projeto, e a cada intervenção, o que realmente iríamos realizar tendo como objetivo iniciar uma intervenção visual com alguns membros da comunidade, envolvendo memórias e as paisagens a partir do desastre de 2010. Memórias convergindo para o suporte imagético, fotografias e videografias, construídas especialmente na simultaneidade do olhar individual e pela multiplicidade de olhares.

A cada estada no local, íamos mapeando os espaços, compreendendo o ritmo local, as necessidades da população e nos aproximando de pessoas, algumas já conhecidas e até amigas, e outras desconhecidas, definidas por indicações avulsas. Os pequenos laços foram aumentando a cada viagem. O povo luizense é muito receptivo; não foi difícil produzir uma primeira reunião com alguns candidatos a participantes do trabalho.

Como ponto de encontro para as primeiras conversas, pudemos contar com o apoio do IES, Instituto Elpídio dos Santos, nome dado em homenagem ao célebre (nacionalmente) compositor de marchinhas da cidade e pai de Negão e Nena, dois dos participantes. O Instituto nos recebeu muito bem, dando-nos o apoio que precisávamos para conhecer mais pessoas e criar laços para o trabalho. E foi ali que iniciamos a primeira reunião formal para apresentar o projeto e receber os primeiros sinais positivos de algumas pessoas. Nesta ocasião, aproveitamos para discutir a questão da memória na cidade e nas famílias e indivíduos; ouvimos histórias dos fatos da enchente e das vidas pessoais, e recebemos colaborações por meio de ideias e sugestões para que o projeto amadurecesse e pudesse estimular o ingresso efetivo de todos os presentes.

Nestes encontros, mostramos fotografias e textos de forma expositiva, tiramos fotografias do grupo e da cidade, como uma introdução para ampliar o diálogo do novo grupo em linguagem audiovisual e verbal. Imagens e pessoas começaram a dar forma ao projeto.

Encontramos a pequena cidade
histórica

Figura 2, Composição ilustrativa de nossos primeiros encontros em
São Luiz do Paraitinga. Autores: grupo coordenador.

E seu rio

A enchente, janeiro de
2010

Figura 3, Composição ilustrativa de nossos primeiros encontros em
São Luiz do Paraitinga. Autores: grupo coordenador.

Em nossas oficinas, criamos uma identidade de grupo e espírito participativo

Figura 3, Composição ilustrativa de nossos primeiros encontros em São Luiz do Paraitinga. Autores: grupo coordenador.

Entre uma visita e outra, as primeiras reconstruções

Preservando os pregos originais da Igreja e as casas

Figura 4, Composição ilustrativa de nossos primeiros encontros em São Luiz do Paraitinga. Autores: grupo coordenador.

O método de trabalho: criação colaborativa, moradores, famílias e nós

Juntos, a produção de um filme e uma exposição de fotos

Figura 5, Composição ilustrativa de nossos primeiros encontros em São Luiz do Paraitinga. Autores: grupo coordenador.

Encontros: aulas de fotografia e bate-papos

Figura 6, Composição ilustrativa de nossos primeiros encontros em São Luiz do Paraitinga. Autores: grupo coordenador.

Resultados preliminares

Nena, artesã e dona de casa

*”Não é fácil ver o vazio... e nada prá
por no lugar”*

O Velho livro: “Histórias Maravilhosas”

A poltrona de sua mãe

Figura 7, Composição ilustrativa de nossos primeiros encontros em
São Luiz do Paraitinga. Autores: grupo coordenador.

Nena guardando objetos da família

Antes, os instrumentos musicais ficavam na parede, e sua mãe estava viva.

Em seguida, ela teve de protegê-los, e sua mãe morreu.

Figura 8, Composição ilustrativa de nossos primeiros encontros em São Luiz do Paraitinga. Autores: grupo coordenador.

Júlia, arquiteta

“De fato, a igrejinha reconstruída ficou melhor que a antiga”

Figura 9, Composição ilustrativa de nossos primeiros encontros em São Luiz do Paraitinga. Autores: grupo coordenador.

Marco, o poeta

*"Depois da enchente, eu
esqueci dela; agora eu
quero tirar fotos"*

Seus retratos em festividades

Figura 10, Composição ilustrativa de nossos primeiros encontros em
São Luiz do Paraitinga. Autores: grupo coordenador.

Lia, a cantora, e sua tatuagem com a fachada da casa da Vó nas costas, com seu primo.

Acima, ela com velho vestido da mãe enquanto canta também.

Figura 11, Composição ilustrativa de nossos primeiros encontros em São Luiz do Paraitinga. Autores: grupo coordenador.

Foto de Lia recorda sua Vó: a colcha o café e São Pedro.

“Minha Vó está em todas as memórias”

Figura 12, Composição ilustrativa de nossos primeiros encontros em São Luiz do Paraitinga. Autores: grupo coordenador.

Com o passar dos meses, novos integrantes puderam ser incluídos, além daqueles firmados nos primeiros encontros. Entre uns e outros desistentes, fechamos um grupo com nove pessoas, além de nós quatro diretores do filme e do projeto, Julia e Nena, (filha e mãe), Lia, Negão e Renata (filha, pai e mãe), Marquinho e Tereza. Juventino, irmão de Tereza, e Ditão Virgílio chegaram mais tarde. Com exceção deles, os demais participaram com produção de imagens diretamente. Juventino gentilmente cedeu para

nós cópias digitais de seu acervo fotográfico familiar de valor histórico. São fotos de várias épocas do cenário e da comunidade luizense. São em geral do início do séc. 20, sempre com panoramas da cidade e com eventos populares e retratos de famílias. Ditão participou com sua declamação poética e depoimentos.

7. O MÉTODO

“Do mesmo modo que um trabalho de encadernação, que um trabalho de agulha permite que você conheça certas coisas das pessoas, você como cineasta estuda o seu personagem, vê como ele move as mãos... Minha gesticulação deve estar dizendo aqui. Talvez mais do que eu estou conseguindo falar. É esta manipulação que acabou me conduzindo através... é verdade que assinalou isso, primeiro foi um psiquiatra francês chamado Paul Sivadon que me conduziu a Bachelard. E um doente que chegou à mesma intuição de Bachelard e que trabalhou na oficina de trabalhos manuais, tapeçaria, e então ele disse “isso aqui é a emoção de lidar”. Emoção de lidar com o material de trabalho.

Então eu comecei a prestar atenção maior a isso que era apenas a maneira mais agressiva ou comunicativa, comecei a tentar mergulhar um pouco mais nisso. E Bachelard vai dizer que a saúde social e mental está nas suas mãos.”

Nise da Silveira

Para verificar habilidades e nivelar experiências, organizamos encontros na cidade para aprimorar o projeto. A comunidade é – e sempre é – possuidora da autoridade e da

competência para falar de si mesma, e fornecer ao trabalho as vozes que lhe dão, ou darão, a credibilidade merecida. Não poderíamos, em nenhuma circunstância, alinhar nossas ações de forma isolada e independente, criando o texto e o contexto de um trabalho desconsiderando o lado vivo das imagens. Ou seja, da proposição de desenvolvimento a partir das experiências e condutas estéticas do conjunto e de cada indivíduo. Neste diálogo, as interações de cada pessoa com um grupo, e por sua vez o grupo em relação a cada pessoa, puderam gerar influências específicas na dinâmica de relações e sobre o trabalho geral e final.

Provavelmente, o que um participante faria sozinho, fotografando sozinho sob outras premissas e com outras pessoas que não as nossas, o resultado não seria o mesmo. Portanto, há de se considerar a sinergia entre a autoria e a coautoria nas relações de criação e de trabalho, e considerar a somatória de cada individualidade e sua parte-obra num ‘organismo interpessoal’ que é o grupo geral. Desta sinergia pudemos destilar imagens e filme nascidos na fatura da duração das atividades, todas elas deflagradoras de descobertas e invenções, a um só tempo, num arranjo de desenvolvimento que aqueles momentos nos permitiram ter. Podemos dizer que neste contexto os momentos convividos são únicos no tempo fluído. Nossos registros podem ser considerados, em boa parte, substratos das convivências e de trocas interpessoais manifestadas numa marcha de tempos e espaços específicos, únicos e irrepetíveis. Tal qual a fotografia impressa analógica, hoje quase obsoleta.

Os fotógrafos da era química obtinham a foto baseados na exposição ao tempo, na duração específica de um espaço de tempo para alcançar a imagem ideal. Assim como para fixar no negativo ou na chapa de nitrato, no ato do click, quanto no laboratório de ampliação a imagem negativa é luz projetada no papel num tempo preciso, uma reação química e física, de luz e tempo, alquimia reveladora do instante mágico manifestado na

frente da câmera. Assim como na vida comum que passa, de um fluxo linear convencional aparente, os fatos ocorrem e o tempo flui sem que possamos – ou até que necessitemos – ter controle total sobre escolhas e acontecimentos. Na maioria das nossas experiências não podemos editar a linha da vida construída por nós mesmos e à qual nos submetemos a todo momento.

Na realização de uma ficção filmográfica, por exemplo, a situação pode ser diferente. Podemos dizer que a realidade que conhecemos, ou que nela imaginamos viver, é o ponto de referência para os roteiristas e para a produção da obra. Todo o naturalismo e/ou realismo que apreciamos nos filmes são estratégias dramatúrgicas orientadas pelo parâmetro que se tem da realidade, da cultura que dela é parte integrante, na qual o filme se espelha e que com ela nos identificamos. As fotografias podem também carregar essa conduta mimética. A mimese é um procedimento estético voltado a um efeito de imediação, de reprodução que apaga os vestígios da linguagem seduzindo pela aparente verossimilhança com a “vida real”.

Uma foto geralmente ganha relevo quando demonstra a captura de um momento documental, jornalístico ou não, que registre o ápice de um acontecimento ou uma beleza natural. Capturas instantâneas traduzidas por uma lente mágica, por um dispositivo que simplesmente ‘estava lá’ para testemunhar o fato. Paradoxalmente, muitas delas ganham o status de ‘pintura’ quando mais real e bela elas forem. Portanto, para as ficções dominantes, uma suposta realidade identificável é um alvo a ser atingido. Por meio da organização de linguagens, o espírito do tempo e do espaço se materializa nessas obras. E por meio dessa conduta, experimentamos quase que imediatamente o jogo da ilusão, do ilusionismo. Há toda uma preparação prévia, pré-definida, para que as imagens se apresentem com a aparência de que não foram construídas, mas sim com um véu de um artifício verossímil aparentemente autônomo,

com pouca ou nenhuma interferência dos realizadores. Ou seja, o que vemos faz parecer que aconteceu por si diante das câmeras.

“As fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir. E as fotos são uma espécie de alquimia, a despeito de serem tão elogiadas como registros transparentes da realidade.”

(SONTAG, 2003:69)

Numa linha de procedimentos diferentes, não necessariamente opostos, uma linguagem não rara do filme documentário e da fotografia pode configurar-se, predominantemente, na absorção dos elementos que a realidade aparente se nos apresenta. É na observação das realidades individuais, sociais e das coisas que se apresentam que a obra vai tomar seus contornos. Ou seja, a imagem se faz a campo, onde as partes se encontram, se conhecem. Realizadores e objetos trocam e produzem experiências, diálogo formador dos conteúdos e formas da visualidade, ou da audiovisualidade. Ao mesmo tempo, por parte dos coordenadores-realizadores, é das escolhas técnicas e estéticas e das visões de mundo, do desenvolvimento das premissas, da pluralidade dos fenômenos selecionados e das interferências que se inicia o processo de construção das formas e do enquadramento de um mundo histórico. Sob este aspecto, esta linguagem configura uma mão dupla mais ativa. A margem molda o rio e o rio molda a margem.

Como documentarista, até hoje não experimentei outra forma de atuação que não seja esta, a de mergulhar o aparato fílmico no seio da matéria; de plantar a semente da realização de sons e imagens no terreno do incerto; de valorizar a atenção nos fatos como forma de aprendizado e apreensão dos recursos da natureza e dos estados estéticos

da matéria, e, sobretudo, da valorização das habilidades estéticas dos colaboradores, do grupo proponente e das influências e repertórios do fenômeno social.

Com a intenção de promover a aproximação entre as pessoas e alinhar o projeto, apresentamos nossos currículos, nossas práticas profissionais, e todos apresentaram as suas. Em função das dimensões de São Luiz, quase todo mundo se conhece, especialmente os moradores urbanos entre si. E dentro desta grande família luizense, estão Ditão, Júlia, Juventino, Lia, Marco, Negão, Nena, Renata e Tereza, seja por serem parentes ou por serem conterrâneos, uns mais próximos, outros nem tanto. De minha parte, frequento a cidade há pelo menos vinte anos, e nesse período pude conhecer várias cidadãs e cidadãos luizenses. Formação de amizades especialmente baseada nas afinidades artísticas, no fazer artístico, como o cinema, a música, a poesia. No processo da pré-produção do projeto, não hesitei em convidar parte do elenco com estes amigos que supostamente não recusariam a proposta por suas habilidades e gostos afins, e pela razoável proximidade com este documentarista. Com a ajuda destes, seria mais fácil encontrar outras pessoas para enriquecer o grupo e atingir um número maior de participantes, aumentando a diversidade entre o grupo. Foi dessa maneira que chegamos, posteriormente, a Ditão, Juventino e Tereza.

Depois das reuniões introdutórias e seletivas, por meio das quais tivemos a adesão definitiva dos convidados, decidimos nos preparar para as práticas, organizando outros debates e organização de oficinas. Com elas, pudemos avaliar as habilidades e experiências fotográficas dos colaboradores, e definir com eles a forma mais prática e compreensível de colocar em imagens a premissa que viríamos a decidir. A partir destas articulações, buscamos afinações para o tema central retomando as experiências vividas. Ponderamos o que poderia ser mais importante para cada um nas situações deparadas.

Despertamos algumas memórias específicas marcadas naqueles dias difíceis, e coletamos alguns fatos ocorridos na enchente contados ou vividos pelas vítimas.

Procuramos debater para encontrar um entendimento básico para o que chamaríamos de ‘espaços da memória’, entendendo que a partir destas reflexões todos poderiam contribuir de formas convergente e objetiva para o trabalho. Verifiquei que tais espaços diziam respeito aos possíveis e múltiplos enquadramentos e direções que as memórias escolheriam materializar-se em imagens. Que o fenômeno da memória poderia ser motivado por escolhas estéticas da fotografia e, ao mesmo tempo, a fotografia poderia ser um veículo para registrar uma memória principal, anterior. Por exemplo, lembrar-se da avó em primeira instância e depois fotografar o bule de café usado com frequência por ela. Espaços formados no contato e no impulso de objetos materiais, como uma roupa, ou em objetos imateriais como um sentimento de esperança ou de saudade, que podem levar ao mesmo bule. Memórias, portanto, acontecidas em espaços de recordação simultâneos, como mentais e materiais, ou imateriais sensoriais e fotográficos. Imagens podem materializar uma memória como também ser um gancho para ela. Imagem pode vir a ser ou estar num suporte de vários materiais, pode estar fora do corpo ou dentro dele como passagem, sensação, lembrança, sinestesia.

O Instituto Elpídio dos Santos foi para nós a sede principal dos espaços da memória. O instituto é lugar reconhecido na comunidade e fora dela como um centro de cultura autêntico. Uma casa de família, um museu vivo, fachada histórica cujas janelas não distinguem o lado de fora ou o de dentro. Cozinha, dormitórios, sala de artesanias e sala de estar, trânsito convidativo entre o íntimo e o social, entre o público e o privado. Essencialmente nela, pudemos organizar as tarefas e os movimentos da produção, e especialmente configurar a estrutura do chamado DISPOSITIVO. Com a ajuda do amigo e parceiro Andre Costa, pudemos refletir sobre algumas premissas contidas neste

formato. Não compreendido somente na dimensão técnica, dos equipamentos de filmagem ou gravação, mas em todo o processo de produção, o dispositivo é um conjunto de procedimentos estéticos mais encontrados em filmes documentários na lida de filmar o real. Ou rompendo com o conceito de gêneros, para quaisquer filmes que queiram diminuir a interferência sobre os elementos externos, evitando a encenação programada. O conceito de dispositivo fílmico aparece nos estudos de cinema na década de 1970, especialmente nas escolas francesas, com teóricos como Foucault, Deleuze e Metz. De lá para cá, imagino que muitos estudos vêm aparecendo para contribuir com as abordagens audiovisuais entre sujeito e objeto. Bastante discutida no circuito das artes, da filosofia e do cinema, estes trabalhos poderão – se já não estão – constar dos interesses de muitas outras áreas do saber, especialmente enriquecendo as Ciências Humanas e as Ciências Sociais.

Abbas Kiarostami, cultuado cineasta iraniano, foi um dos magos alquimistas das imagens. Parecia viver naturalmente em mais de uma dimensão, por entre espelhos e espectros, onde o material e o imaterial não se separam, eliminando com imagens os dualismos. Os espaços entre o sonho e a vigília eram preenchidos por ele com a mesma luz. Em seu maravilhoso filme *Através das oliveiras*, 1994, não sabemos qual a diferença entre o que é encenado e o que não o é, porque por entre árvores e caminhos ele nos mostra que o que não é encenado é também o estético, e que já está no real. Do início do cinema moderno, por volta dos anos 1940, quando germina o realismo, até sua morte, em 2016, com ele encerra-se um ciclo para uma vertente do dispositivo fílmico.

Em busca de experiências possíveis com as imagens, especialmente as que não se apresentem apenas como aparências, nossa intervenção alinhada com o dispositivo poderá ter sido uma tentativa de encontrar traços estéticos que pertencem ao real, ou

talvez, com algo estético que formou conhecimentos e pensamentos por meio da intervenção.

“(...) Escolhemos refletir sobre alguns elementos do filme Copie Conforme, em português, Cópia Fiel, de Abbas Kiarostami. Lançado em 2010, este filme de Kiarostami, bem como outros de sua cinematografia, consegue demonstrar, desde o início de sua projeção, todos os aspectos de sua construção. O diretor deixa evidente que tudo o que coloca é notadamente pensado e estruturado. Ele não deixa espaços para uma imersão do espectador que poderia, em determinado momento da projeção, se apagar com tamanha ilusão de semelhança pura com qualquer situação cotidiana. Durante toda a projeção, o sentimento que prevalece no espectador é de total desconhecimento: o próprio real do filme, seu real diegético⁶, é totalmente desconstruído.

Para Kiarostami, o aparato cinematográfico é, antes de um captador do real, um dispositivo de desconstrução e recriação. O seu cinema não é “transparente”. Não obedece a regras pré-estabelecidas que elevariam o produto final a um grau elevado de ilusão do real.

O conceito de dispositivo foucaultiano, grosso modo definido como um conjunto de regras que age sobre seres humanos e instituições, quando se distancia dessa definição primária e reducionista enriquece a análise e percepção de produtos cinematográficos que procuram ‘quebrar’ e subverter regras pré-estabelecidas; criando uma nova situação discursiva e narrativa.”

(GOMES, 2016:158)

⁶ Diegético vem de diegese. Um termo da escola francesa de análise fílmica que diz respeito ao contexto espacial e temporal que aparece e é narrado num filme. Exemplo: se vemos personagens em ambiente rural, montados a cavalo e com armas na cintura, em língua inglesa, percebemos imediatamente que se trata de um faroeste, portanto o ambiente diegético ou a diegese corresponde com as aparências do final do Séc XIX.

7.1 CARACTERÍSTICAS do DISPOSITIVO: um artifício fílmico ou videográfico criado por um artista, por um diretor ou um grupo de pessoas para abordar ou abarcar a realidade.

•A)- Todo o filme pode ser um dispositivo, no entanto, o filme assim especificado, pensado como tal, inclui o fazer fílmico na fruição do espectador, durante a narrativa, como uma citação dos elementos envolvidos na formação do filme e que se tornam filme. Assiste-se ao filme com a ciência da presença dos narradores, gerentes do artifício. Ele e a feitura em si fazem parte do trabalho.

•B)- Num dispositivo o filme não tem roteiro prévio. Cria-se uma estrutura inicial com os objetos e o roteiro se constroi durante o processo. Uma dramaturgia criada em conjunto com as personagens e enquanto duração do processo de criação e abordagem dos objetos. Podemos usar o termo *dramaturgia* para um filme de não-ficção⁷, um documentário? Creio que sim. O que diferencia um filme de ficção de um não-ficção é apenas a forma de apresentar e representar a chamada realidade. No mais, os dois tipos são filmes, são igualmente artifícios. Uns com atores, outros, com a pessoa ela mesma. Para todos os efeitos, a imagem é sempre “falsa”. Não há imagens verdadeiras que sejam “reais”. São sempre imagens.

7.2 O QUE O COMPÕE O DISPOSITIVO: C)- o espacial, D)- o temático, E)- o temporal, F)- definição dos aparatos técnicos e G)- devolutivas.

•C)- No primeiro, obviamente, recomendamos a cidade de São Luiz como moldura espacial, cenográfica. Não negamos a possibilidade a ninguém de buscar imagens fora deste território, uma vez que cada um poderia decidir o que seria a sua

⁷ Não-ficção é sinônimo de documentário. Por mim usado exatamente para contrastar com o termo ficção.

representação de mundo e onde e como quer fazer imagens. Não haveria necessidade de inibir o aparecimento de imagens simbólicas, abstratas ou não, exteriores ao contexto da cidade, mesmo fora do cenário da enchente deflagradora do projeto. Isso não ocorreu, todos se concentraram no espaço luizense.

D•)- A temática central foi discutida, a princípio, em momentos de pré-produção pelo grupo coordenador. Assistimos algumas vezes *Legado* com a proposta de compreender por meio dele qual seria a abordagem mais representativa e consensual dentro daquela situação vivida. Não tínhamos ainda a certeza de aplicar a proposição fotográfica colaborativa para os demais, nem ideia do tipo de recorte que poderíamos dar ao documentário. Isto significou aplicar o famoso bordão “esperar pra ver” para o amadurecimento do roteiro do filme.

A fotografia colaborativa como premissa estimada já apontava o destino de espera do roteiro, e por sua vez da estética da obra, uma vez que dependeríamos de diversos fatores contribuintes para transformar as vivências e ações em filme. Fotos e filme, na lida com as respostas das imaginações, iriam convergir para o mesmo suporte, seriam tratadas como imagem. Neste projeto não diferencio a imagem em movimento da imagem fixa. Daí, para eles a câmera de foto, para nós a câmera de vídeo, e todos com a imagem. Não haveria distinção entre o trabalho deles e o nosso. É uma obra só, um único registro amálgama formado por imagens em movimento e imagens estáticas.

Uma intervenção-filme de base videográfica para emoldurar quadros fixos e múltiplos olhares; a trama sincrética⁸ do audiovisual para bordar a presença do olhar fotográfico; a mãe e o filho – a fotografia e o cinema – revelando os processos e os resultados, bastidores e proscênio. A supressão da diferença entre o dentro e o fora de

⁸ Linguagem sincrética se refere ao encontro de linguagens visto no cinema. Este encontro contém as seis artes clássicas, como artes plásticas, dança, fotografia, literatura, música e teatro. Por isso ser chamado de “a sétima arte”.

cena, ou a inclusão da soma do que geralmente vem antes do enquadramento com a composição, a posição da foto. O momento da escolha de cada um dos olhares. Não se pretendeu criar relatos sobre a enchente, não buscávamos a realidade dos fatos, mas as produções de realidade através das fotografias.

Por isso, *Espaços da memória*, o filme, pode ser visto como um dispositivo-tempo que imprime a formação das imagens, suas mesmas e as fotos que dele nasceram, nas quais se deixa intervir pela multiplicidade de imaginações e espaços. A experiência da imagem como conhecimento e pesquisa aqui pode equilibrar as funções dos agentes e dos colaboradores, permite aos pesquisadores documentaristas e aos moradores realizadores trabalharem sem o peso de uma formação hierárquica. O grupo coordenador, sem dúvida, tentou minimizar a influência sobre os colaboradores na participação geral do projeto. Tentamos dar total liberdade nas escolhas estéticas e fotográficas, assim como na colaboração com opiniões e ideias para todas as etapas da preparação e da execução. No entanto, importante ressaltar, percebi que a premissa da pesquisa qualitativa iria inevitavelmente se configurar neste processo de dispositivo, em que todos os pesquisadores não ficam na neutralidade, aparecem na imagem junto aos convidados. Não creio que haveria por parte de alguém do grupo alguma resistência a estes aspectos.

“Se por um lado a pesquisa quantitativa ampara-se principalmente no positivismo e preocupa-se com dados estatísticos, medição de unidades e categorias homogêneas, a pesquisa qualitativa volta-se ao estudo de fenômenos igualmente complexos, mas compreendendo-os de forma que o pesquisador tenha uma postura de menor neutralidade diante de seu objeto de estudo.”

(JUSTO, VASCONCELOS, 2009:763)

Fizemos naturalmente o peso das imagens cair sobre nossos encontros e movimentos. E para esta preparação, não tivemos outra alternativa a não ser assumir as funções de disparadores não totalmente neutros. Especialmente nas escolhas do documentário, a neutralidade em relação aos colaboradores foi evitada. São aspectos inevitáveis quando a produção de imagens atinge uma quantidade significativa de horas de vídeo e centenas de fotografias em um grupo com quinze pessoas – contando os membros da produtora OP Filmes, atuantes na pós-produção. Portanto, uma das premissas do manuseio de imagens foi relativizar e revezar as funções hierárquicas e valorizar a improvisação dos movimentos e buscas.

“Inserir a fotografia na pesquisa qualitativa é um processo muito diferente dos descritos até aqui uma vez que, em primeiro lugar, a neutralidade do pesquisador é deposta e, em segundo, busca-se dar vazão à subjetividade dos participantes. Fazer uma pesquisa qualitativa é lidar com dados inexatos, flexíveis e mutáveis que não podem ser generalizados, como se pretendia com as fotografias relacionadas aos testes de inteligência.”

(JUSTO, VASCONCELOS, 2009:763)

Na íntegra, nosso filme demonstra este caráter poliautoral formado pela interação entre sujeitos e objetos, a ponto, talvez, de todos experimentarem, em algum momento, as condições de sujeitos e objetos, semelhantes às características da pesquisa qualitativa, que foca no caráter subjetivo do objeto analisado.

“Considerar tal interação é também admitir que pesquisas qualitativas na área da Psicologia não podem ser completamente neutras: não existe pretensão de chegar a conclusões fechadas ou comprovar empiricamente deduções teóricas, uma vez que até

mesmo as hipóteses podem surgir e se modificar ao longo da pesquisa. Segundo Rey (2001) o pesquisador deve considerar o caráter interativo e subjetivo do objeto de estudo da Psicologia, uma vez que, sem a implicação subjetiva dos sujeitos da pesquisa os dados estariam comprometidos, pois perderiam significação, elemento necessário para a construção do conhecimento na pesquisa qualitativa.”

(JUSTO, VASCONCELOS, 2009:764)

Nas lidas, percebemos que algumas palavras chaves se apresentavam com certa frequência no contato com os moradores, como reconstrução, perda e memória. Depois de alguns encontros com eles, verificamos a consistência destas palavras e ideias, e decidimos apresentar ao grupo a proposta temática. Abrimos o debate para o enriquecimento de ideias e opiniões, motivando a participação ativa de todos, ouvindo as demandas e experiências deles. Queríamos conhecer seus pontos de vista e suas histórias em relação aos momentos vividos em conexão com a atividade que acabávamos de criar juntos.

Eles esboçaram interesse no entrosamento do grupo, em saber a respeito de nossas habilidades, e nós também esperávamos incluir as deles. A maioria dos envolvidos, não sei se por coincidência ou não, está ligada às artes e ao ensino. Somos professores, pesquisadores e artistas. Eles, Ditão é poeta e empresário rural, Marco músico e poeta também, Julia arquiteta, Lia cantora, Negão músico, Nena artesã, Renata professora de História e cantora, e Tereza secretária e artesã, e Juventino colabora numa instituição religiosa. Constatamos com muito interesse e alegria o entrosamento amistoso conquistado pela equipe toda. Verificamos a possibilidade de haver naturalmente trocas de habilidades e saberes, entre agentes e convidados, diálogo essencial para o

desenvolvimento e para as características deste projeto. Com isso, pudemos estabelecer um compromisso natural das pessoas envolvidas para alinhar, juntos, os rumos das fotos e do filme.

Elaboramos o recorte temático na convergência com as histórias de vida de cada um. As marcas da inundação foram tomadas como os pivôs históricos para as narrativas visuais, elas foram as deflagradoras das escolhas e lidas fotográficas. Para o passado ou para o futuro, a enchente foi a marca física e sentimental para os manuseios com o dispositivo. Os espaços da memória não precisam de limites temporais, e para mim eles podem se projetar simultaneamente no passado e no futuro. E apesar dos derradeiros disparos fotográficos de cada um parecerem marcar o fim do trabalho, na realidade essa simultaneidade do antes e do depois continua para sempre na medida em que o observador ou o grupo retomam, quando queiram, os olhares sobre as fotos ou sobre as memórias do processo. A fotografia é um forte vetor de passado, porque congela um instante que não volta mais, aponta a época e a feição de uma pessoa que já se foi, registra ações e fatos reconhecidos ou relacionados pela memória. Porém, quem dá toda esta profundidade temporal e memorial na foto é o tempo presente, o olhar atualizador que a projeta para o futuro, pois as fotos têm o condão de esperar o nosso futuro. Arquivamos, digitalizamos, guardamos em álbuns, as vemos em museus, as salvamos de enchentes. Quando morremos, nossos descendentes, ou apreciadores, de algum jeito, em qualquer suporte hoje inimaginável, as verão algum dia.

Seguindo a força das palavras-chave envolvidas, concluímos que as imagens poderiam ser a representação dos dias da enchente e depois dela, nas memórias gerais e irrestritas, nas perdas materiais e imateriais e nas atividades e ideias sobre a reconstrução dos espaços destas memórias e na própria reconstrução física da cidade. Sob a concordância de todos, definimos o nome do projeto como “*Reconstrução dos*

espaços da memória de moradores de São Luiz do Paraitinga” – o filme recebeu parte dele, *Espaços da memória* (este texto nasceu com este título também, para depois mudar). Então, amadurecidas as ideias, os colaboradores partiram a campo com a proposta de fotografar – para o filme e para si mesmos – o que lhes dissesse respeito sobre suas vidas diante das experiências daquele período. Como cada um registraria em imagens suas impressões sobre as memórias, as perdas e as reconstruções? O que significaria espaços da memória, perdas e reconstruções? As descobertas e impressões poderiam se dar, em todos eles e em nós, no processo de fotografar. E, talvez, muito provavelmente, nos tempos posteriores às produções, quando das visualizações e revisões das próprias fotos.

•E)- Como recorte temporal prático, para cada um, deixamos uma câmera fotográfica pelo período de 45 dias, em média, conforme a disponibilidade de cada participante. Combinamos de retornar ao fim do prazo para receber as produções e transferí-las para nossos HDs. Aproveitamos esses retornos para visualizar seleções de fotos para, com cada um, saborearmos juntos as imagens, conversarmos sobre elas. Ao estabelecermos conversas em torno dos processos de criação, das obras em si e da temática proposta, boa parte das imagens do documentário surgiriam apoiadas nestes momentos. E várias fotos foram tiradas por eles durante as gravações do vídeo. O dispositivo se formando na interação e na mútua influência, em espelho de imagens e imaginações. Outras muitas imagens videográficas foram produzidas a partir das incursões avulsas na cidade, várias delas para captar imagens de apoio e de eventos que marcaram a cronologia da reconstrução dos patrimônios e locações. Um tempo ilimitado formado por pontuações independentes, do passado e do presente, ao gosto da criadora, do criador.

•F)- Como instruções práticas, tratamos essencialmente de orientar o grupo para o uso do equipamento. Para por em prática a jornada das imagens e dar chance às experiências com os espaços da memória, realizamos oficinas básicas de fotografia. Oferecemos a eles câmera digital Sony básica, amadora, com cartão de memória. Como nem sempre todos os colaboradores estavam presentes no mesmo dia, fizemos as orientações à medida que os encontros fossem possíveis, individualmente e em tempos diferentes, ou em pequeno grupo. Duas participantes demonstraram ter mais contato com a fotografia, como Julia, arquiteta, e Lia, cantora e web designer. Ambas usaram nosso equipamento e suas próprias câmeras também. Como hobby, as duas fazem uso da fotografia, ou mesmo como recurso em suas atividades profissionais. Os demais receberam orientações mais detalhadas. De nossa parte, escolhemos o uso casado de duas câmeras digitais. Uma HPX 170, Panasonic, HD 1080 x 720 linhas, profissional, e uma DSRL – Canon 5D, Mark III (corpo de câmera fotográfica). A primeira como câmera principal e a segunda, câmera de apoio. Para captação de som direto contamos com o microfone direcional Sennheiser ME67 e acessórios. Esses equipamentos nos dão a qualidade de alta definição de som e imagem, e sua portabilidade é adequada para a construção do dispositivo, para a mobilidade e praticidade necessárias para a realização de documentários.

Para os participantes, imaginei alguns tópicos para orientar parte da intervenção e parte dos passos para os colaboradores. Não os enumerei nem os solicitei formalmente junto ao grupo. Porém, em um ou outro momento, alguns deles foram citados por mim para a maioria deles. Por exemplo, na atividade combinada, eles poderiam observar os sentidos que a fotografia poderia evocar; verificar o elemento escolhido da foto em relação ao tema dado; analisar os elementos não escolhidos contidos nas fotos; destacar os elementos importantes não selecionados para fotografar, e por que recusados; apontar

as dificuldades e facilidades técnicas envolvidas no trabalho. Também pedi que estes conteúdos fossem reservados para o momento das entrevistas ao final do processo.

Ao final da etapa fotográfica e das gravações do vídeo, aproximadamente um ano e meio para organizar e editar as imagens para o filme. Como costumamos dizer, mesmo já existindo um roteiro organizador para um esboço da narrativa, edição é o momento de encontrar, neste caso, um filme num grande acervo de gravações e imagens. Encontrar um texto visual em muitas imagens soltas no ar. Estabelecer um fio narrativo coerente e atraente a partir de materiais brutos, um fio que passa a criar um sistema de inclusão para si e outro de exclusão, no qual outras inúmeras e ricas possibilidades de filme e de edição de fotos deixam de existir. Editamos o filme com Final Cut, da Apple, em computadores da OP Filmes.

•G)- Devolutivas. Com início em 2012, o projeto coletivo chegou ao fim em maio de 2015, quando fizemos a primeira exibição pública para o grupo todo e para convidados da comunidade luizense. Uma devolutiva audiovisual. Quando uma intervenção objetiva realizar um documentário também, a exibição da obra para amigos, participantes e para a comunidade é movimento natural e fundamental. Uma exposição com uma seleção de fotografias dos participantes seria muito proveitoso para todos. Novas memórias e novas imagens poderiam derivar de uma exposição e de debates estimulados por ela. Esta atividade estava prevista no projeto inicial. Não descartamos a hipótese de realizá-la um dia, quando novos recursos financeiros forem obtidos.

Como etapa complementar, realizei ao final de tudo entrevistas com todos os participantes, coordenadores e moradores, o grupo. Gravei-as em mp3, em um gravador digital e portátil, H1 200M. Aqui anexas ao final, estas conversas pertencem aos dois trabalhos, à intervenção propriamente dita e a esta tese. Assim como a exibição do

documentário, as entrevistas podem ser organizadas de maneira que cada participante possa receber ler as impressões gerais. Com a transcrição delas, o grupo todo pode reavaliar a intervenção e prosseguir na elaboração de ideias e imagens, individualmente ou em grupo.

Figura 13, Nise da Silveira, disponível

em http://www.huffpostbrasil.com/2016/04/19/quem-foi-nise-da-silveira_n_9671732.html

Na citação de abertura do método acima, em epígrafe, Nise da Silveira nos fala da emoção de lidar, relatando seu interesse pela frase daquele doente e do contato dela com textos de Bachelard. Ela começou a “prestar mais atenção a isso”, nos efeitos da emoção de lidar por meio dos materiais e das mãos. Ferramentas, matérias-primas, manuseio, criação e uma ligação direta com a emoção como um “método mais comunicativo”. Portanto, uma estratégia de aproximação da pessoa criadora com o meio externo, com os outros, talvez com a realidade. Creio na possibilidade de fazer uma analogia entre as duas situações. A lida com o material de trabalho observada por Nise da Silveira e a lida com as imagens via fotografia e vídeo. Guardadas as enormes distâncias entre um objetivo e outro, entre um grupo e outro, os dois métodos têm em comum a atividade

expressiva dependente do uso das sensações, percepções e do manuseio de ferramentas. Do ato lúdico e intuitivo. Ao nos expressarmos com uma obra feita com o envolvimento do corpo, diante de nós está um comando que vem com o auxílio do pensar e do intelecto, mas me parece que a força vital vem antes com o que alguns poderiam chamar de ‘espírito’. Imaterial ou material, nosso inconsciente e nossas memórias gravadas nas células e na mente, nas fibras musculares, no movimento do corpo, com nossas habilidades, textos e contextos. Neste movimento está o exercício do fazer fazendo, cuja obra parece ganhar vida na medida em que nos envolvemos com os objetos, materiais, formas, cores, paisagens, e com nossos próprios repertórios e vivências. A emoção de lidar, enfatizada por Silveira, talvez possa significar uma emoção mais sólida, palpável, que acontece quando o conjunto mente e corpo encontra o coração.

O sentido dado pela psiquiatra alagoana para seu ambiente terapêutico, a meu ver, é que quando se cria uma obra artística, se lida com uma linguagem acompanhada de emoção de lidar ativada pelas mãos criadoras, a informação se transforma em conhecimento pessoal, cuja construção cria diálogos mais expressivos. Conhecimento que pode significar alguma elaboração para a pessoa envolvida, ou, no mínimo, uma ocupação útil e saudável para um viver mais socializado. Se isso não acontece, pois aqui é apenas uma suposição, podemos dizer que emoção de lidar com uma imagem ou uma pintura pode aumentar a intensidade da comunicação para o autor ou autora, se comparada a um relato simples, a uma entrevista transcrita no papel. Especialmente se esta pessoa tiver dificuldade de se expressar verbalmente, como no caso de um doente psiquiátrico.

A emoção obtida por um espectador, por exemplo, envolvida em imagens e sons, é muito poderosa. Atentemos para o mundo da publicidade. Nessa fábrica de sonhos que atinge todas as mídias que conhecemos, a grande maioria das propagandas se preocupa

em vender seu produto com base na emoção. É ela a responsável pelo eventual sucesso de vendas de uma marca de consumo. A emoção é o segredo de toda comunicação que pretende receber a adesão imediata de seu público. Seja ela vinda de um quadro cômico, trágico ou dramático, sempre os grandes temas da vida focados em 30', e em algum canal de comunicação, emocionar-se é identificar-se. A comunicação acontece e adere especialmente quando há o tempero da emoção.

O sentir também parece ser um termo bom para falar da situação de lidar com o fazer com as mãos, com o corpo, com a presença de materiais lúdicos, com a imagem. O cérebro, quando estamos tendo sensações e realizando algo (LENT, 2010:127), tem grande parte de sua massa 'acesa' ligada, em uso simultâneo de regiões cerebrais, como na amígdala, no hipocampo, no córtex pré-frontal, e no sistema límbico, como no tálamo e no hipotálamo, entre outros. O sentir é uma ação fundamental para a nossa existência e para o funcionamento do cérebro. Ao relatar casos por ele conhecidos em seus muitos anos de experiência como neurologista, Oliver Sachs ressalta a importância do sentir em termos fisiológicos e neurológicos. Sabe-se que a memória se estrutura melhor quando com ela a informação contém emoção. Guardamos com maior facilidade em nossas vidas aquilo que a memória registra com o sentir, com sentimento da experiência motivada pela emoção.

“Naturalmente, o cérebro é máquina e computador – a neurologia clássica está correta. Porém, os processos mentais que constituem nossa existência não são apenas abstratos e mecânicos, mas pessoais também – e, como tal, não envolvem apenas classificação e categorização, e sim, um contínuo julgar e sentir. Sem isso, nos tornamos iguais aos computadores (...). Da mesma forma, se suprimirmos o sentir e o

julgar, o pessoal, das ciências cognitivas, nós a reduziremos a uma condição tão deficiente quanto a do Dr. P. – e reduziremos nossa apreensão do concreto e do real.”

(SACHS, 1988:30)

7.3 ASPECTOS DA INTERVENÇÃO

“Acho que vai muito na linha do que se falou no campo das ciências humanas, no século 20 - que tem a ver com dar voz aos outros. O Bourdieu faz entrevistas na periferia de Paris e ele não quer fazer análise nenhuma. Ele simplesmente quer registrar a fala dessas pessoas. E a entrevista deve ter esse intuito: de abrir espaço para a fala do outro. Assim como nós, eu acho que abrimos espaço pras imagens do outro, sejam as imagens que o outro produz, sejam as imagens que o outro traz – o Juventino e o arsenal dele de imagens... Eu acho que a gente pensou numa coisa que a gente até poderia ter ido mais além, isso a gente não fez... Que era poder elaborar junto o documentário. Também seria uma possibilidade - muito mais complexa e muito mais difícil...”

(BELINDA, entrevista, pg. 257)

Podemos dizer que a produção e o uso coletivos da imagem como forma de pesquisa é recurso pouco presente nos métodos de pesquisa na Psicologia Social? A resposta pode ser afirmativa. Uma afirmação que toma mais contorno quando não falamos dos registros comuns documentais fotográficos ou videográficos, como

objetivo último feito por psicólogos sociais para meramente ilustrar seus encontros. Mas sim do uso da imagem como linguagem central no método de pesquisa. Até o presente momento não tive a oportunidade de conhecer um amplo recorte histórico para a Psicologia Social a esse respeito. Um balanço que desabone ou não a minha suposição, revelando possíveis evoluções e marcas de estratégias visuais nos métodos e intervenções, especialmente no Brasil, como abordagem dos fenômenos resultantes do encontro entre psicólogos sociais e comunidades.

Porém, existem trabalhos afins apoiados em algumas partes do Brasil, que pude manusear em caráter introdutório. Um deles, vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e elaborado por Dra. Jaqueline TITTONI e Dra. Vanessa MAURENTE, em 2007, no programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, trata a imagem como estratégia metodológica genérica em pesquisa. A Psicologia Social é citada em um momento, por exemplo:

“Em Psicologia Social, temos um estudo recente sobre fotografia e subjetivação de Kirst (2000) onde a pesquisadora produziu fotografias de um ambiente de trabalho bancário e, posteriormente, apresentou-as a alguns trabalhadores, solicitando que eles falassem sobre elas. Uma das ideias do estudo consistia na hipótese de que as fotografias potencializam depoimentos, fazendo vir à tona coisas que não seriam ditas em entrevistas ou mesmo em diálogos informais.”

(MAURENTE, TITTONI, 2007:763)

Nesse relato, os trabalhadores não colaboraram na criação das fotos. Receberam-nas para enriquecer os depoimentos, para potencializar sensibilidades ou sensibilizar potencialidades. Um uso da matéria estetizante da imagem como veículo ou ferramenta

para obter informações orais. Afora este trecho, as demais considerações apontam para outras áreas do saber, como a Antropologia e a Sociologia, e se concentram no fazer metodológico para estes âmbitos.

No outro, está o núcleo de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba, cuja abordagem fica a cargo do professor do programa de Pós-Graduação em Sociologia, Dr. Mauro Guilherme Pinheiro Koury. De modo amplo e abrangente, ele disserta sobre o estado das artes nas Ciências Sociais **do visual** no Brasil (grifo meu), e também faz um balanço crítico da imagem nas Ciências Sociais brasileiras. No entanto, especificamente para a Psicologia Social não verifiquei balanço nem referências sobre o uso da imagem.

Num terceiro estudo um tanto mais abrangente, realizado na UNESP de Assis, SP, coordenado pelo professor Dr. Mario Sérgio Vasconcelos, temos o que os autores chamam de *pesquisa qualitativa* em relação à fotografia na Psicologia Social. Num primeiro momento histórico, afirmam eles, a foto foi usada principalmente como coleta de dados concretos e de padrões físicos. Tomada como ciência no final do século 19, simultaneamente ao surgimento da foto e do cinema, a Psicologia passava pelo determinismo fenotípico. A Psicologia considerava como hipótese naquele momento, ou como verdade, haver relações entre a inteligência e a feição da pessoa. Ou a inteligência aparecer fisicamente na anatomia cerebral. A fotografia foi a forma de registro documental destas pesquisas. Num segundo momento, a imagem passou a servir a outros propósitos.

“A fotografia foi sendo utilizada em substituição à descrição de situações em questionários, já que ilustrava a situação de forma mais concreta e palpável.

A partir deste segundo passo na introdução da fotografia, como recurso na Psicologia, quando o que está envolvido não é apenas a coleta de dados, mas também a subjetividade, abrem-se as portas para a pesquisa qualitativa, para a interação entre o pesquisador e o participante que fornece os dados a partir de seu ponto de vista.”

(JUSTO, VASCONCELOS, 2009:763)

O recurso da imagem como forma de apoio profissional pode também ser verificado no âmbito da clínica psicológica. Provavelmente, forma muito usada em consultórios desde o advento da fotografia comercial e amadora há pelo menos 50 anos. Desde meados do século 20 muitas famílias pelo mundo passaram a ter câmeras portáteis para formar seus álbuns de família e fotos de festas e de viagens. Com isso, a partir desta época, psicólogos puderam iniciar o uso da imagem como forma de mediação clínica com seus pacientes.

Márcia Maria Guimarães, psicóloga clínica de Taubaté, é analista reichiana, com abordagem também conhecida como vegetoterapia caracter-analítica, Márcia especializou-se também no uso de imagens em seu método clínico. Nomeado por ela de “ensaio psicofotográfico”, o qual ela estrutura em três etapas: entrevista psicológica inicial, ensaio fotográfico e feedback. A entrevista inicial investiga como se dá a relação da pessoa com o seu corpo. Esta fase é o aquecimento para o ensaio. A psicóloga também pode recorrer a mais um expediente, como pedir à pessoa que leve uma seleção de fotos na sessão para fazerem uma leitura de algumas delas. Nesse momento, de acordo com o que é identificado na entrevista, define-se o foco e a conduta no ensaio que poderá contribuir com os objetivos da paciente. No ensaio são feitos os registros fotográficos por Márcia. São captadas as maneiras e jeitos de se mostrar com ou sem

espontaneidade da pessoa, num primeiro momento sem intervenção. Posteriormente ela propõe à pessoa experimentar outras formas de se mostrar e de se posicionar corporalmente e tentar fazer conexão com as sensações que estas lhe remetem. No feedback *“a gente tem material pra saber qual a percepção que ela teve da foto. E na verdade o que ela pode ver na foto é uma aproximação consigo mesma, do seu eu verdadeiro, de bloqueios que ela talvez não perceba. Então a foto tem uma função de espelho.”* A função do feedback é a visualização das fotos em conjunto, para a integração das percepções, informações coletadas e observadas na entrevista e durante o ensaio por ambas as partes e com um retorno psicológico e corporal por parte da psicóloga à pessoa que passa pelo ensaio. A abordagem nesse caso pode ir além da observação do perfil da pessoa, pois Márcia inclui, num grau leve, a relação da dupla com a imagem, portanto a abordagem estética aparece para emoldurar ou enriquecer as observações. O enquadramento, a luz, as cores, os objetos, enfim, as escolhas técnicas obtidas no ato fotográfico contribuem para a aproximação que terapeuta e paciente fazem de si próprios.

“Neiva-Silva e Koller (2002), inclusive, citam um caso em que, na clínica psicológica ao pedir que a paciente trouxesse algumas de suas fotografias para a sessão, o terapeuta conseguiu que sua relação com o paciente fosse significativamente modificada.”

(JUSTO, VASCONCELOS, 2009:762)

O sentido escolhido por nós toma a imagem como imagem em si, articulando-a em dispositivos diretos como janelas de contato com o mundo de dentro e o mundo de fora. Interfaces mediadoras entre o plano de conteúdo e o de expressão. Imagens que se

mostram, num só tempo, como pontos de partida e pontos de chegada, simultaneamente, como instâncias disparadoras de criação de realidades, de invenções e descobertas de ideias, memórias, sentimentos e significados. De espaços imagéticos que ultrapassam a ideia da imagem como aquele signo inserido em um suporte físico único e enquadrado dentro de molduras e bordas. De qualquer modo, creio que no decorrer dos últimos anos, apoiados na era digital, pesquisadores da Psicologia Social tenham lançado mão de muitos registros videográficos e fotográficos como parceiros especialmente em suas jornadas ilustrativas e documentais.

Neste procedimento, equipamentos cada vez mais acessíveis e práticos estão presentes para enriquecer acervos de imagens e exposições visuais como acompanhamento do objeto central que é o texto-tese, o artigo científico, portanto, o dominante e fundamental código verbal. Não há porque questionar a função e o uso da escrita, da palavra em nossas vidas, pelo contrário.

“Eu te recomendaria ser bem cuidadoso em relação a comparar a imagem com a palavra... Porque a palavra é um universo, tanta coisa: a poesia, a literatura, o discurso oral... A imagem também é outro universo. Então, talvez, valesse apenas ficar na especificidade da imagem... E aí sim, o elemento lúdico, o elemento emotivo, o elemento de prazer, o elemento libidinal... Estava completamente presente no trabalho daquelas pessoas e nosso também.”

(BELINDA, entrevista, pg. 259)

Não há linguagem mais precisa do que o texto. Numa de suas inúmeras frases publicadas, o escritor Millôr Fernandes, em defesa da palavra, recordava do clássico bordão “uma imagem vale mais que mil palavras”. A partir dela, ele lançava o desafio: “se uma imagem vale mais que mil palavras, então diga isto com uma imagem”⁹. Um desafio muito esclarecedor, cuja sagacidade aponta aguçadamente para a sabedoria da palavra influente em nossas vidas. Portanto, longe de descredenciar a pesquisa-tese apoiada no texto como formação e registro de conceitos e conhecimentos. É o aumento do recurso da imagem na Psicologia Social que deve tomar mais volume.

“É preciso, então, repensar a comunicação estritamente como a escrita e fala, pois suas possibilidades atingem todos os órgãos dos sentidos. As formas de expressão que cada vez mais ganham espaço atualmente estão relacionadas à visualidade. São anúncios gritados nas portas das lojas, outdoors, banners, painéis, eletrônicos, rótulos, e embalagens, exposições de arte, espetáculos de dança, circo e teatro, dentre outros. O código visual amplia e modifica a forma de ver o mundo e de selecionar o que vale a pena olhar. Ao nosso redor, imagens e mais imagens que saltam aos olhos, e se transformam em ícones capazes de representar um indivíduo, seja através de documentos pessoais que tem sua veracidade atestada pela imagem fotográfica, seja o cartão de visita com um slogan personalizado.”

(JUSTO, VASCONCELOS, 2009:764)

São códigos distintos e talvez os principais métodos formadores de nossos conhecimentos. A imagem com um estilo analógico-imitativo (icônico) – que é a referência com o mundo visto – e a escrita com um estilo digital-combinatório

⁹ Referenciada em: <http://pensador.uol.com.br/frase/NTc5NTY1/>

(simbólico), o código arbitrário das palavras. Com a imagem, temos uma prática à espera de mais estudos e experiências, receptiva à formação de ideias e novas intervenções, cujas costuras e intersecções entre disciplinas ainda sofrem de juventude e indefinições. Uma metodologia de trabalho aberta e aliada à potência do recurso visual em sua abrangência universal.

Quando várias pessoas agem em conjunto, e que essencialmente a participação criativa de todos é a ação básica, a produção de imagens pode simplificar o processo de comunicação, uma vez desenhado numa linguagem direta e que oferece liberdade de ação e de movimentos quase instintivos. Produzir uma foto ou gravar uma cena documental (como no celular, por exemplo) não implica necessariamente uma especialização intelectual, numa maturação de estilo, em conhecimento vocabular e em alguma experiência literária. Uma câmera, foto ou vídeo, quase automaticamente, é uma janela para o mundo, para um mundo que se cria no ato do gesto, com o ponto de vista que nasce da pura observação, numa espécie de intervenção dialógica que o dispositivo faz no olhar e o olhar faz no dispositivo. Uma realidade física e um olhar mediados por um aparelho, no caso hoje, eletrônico e numérico. Portanto, esse movimento de visualidade criativa pode contribuir para o desenvolvimento de uma das categorias de uso das imagens na Psicologia Social.

Uma referência nos estudos de Estética Social do Instituto de Psicologia da USP, o professor Dr. Arley Andriolo sinaliza:

“A psicologia historicamente defrontou-se com imagens, desde os desenhos da anatomia cerebral, até os experimentos de percepção na Teoria da Gestalt. Nas interfaces com a psiquiatria, a visada psicológica sobre materiais iconográficos interpelou o conteúdo das imagens produzidas nos hospitais psiquiátricos; campo

conflituoso de onde emergiu a contribuição da Dra. Nise da Silveira. A questão que se coloca hoje volta-se para um conhecimento específico das imagens.”

(ANDRIOLO, 2013:1)

Neste mesmo texto acima, *O mundo das imagens em questão: experiência estética na vida social*, Andriolo aponta os usos da imagem na Psicologia, dentre eles uso como procedimento de pesquisa. Convergência com os métodos visuais que podem se estruturar em fotos e vídeos, aperfeiçoando-se no modelo do dispositivo, utilizável para a produção de imagens para as intervenções.

“No campo da Psicologia Social, a produção de imagens tem sido instrumento de pesquisa e a produção científica faz notar um interesse crescente sobre ‘a imagem de si’ ou sobre a ‘imagem corporal’, recolocando em discussão os estudos de filosofia e psicanálise, e as imagens da internet atraem novos projetos. Nota-se, então, um triplo sentido da imagem: (1) como ilustração do conhecimento em psicologia; (2) como documento público; (3) como procedimento de pesquisa. No primeiro caso, a posição crítica deve indagar sobre a natureza da ilustração, no segundo, há interlocução com os estudos de cultura visual, enquanto, no terceiro, dialoga-se com os chamados ‘métodos visuais’.”

(ANDRIOLO, 2013:1)

Nossa intervenção rebate neste último sentido da imagem. Em essência, experimentamos esta ‘categoria’ porque o grupo coordenador é formado por pessoas de áreas relacionadas, como a arquitetura, o cinema, a foto, a psicologia, a semiótica e o

vídeo. Com isso, experimentar o sentido da imagem como pesquisa, como forma de pensar e de conhecer é um procedimento conhecido, de baixo risco. Um reflexo compulsório do mundo das imagens de pesquisadores e criadores experientes. A imagem, também, é uma linguagem de costura e de conexão conveniente às pesquisas interdisciplinares como as nossas. Uma comunicação franca com o poder de integrar áreas distintas entre si. Elas podem oferecer como leitura os elementos do mundo de interesse de todas as artes e ciências.

Num só tempo, ao articular o sentido da imagem como pesquisa, não eliminamos, obviamente, a possibilidade de realizar os outros dois sentidos. Uma vez que o procedimento se constroi na convergência de métodos visuais, automaticamente a imagem como documento público e ilustração, pode se acoplar no eixo das ideias e realizações.

Figura 14, foto de Marco Rio Branco, mercado municipal de São Luiz.

8. A CAVERNA DOS SONHOS

Uma das filmografias de que mais aprecio é a de Werner Herzog. Este cineasta do mundo, e alemão, baseou boa parte de sua obra, tanto faz se de ficção ou de não-ficção, em temas voltados ao encontro dos humanos com o meio. Ao encontrarmos seus personagens, a impressão é a de que estamos com eles num mundo diferente, estranho, como se tivéssemos chegado ao Planeta Terra há pouco tempo, numa relação de reconhecimento e de deslumbre em relação a ele. Em tempos históricos não necessariamente bem definidos, a ambiência dos acontecimentos é mítica, parece saída de contos maravilhosos, em que personagens lendários trazem para o mundo seus desafios fantásticos. Florestas, abismos, desertos, cidades, cenários profundos onde seres convivem numa espécie de catarse com os elementos, a água, o ar, o fogo e a terra. Seus gestos e movimentos corporais, muitas vezes expressionistas, experimentam o contato com o chão cuidadosamente, como se caminhassem em solo desconhecido sob o transe de alguma cosmogonia. Em meio a esta fatura multigênero com base em alegorias históricas, o deslocamento de seus personagens de seus mundos desconhecidos para a natureza selvagem deste mundo desenha traços sutis da ficção científica.

Em meio às verossímeis realidades e situações, na moldura de boa parte de sua obra, sentimos algumas semelhanças com o dispositivo fílmico. A força braçal da equipe atrás das câmeras provavelmente interage com a mesma intensidade e deslumbramento que os personagens imprimem nos filmes. O pesado sonho¹⁰ de realizar aquelas realidades fílmicas, de trazer para a luz aqueles espaços imaginários,

¹⁰ *O peso dos sonhos* (Burden of dreams, 1982) é um documentário de Les Blank filmado simultaneamente à realização de *Fitzcarraldo*. O título refere-se exatamente às dificuldades enfrentadas pelo cineasta e sua equipe ao produzirem seus filmes, como se isso fosse uma necessidade de estilo.

estão em seus filmes antológicos, como *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972), *Nosferatu, o vampiro da noite* (1979), *Fitzcarraldo* (1982) e *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010). Este conhecido peso herzoguiano é consequência das dificuldades e aventuras de produção típica de seus filmes. Em *Fitzcarraldo*, por exemplo, o filme foi feito ao longo de cinco anos não contínuos, entre idas e vindas à floresta amazônica, em locais ermos e de difícil acesso, por terra e água, com a trupe embarcada por dias e dias com índios, animais e elenco. A lenda conta que houve mortes nas filmagens devido a gravações de cenas audaciosas, em perigosas condições de segurança. Em *Aguirre*, a equipe se embrenhou na Amazônia peruana, caminhando e filmando por trilhas estreitas margeando grotas e ravinas íngremes. A cólera dos deuses os espreitava nas margens e leitos dos rios, por onde o irado personagem de Klaus Kinski descia rio abaixo com uma jangada, em cena final, em companhia de macacos e por seus sonhos aguerridos.

Estes procedimentos nos dão o sinal de que a realidade dos filmes e a realidade vivida por quem os fez eram realidades semelhantes. Não como um mero capricho de aventura, o peso dos sonhos de Herzog e equipe é uma estratégia inerente à estética destes trabalhos, e a estética deles é consequência direta do peso dos sonhos. Locações distantes, natureza inóspita, desafios físicos para a equipe, para atores e atrizes, figurantes autóctones, uma espécie de ritual estilístico. Oposto ao cinema e às imagens de estúdio, a direção imediata do cineasta sempre foi chegar a um realismo estético selvagem, tentando imprimir o toque primordial entre imagens exógenas com seus espaços da memória. Neste esforço que também tenta suprimir a separação entre ficção e realidade, o que me parece mais vigoroso em sua obra é, de fato, a busca da imagem.

A caça por imagens é citada por ele mesmo numa entrevista que dá a Wim Wenders, quando este o encontra em Tóquio, quando Wenders produzia o filme *Tokyo-Ga*, de 1985. No alto da imensa torre-observatório da capital japonesa, à beira das

janelas do restaurante giratório, Herzog relata sua perseguição pela imagem outra, inusitada, sagrada. Para ele, esta imagem imaculada está cada vez mais difícil de encontrar – isso há mais de 30 anos atrás, pois, segundo ele, as imagens vão se desgastando pelo uso excessivo quando consumidas pela indústria cultural e por nós mesmos quando nos acostumamos às nossas próprias imagens, tornando-as simulacros sem vida. Segundo esta ideia, talvez, a imagem que se torna muito aparente não é mais imagem, é reprodução sem invenção, ilusão de descoberta. A imagem buscada é uma espécie de paraíso perdido no qual o imaginal e as formas do mundo se tornam imagens pela primeira vez e com efemeridade, como num rito inaugural. Note-se que não se trata de uma paisagem nova, de um cenário raro, de um espaço que ainda não tenha sido visitado, mas sim do emergir de uma narrativa que traz, em si, as marcas de uma caçada iconológica. Estas marcas geralmente fazem parte das histórias postas em filmes, em que personagens e equipe realizadora não esperam que as imagens apareçam de um repertório programado e previsível. Daí as escolhas por locações exóticas e longínquas fazerem sentido para ele. Sente-se na pele a rara experiência de perder as referências comuns da rotina. Nesse fluxo, parece que esta iconologia propõe um encontro entre as imagens e o cinema em um cenário sem dono, pois nenhum dos lados aceita facilmente ser caçado. No ponto alto da entrevista Herzog comenta que planejava integrar a tripulação do Skylab, da Nasa, para de lá captar imagens do espaço, porque naquele momento, na Terra, ele não encontrava mais nenhuma que atendesse seus propósitos.

Naquela época ele talvez não imaginasse que a busca pela imagem apareceria diretamente em seu filme *A caverna dos sonhos esquecidos*, de 2010. Nesta empreitada, o diretor mergulhou nas cavernas de Chauvet Pont D’Arc, França, onde foram encontradas pinturas rupestres de mais de 30 mil anos. Antes de ele ter recebido autorização para adentrar, somente agentes do governo francês e raros pesquisadores

conheciam aquele acervo pré-histórico. Trata-se de impressionantes imagens feitas em amplos e complexos salões de rocha, nos quais humanos pré-históricos escolheram para gravar seus legados imagéticos. Ao observarmos aquelas figuras, difícil não considerar aquelas pinturas como raras obras de arte. Elas impressionam pela beleza de suas formas, luzes e cores, sendo que a maioria delas retrata a natureza como se tivessem sido elaboradas atualmente. Delicadas, expressivas, descritivas da fauna da época, acompanhadas de algumas ‘assinaturas’ de seus autores, que deixaram suas mãos impressas nas paredes. Algo como *‘estive aqui, este sou eu’*. A maioria delas, com belíssimos animais, simulam movimentos de fuga ou de locomoção, como se fossem fotogramas justapostos de um protocinema ancestral. Muitas delas pintadas em depressões ou em saliências das rochas conforme a adequação para cada figura.

Figura 15 e 16, foto de *A caverna dos sonhos esquecidos*, disponíveis em <https://forademim.com.br/tag/a-caverna-dos-sonhos-esquecidos/>

Filmado com câmera e película especiais, em 3D, o diretor optou por este formato para dar aos espectadores uma impressão semelhante a que se tem quando ao vivo ao lado das pinturas e nos salões de Chauvet. Nesta jornada ao encontro das pinturas, literal e cinematograficamente, Herzog permaneceu em seu eixo de buscas pelo momento mágico e inaugural do acontecimento das imagens. Descida Terra adentro, e

não pelo Espaço como queria antes, ele deu à luz uma cápsula do tempo. Ao abrí-la com sua espeleo-iconologia, encontrou na caverna dos sonhos esquecidos os sonhos que ele próprio queria imaginar.

Figura 17, foto de *A caverna dos sonhos esquecidos*, disponíveis em <https://forademim.com.br/tag/a-caverna-dos-sonhos-esquecidos/>

Como numa dramatização real e análoga aos signos agindo em nossas mentes, aqueles artistas ancestrais entranharam suas pinturas observando as aparências do mundo externo nas paredes daqueles salões profundos e escuros. Depois de 30 mil anos vieram à superfície, onde podemos verificar nelas abertura para muitas tomadas, inclusive as estéticas, as memoriais e as vagas, como quaisquer outras representações.

A premissa de ir ao encontro da realidade para descobrir o filme e encontrar com as imagens é uma atitude importante originada em boa parte dos filmes dos cinemas novos do Pós-Segunda Guerra Mundial. A contrapelo dos grandes estúdios, foi o início da valorização das locações externas, das ruas, da luz do sol para ter a natureza e a realidade como ponto de partida estético. Iniciado na corrente do cinema novo alemão, no início dos anos 1960, Herzog talvez tenha absorvido e ajudado a desenvolver parte dos preceitos daquela onda de filmes multinacionais que agia também sob a influência

de filósofos do existencialismo e da fenomenologia. À época, numa Europa em reconstrução e com o início da Guerra Fria, o cinema teria de procurar novas perspectivas de contestação. Para isto, o chamado cinema de autor teria de se firmar, e uma das bases dessa corrente autoral seria justamente imprimir nos filmes uma direção artística personificada, politicamente ativa e posicionada, e na mesma proporção, um engajamento estético viria a ajudar na crença de transformar o mundo pelo cinema. Ficcionistas e documentaristas saíram às ruas para lutar contra o imperialismo e as ditaduras dando voz às pessoas comuns, buscando novas imagens para suas películas. O cinema novo francês lançou o termo *caméra-stylo*, a câmera caneta, porque a sétima arte seria a nova maneira de discursar para as massas. Era a proposta de fazer a escrita com imagens, de entender o mundo por elas.

O filme sem roteiro prévio, os não atores, rostos do povo, equipamentos de filmagem simplificados e portáteis, temas políticos e pouco dinheiro eram procedimentos que iriam favorecer a jornada pela busca da imagem. A realidade haveria de ser redescoberta a cada passo, e ninguém poderia ditar qual seria esta realidade, impondo nenhum caminho, e o cineasta deveria ser o diretor desta aventura de filmar o mundo improvisando seus parâmetros com a equipe e com seus personagens. Com esta perspectiva de incertezas, havia a possibilidade de o autor e suas imagens combinarem um encontro para a liberdade. Neste contexto de contestações e de valorização de singularidades, surgem as bases de um realismo estético. Não se tratava de um movimento organizado e em uníssono, mas o que lhe poderia caracterizar era exatamente a variedade de autores em busca de renovações para as imagens, formadoras de novas realidades quando encontram o mundo. Um pensador e crítico de cinema que iria influenciar toda uma geração com este realismo foi André Bazin. Este legado pode ter sido uma importante vertente de origem para o que em nosso método chamamos de

dispositivo fílmico. Nosso filme *Espaços da memória* carrega traços deste manejo. Ele é herança de realizadores e pensadores que viam na imagem uma forma de conhecer e dialogar com o mundo.

9. REALISMO ESTÉTICO, CONCEITOS GERAIS, PROCEDIMENTOS TÉCNICOS

*“A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudo-realismo **do trompe l’oeil**¹¹ (ou do trompe l’esprit), que se contenta com a ilusão das formas.”*

André Bazin

Os anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial foram muito intensos para a filosofia e para a crítica cinematográfica na França. Após o fim do nazismo, expandiu-se a noção pelo compromisso, pelo engajamento político e pelo existencialismo. Seja com Mounier, Merleau-Ponty ou Sartre, filósofos expoentes, era tempo de estreitar contato com pensadores cujas ideias, em geral, apontavam para a valorização dos direitos do cidadão e para a luta contra as ditaduras surgidas na primeira metade do séc. 20, sobretudo na Europa. André Bazin foi um atuante ensaísta em convergência com os ideais da esquerda política da época, mais alinhado com a social democracia menos radical, convicto na

¹¹ Tromp l’oeil é uma expressão clássica para quando uma pintura provoca uma ilusão de três dimensões em perspectiva. Hoje seria o equivalente aos filmes ou imagens em 3D, hiper-realistas.

supremacia da liberdade do cidadão. Atento ao movimento do cinema do Neo-Realismo italiano, nos anos 1940, e provavelmente à Nouvelle Vague japonesa dos anos 1950, que ele desenvolveu suas principais ideias para o cinema e para o mundo das imagens.

“Impossível ignorá-lo. De Christian Metz a Pascal Bonitzer, de Roland Barthes a Gilles Deleuze, a teoria do cinema e o pensamento da imagem têm dialogado com este crítico notável que nos anos 40 e 50, proferindo palestra em cineclubes e escrevendo artigos em revistas, entre elas a católica Esprit e os Cahiers du Cinéma (que ajudou a criar em 1951), conduziu a análise do filme a outro patamar.”

(XAVIER, In: BAZIN, 1985:8)

Figura 18, Andre Bazin,
disponível em <https://alchetron.com/Andre-Bazin-739972-W>

A análise da fotografia foi uma base estrutural de Bazin para introduzir seus fundamentos críticos do cinema. Seus ensaios mais conhecidos tem como porta de entrada o famoso *“A ontologia da imagem fotográfica”*. Para ele, a perspectiva da

renascença constitui um ‘pecado original’, pois retirou toda a inocência da representação e reduziu a arte à imitação da aparência, ao ilusionismo que o barroco veio radicalizar. A partir disto, o crítico vê a fotografia como um instrumento para ligar mecanicamente nossos olhos ao mundo. “Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (...), mas a um fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído.” (BAZIN, 1985:20)

Pela primeira vez na história humana haveria uma intermediação mecânica entre nossas mentes e o mundo físico, um inédito registro de representação visual das aparências, a fotografia. Mas sua atenção central era com as imagens em movimento. Seu realismo estético destacaria a liberdade do cineasta em conduzir um discurso sobre o mundo feito com imagens. Elas seriam os próprios aspectos da realidade vivida impressas em seu processo fotoquímico. Admirando-a, contemplando-a, refletindo sobre ela, denunciando suas injustiças, preservando a imagem em sua autenticidade de tempo, enquanto duração, e experimentando possibilidades do real para abarcá-lo com a câmera, Ou seja, há um espírito de busca pelo acontecimento das imagens num espaço de tempo, análogo à mesma forma que o tempo marcara os contornos do corpo humano, supostamente de Cristo, no tecido do santo sudário. “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia em mutação” (BAZIN, 1985, 24). Ao invés do tecido, é no fotograma que a marca do tempo ficará registrada, uma imagem-tempo. Este acontecimento da imagem representa uma das principais marcas do realismo estético, porque sua originalidade poderia traduzir uma imagem que jamais se repetirá. Para isto, o cineasta seria um observador atento a estes ‘moldes de duração’ que o encontro do cinema com o mundo poderia oferecer. O realizador, portanto, nesta chave, não seria um ilusionista que fabrica realismos, em que

um mundo idealizado é preparado para a câmera, uma falsa imagem, uma simulação. Ao contrário, ele poderia ser um artista atento na captação de imagens que podem mais falar por si mesmas, com a presença do olhar da câmera. Uma fenomenologia descritiva. Fenômenos se manifestam e são produzidos por quem os observa, portanto o realizador pode descrever os fenômenos como autor e como observador deles. É uma atitude observadora não primeiramente intencionada em interpretar e julgar os fatos do mundo, mas, antes disso, há um mundo – e imagens – para ser abarcado essencialmente em sua ontologia. Não é necessário saltar direto para concluir o que é o mundo em bases assertivas, pré-existentes, mas sim o como se apresenta este mundo naquele instante, e o sentido primordial nascerá com as imagens que vêm desta observação fenomenológico-descritiva.

Na jornada a campo em busca de imagens, haveria de se respeitar “a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária” (BAZIN, 1985:62). Com fé na democracia, na liberdade de cada indivíduo para dar sentido ao mundo em que vive, a obra do pensador francês preza essencialmente o filme como uma escritura aberta, sem ponto de vista definido, sem direcionamentos morais, sem rastros de idealismo, avesso a um discurso como suporte para teleologias doutrinárias. Um exemplo desta face está na cena final do filme *Os Incompreendidos*, de François Truffaut, de 1959. O adolescente Antoine Doinel foge do reformatório e vai em direção à praia, paisagem que nunca tinha visto. Ele molha os pés na beira d'água, parece não saber o que fazer. Nos derradeiros segundos de filme, o tempo é suspenso, a incerteza para seu destino se prolonga na cena, e não temos até ali nenhuma indicação se há um vilão responsável pelo destino do garoto e nem o que vai acontecer com ele. A narrativa não procura culpados, não constroi desfechos assertivos. A saída encontrada por Truffaut foi original para a época:

Doinel se aproxima da câmera e olha direto para a lente e a imagem congela deste jeito, olhando para o espectador. A imagem pergunta ao observador, *o que você acha?* “Antes de ser julgado, o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de forma global, na sua duração, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si” (XAVIER, In: BAZIN, 1985:10). François Truffaut foi adotado por Bazin. Criança abandonada pelos pais, o garoto encontrou no tutor não só um pai, mas a afetiva influência para sua carreira prolífica no cinema. Sua estreia nas imagens foi com a fotografia jornalística e depois em seu primeiro filme de longa-metragem, justamente com *Os Incompreendidos*, sua marca pessoal biográfica, um dos estandartes da Nouvelle Vague francesa. O “delinquente” Doinel é Truffaut.

Neste contexto, não se trata do objetivo em mimetizar o real, em fazer das imagens uma forma de mostrar a habilidade em criar com exatidão um ilusionismo sobre o que acreditamos ser o real concreto. Este realismo não deve ser procurado unicamente pelo lado da estrutura intrínseca do filme, naquela moldura mágica. A representação dos objetos e eles podem se misturar, se fundir, cuja ação pode trazer em si as marcas das experiências vivenciadas, valorizar os imprevistos, captar as ambiguidades e considerar a complexidade dos fatos e dos dramas. Como os espaços da imagem, endógenos e exógenos, estão em toda a parte, há um elemento ativo que geralmente os filmes não se preocupam em incluir no jogo, deixando-o de fora, sem o qual essa estrutura fica morta, **o espectador**. Uma instância, um ser, cuja colaboração na formação de sentidos nos discursos da comunicação de massa, penso eu, é bastante negligenciado. Na fé estético-política de Bazin, em parte conectada com outros diretores como Herzog, por exemplo, o olhar do espectador é considerado parte do discurso, parte da imagem estendida além

da tela e completada na imaginação do espectador. Como ele mesmo dizia, o cinema é uma arte “centrífuga”. O termo quer configurar dois sentidos: o primeiro fala da possibilidade de o enquadramento do filme ser uma janela aberta aos fatos do mundo, de a câmera ser como um olhar giratório explorador do mundo físico ao redor. Por exemplo, quando há cenas internas de uma casa, e a edição as junta na narrativa, nossa percepção forma a imagem da casa toda a partir dos cortes, dos fragmentos. Nosso cérebro faz o resto, conecta a imagem geral da casa. Uma vocação para o que vai além do quadro, como se ele fosse o centro de gravidade em torno do qual virão as imagens ao redor. Isto dá sentido à metáfora do cinema como arte centrífuga. O outro, se há o respeito pela diversidade do olhar, pela multiplicidade de pontos de vista e pela ambiguidade do real, este aspecto centrífugo faz ressonância com as três tomadas estéticas aqui trabalhadas, porque refletem os aspectos da vagueza da informação, destaca a informação estética e se expande com os espaços das imagens e das memórias.

Como consequência direta, o espectador poderá assumir uma postura ativa no contato com a obra, mesmo que originada somente pela intenção do criador das imagens. Desde quando a fotografia nasceu, uma peça essencial para o processo material dela é a conhecida lente ‘objetiva’. É aquela lente que ‘objetiva’ a imagem do mundo para efeito de registro, daí a razão do nome dela. Portanto, a ação predominante da fotografia, até hoje no senso comum, é captar o que se vê, na crença de uma posse de algo que existe por si. Apesar de as vanguardas do início do século 20 já terem se libertado da mimese clássica, de desprezo pelo mundo material, nas artes em geral, foi a partir do realismo baziniano que a ‘objetiva’ no cinema começa a perder referência e sentido. Vários cineastas e fotógrafos trocam a suposta objetividade por uma ‘subjetividade’ do mundo e das imagens, na medida em que rejeitam a ideia de uma realidade estável, concreta e objetiva.

Bazin traduziu muito bem seus conceitos para a prática dos procedimentos visuais cinematográficos. Por exemplo, abaixo cito um resumo abrangente de seus princípios reunidos de seus ensaios em livro, originalmente publicados na revista *Cahiers du Cinéma*:

CONCEITOS GERAIS

Ambiguidade + ontologia = liberdade.

Quando o essencial de um evento depende de uma presença simultânea de dois ou mais eventos, a montagem é proibida.

O cineasta não é juiz, mas testemunha de um mundo ambíguo.

O realismo estético não é a expressão de um pensamento, é um exercício do olhar.

PROCEDIMENTOS TÉCNICOS FUNDAMENTAIS

Plano sequência = apresentação da cena sem cortes.

Movimentos de câmera são bem-vindos.

Profundidade de campo = tridimensionalidade favorece o realismo.

Duração contínua dos fatos, espessura do tempo vivido.

Minimização dos efeitos de montagem.

O painel de Bazin parece querer moldar as imagens no formato dos filmes de não-ficção, do genérico documentário, ou para aquilo que imaginamos ser um documentário. Sobretudo, é com o aparecimento do chamado cinema moderno a partir dos anos 1940, dentro do qual o realismo estético se encaixa, que as convenções separadoras de filmes

de gênero começam a cair por terra. A estética do ‘multigênero’ toma corpo com a imagem autoral, com a imagem corporificada – com movimento de corpo, menos estável – com a presença desse *alguém* eclipsado porém presente atrás das câmeras. A autoralidade tem uma faceta que é a presença física na origem da imagem, no ponto do observador, sem o qual a imagem não poderia caminhar pelo mundo. Ela tem um eixo, um centro, um ponto de partida, um espaço personificado que subjetiva o mundo. As câmeras na mão caminham, circulam pelas locações, abandonam os tripés, vão ao encontro das coisas, percorrem distâncias, por isso este procedimento móvel ganhou o nome de *câmera subjetiva*, e se não subjetivam, são *planos-sequência*, planos em movimento sem cortes. Nesta busca ambulante, os gêneros se cruzam, a jornada é sempre real, tanto faz se o produto é ficção ou não ficção, pois o dualismo entre o que é real e o que não é não faz mais sentido, porque a realidade passa a ser constituída de possibilidades.

Este ideário realista de uso de imagens para abordar as possibilidades foi despontando com certa simultaneidade neste período de renovações estéticas gerais. Não só a partir de Bazin, mas antes dele, artistas e pensadores já experimentavam a imagem como forma de pesquisa e de geração de espaços estéticos. Robert Flaherty, norte-americano de origem irlandesa, foi um dos pioneiros na realização de filmes étnicos, entre a ficção e a não-ficção – o documentário – como em *Nanook, o esquimó*, de 1922, e *O homem de Aran*, de 1934. Ambos com a fatura antropológica bem definida em primeiro plano, mas as molduras estéticas luminescentes destes dois trabalhos apontam a supremacia da imagem como referência para abordar a vida em comunidades remotas. É no rigor do tratamento imagético que o realismo estético de Flaherty vai narrar os costumes e as atividades diárias de uma família no ártico e outra no litoral da Irlanda.

A antropóloga Margareth Mead é reconhecida como uma das pioneiras no uso das imagens como forma de estudo, como estratégia de abordagem nas pesquisas de campo, onde interagia com grupos étnicos em suas longas jornadas pessoais e acadêmicas. Entre vários outros lugares, morou alguns anos em Papua Nova-Guiné para estudar as comunidades locais. Ali pode realizar várias imagens em 16 mm, com as dificuldades técnicas do final da década de 1920 e início da de 1930. Aluna de Franz Boas, com seu parceiro Gregory Bateson, Mead chegou a produzir muitas fotografias e filmes, com as quais iria ajudar a criar uma forte tradição acadêmica na Antropologia, e ajudar a criar as bases da Antropologia Visual. O filme *Navajo film themselves* é resultado de outra experiência transdisciplinar interessante, coordenado, em 1966, pelos professores Sol Worth e seu assistente Richard Chalfen, Comunicação Social da Universidade da Pensilvânia, e John Adair, antropólogo da Universidade Estadual de San Francisco, ambas dos EUA. Eles deram ensinamentos básicos de filmagem para uma comunidade Navajo de Pine Springs, Arizona, EUA. O grupo indígena realizou sete documentários sobre eles mesmos, tendo como premissa o que seria importante para a vida deles. Apoiada por estudantes e pelos coordenadores professores, a comunidade usou câmeras de 16mm por dois meses em suas terras. Depois foram editadas com outras imagens de entrevistas realizadas e coordenadas por Chalfen. Estes trabalhos circularam em cursos de Cinema e de Antropologia Visual em Universidades, e há informações de que a experiência teve bons aproveitamentos naquela e para aquela cultura navajo.

Jean Rouch é outro antropólogo cineasta diretamente conectado com a política de imagem de André Bazin. Rouch foi um expoente do chamado cinema direto ou cinema verdade, o *cinéma vérité*. Termos criados para filmes com um recorte documental de expressão antropológica, mas o que chamava a atenção eram as imagens “diretas” e “verdadeiras” de uma linguagem objetiva para uma atmosfera intervencionista pelo

mundo, das ruas de Paris às comunidades africanas, como em *Moi, un noir*, de 1958, na Costa do Marfim. Em 1961, um de seus filmes mais conhecidos, *Chronique d'un été*, (*Crônica de um verão*), é feito em parceria com Edgar Morin. Nele, temos alguns aspectos do dispositivo bem assinalados. Nesta obra aparece a própria construção do filme, quando, no início, Rouch e Morin discutem as bases do roteiro com duas personagens que irão entrevistar os participantes. Os aparatos técnicos em boa medida estão presentes na narrativa. Microfones aparecem com frequência em quadro, o que até surpreende alguns entrevistados, pois na época, equipamentos portáteis não eram muito comuns e práticos como atualmente o são. *Crônica de um verão* percorre alguns bairros de Paris para acompanhar a rotina de trabalho de famílias e de alguns operários e trabalhadores, como mecânicos de automóveis. Encenando como se fosse uma ficção, dirigindo as cenas interferindo na suposta realidade delas, Rouch, assim como Bazin, difícil desconsiderar, são conexões históricas e estéticas importantes para o desenvolvimento de uma intervenção com dispositivo fílmico.

“Quando a aparência assume um valor em si mesma, a arte sacrifica a sua dimensão estética (a expressão de realidades espirituais) e se psychologiza, curvando-se ao desejo de duplicação, à imitação que quer salvar o ser pela aparência, a exorcizar o tempo, como no antigo Egito o embalsamento era a condição da eternidade. Para Bazin, a fotografia e o cinema invertem os termos desta equação, pois aí é a própria técnica de base que incorpora tal desejo, tal ‘complexo da múmia’, antes do uso da técnica por um sujeito. Se o cinema é linguagem, fato de discurso, é preciso frisar que, antes de suas articulações e de suas sintaxe, ele tem uma relação imediata com o mundo ancorada na natureza da técnica, no automatismo com que a imagem se

imprime na película, produzindo, não uma semelhança como as já conhecidas na tradição pictórica, mas um ‘molde da duração’, um decalque do movimento. Tal imagem tem força de realidade não apenas porque é precisa na reprodução da aparência, mas em razão de sua gênese peculiar, baseada no processo fotoquímico. Aqui, a reprodução não é pecado, não resulta de escolha do artista. No cinema, o ilusionismo não o é plenamente; o objeto deixou efetivamente seu rastro na película e crer em sua existência ou ficar seduzido pela sua palpabilidade não constitui obstáculo. Apoiados na força psicológica deste rastro do mundo em seu corpo, a fotografia e o cinema constroem a sua estética a partir daí, explorando seu poder essencial de reprodução do real e liberando, ao mesmo tempo, as artes plásticas de seu afã de imitação precisa. Na pintura, escravizar-se à aparência é macular a arte; no cinema, macular a aparência é perder o solo da expressão, anular o específico e todas as suas promessas de revelação.”

Ismail Xavier

Figura 19, Escombros da enchente. Excerto do filme Legado.

Figura 20, Instruções para fotos com Marco Rio Branco, Excerto do filme *Espaços da memória*.

9.1 ESPAÇOS DA MEMÓRIA, o filme

“Fotos, sustenta Woolf, ‘não são um argumento; são simplesmente a crua constatação de um fato, dirigida a um olho’. A verdade é que elas não são “simplesmente” coisa alguma e, sem dúvida, não são apenas encaradas como fatos, nem por Woolf nem por quem quer que seja. Pois, como ela acrescenta logo em seguida, ‘o olho está ligado ao cérebro; ao sistema nervoso. Esse sistema envia suas mensagens na velocidade de um raio através de toda a memória do passado e do sentimento do presente’. Esse truque de ilusionista permite que as fotos sejam um registro objetivo e também um testemunho pessoal, tanto uma cópia ou uma transcrição fiel de um momento da realidade como

*interpretação dessa realidade – um feito a que a literatura aspirou por muito tempo
mas que nunca conseguiu alcançar, nesse sentido literal.”*

Susan Sontag

*“Acho que não co-filmaram, acho que não co-roteirizaram... Acho que eles produziram
imagem.. Eles produziram, no processo, formas de se relacionar com os personagens diferentes
e eles produziram uma boa parte das imagens... Ou nos direcionaram, o olhar deles,
fotográfico, ao que filmar também, um pouco mais. Quer dizer, a gente entendeu o que iria
filmar a partir do que eles diziam, mas, também, do que eles produziam de imagem. E a gente
usou as imagens também como forma de apoio, de discussão, a partir das imagens que eles
produziram que a gente levantou as entrevistas...”*

(ANDRE, entrevista, pg. 233)

Espaços da memória começa com outro filme, *Legado*. Um filme dentro de outro, um documentário incluindo em sua narrativa imagens responsáveis pelo seu próprio discurso. Quando parte de um filme entra no outro é porque queremos enraizar nosso discurso no solo firme de alguma verdade. Como ordem natural da comunicação, tendemos a mostrar, a revelar tudo, a tentar conquistar os espectadores com o impacto que volta e meia a vida nos dá e representado por imagens. Neste gancho, nas entrelinhas da imagem vem a chancela *“estivemos lá, olhe a bravura ou o meu testemunho no local e no momento”*. Daí, somam-se também a outras imagens, outros espaços memoriais vivos de cada espectador.

Na edição, em geral precisamos de muita reflexão e coragem para deixar de fora o poder das imagens de um flagrante, de elipsar, tornar elíptico, de não mostrar algo *“vivido”* em troca da ausência delas, para assim obter o efeito da imaginação de cada

olhar sobre o fato citado. Uma estratégia para evitar o explícito, às vezes o exagero e o excesso de imagens. Uma espécie de pornografia do visual, da imagem, geralmente muito usada hoje pela imprensa televisiva, que carrega nossos olhos com repetitivos flagrantes e pseudo-flagrantes de violência. Nas doses e razões estética e eticamente aceitáveis, o fato pode vir a ser mostrado em imagens. Caso contrário, vale a proposta do cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu no filme *11'09''01, 11 de setembro*, de 2002. Produção coletiva de 11 curtas com 11 minutos cada um. Em seu episódio, Iñárritu decidiu usar em seu filme quase dez minutos com tela preta, somente com sons da tragédia dos WTC. São falas do jornalismo de Rádio e TV, de polícias, sons de ambulâncias, gritos etc. Porém neste um minuto restante, na tela aparecem alguns flashes com pessoas caindo dos prédios. O que interpreto deste curta é: “*não mostrarei... as mídias já abusaram das imagens de 2001, já chega*”. Não caímos neste abismo.

Na cabeça de um filme uma constatação de um ato trágico, um testemunho “real” de uma desordem entre seres humanos e a natureza. Quando a rotina de um grupo ou de alguém é quebrada por um fato repentino, causando prejuízos e sofrimentos, o drama e a tragédia atraem as narrativas, sejam elas sons, textos ou reportagens com visualidade. Geralmente as imagens se multiplicam nas redes da semiosfera, são repetidas sem parar por um tempo. Um surto imagético para as retinas ecoado nos espaços das memórias. No nosso caso, a presença de *Legado* é bem-vinda, não é apelativa. Pelo contrário, mostramos pessoas dispostas em plena reconstrução material e imaterial. Elas apontam a ação de uma comunidade diante de um grande transtorno, sem desesperos e sem dramas. Foi exatamente o que vi e tive notícias naqueles momentos difíceis: paciência, humor e solidariedade. No fim das contas, as imagens de *Legado* foram convidadas a

participar pela vida própria do filme maior. Eles se entrosaram, pois as imagens dialogam entre si com naturalidade e ética. Na edição vimos o poder delas sobre nós.

Figura 21, Ditão, excerto de *Espaços da memória*.

Ditão Virgílio abre as falas. Pensamos em ter Ditão conosco na linha do filme, uma vez que não contamos com ele na intervenção propriamente dita. Ele poderia ter sido um ótimo participante se tivéssemos tido agendas compatíveis durante o processo. Sua moradia na roça, e não na cidade, dificultou o encontro. Mas ele está no filme com uma figuração importante. Ele cumpre de fato a função do trovador de São Luiz. Se não o mais conhecido pela comunidade e amigos, um dos mais. Empresário rural, Ditão é um poeta nativo, daqueles que parece imitar ou representar o que ele realmente é. Porque na aura de sua inteligência e lucidez aparece alguém que sabe a importância de não perder aquele modo de ser, a sábia simplicidade de alguém que vive da natureza e que dedica a ela a sua poesia. Com estas habilidades, percebemos a necessidade dele estar permeado no filme, como se ele fosse a síntese da intervenção. A junção das habilidades de todos do grupo, entre aqueles que querem falar da terra e outros que são a terra.

O poeta descreve alguns fatos da enchente no início do filme, uma espécie de *teaser*¹² com depoimento de alguém que vivenciou aquelas experiências. Sua presença no início serve também para apresentar a figura que ao longo do discurso fará seus comentários declamados sobre o ocorrido. Uma condição análoga ao coro do teatro grego clássico, que era feito com a voz de uma dúzia de pessoas para comentar a ação dramática da peça. Aqui ele usa sua voz para declamar seu poema épico dedicado à reconstrução e ao povo luizense. Também sua voz tem a função de salientar uma das formas mais antigas de arte, a declamatória. A oralidade de Ditão parece ligada, por um lado, aos menestreis da antiguidade, e por outro aos atuais rappers e ao hip-hop das periferias, como as vozes consagradas da Coperifa do Jardim Guarujá, da capital paulista. Uma voz com a função de coro e de oralidade autêntica da região de São Luiz pode tornar presentes um fio de memória com o som produzido pelo corpo como matérias primas para registros.

Detalhes da cidade, de casas, de portas e arandelas, de aspectos arquitetônicos e urbanos do local. Uma pausa introdutória para aguçar a observação e aproximar de detalhes materiais que fazem parte do cenário da destruição, e que ainda permanece em reconstrução. Obras não só em função da tragédia, mas aquela reconstrução permanente que a vida exige de nós de tempos em tempos, e cuja referência sempre é o que imaginamos, recordamos e vivemos em nossas culturas. Acompanhando parte da reconstrução de prédios e casas históricas, pude verificar como estes momentos realmente abrem novas possibilidades de renovação e de discussão para a cultura do local acidentado. Presenciei discussões sobre o que deveria ser reconstruído ou não, e como deveria ser reconstruído. A tensão entre a tradição e a ruptura se instala com todos

¹² Teaser, no jargão do cinema, da publicidade, do teatro, é uma cena, ou mais cenas, que atraem a atenção do observador, porque nela contém algo de instigante e de incerto, em forma de pergunta, e que geralmente será explicado adiante pela narrativa.

os seus rigores. Cores, formas e materiais estavam em questão. Como reerguer a Igreja Matriz, respeitando os baldramas de barro ou deveria ser de concreto e aço? Quais critérios devem ser tomados para a recriação das aparências e das essências para respeitar as imagens e memórias? O que é original e o que não é? O que vale é a coisa em si ou o que ela representa? Será que temos noção destas diferenças em momentos de perdas?

Para descrever parte da intervenção e identificar o dispositivo fílmico, pela primeira vez na narrativa, juntam-se equipe e alguns dos colaboradores. Marco Rio Branco e eu manuseando a câmera para as primeiras experiências práticas de Marco no projeto. Todos juntos acompanhando a jornada dele pelos cenários da cidade e realizando imagens para o documentário. Marco nos indicava aquele local para iniciar seu trabalho porque a várzea do Paraitinga foi cenário importante naqueles dias de dilúvio. Como ele salienta, ali é local do rio, e não de cidade. Humanos tomaram o lugar do rio. Além disso, as margens do Paraitinga foram o quintal de sua infância. Memórias. Nos cruzamentos entre natureza e cultura sempre parece haver um rio. Em suas margens nossas imagens e memórias se acumulam. Muitas vezes as águas as levam e as renovam.

Adiante, vem Tereza em frente à porta de sua casa. Dali mesmo ela daria seus primeiros passos em direção à fotografia. Num conjunto habitacional não muito central à cidade, caminhamos com ela pelos pastos rurais adjacentes para tentar coletar, segundo ela, alguma vista do centro histórico. Como esta vista desejada não apareceu, ela permaneceu buscando imagens da natureza ao seu redor. Na emenda, Nena decide fotografar a marca da enchente na parede de uma casa. A marca virou mural, grafite, memória registrada da cidade submersa. Nena aponta, foca e dispara: é o azul da água em linhas onduladas numa altura média de cinco metros. Altura suficiente para a água

cobrir boa parte das janelas do segundo andar das casas e cobrir o telhado do coreto da praça.

Primeiros depoimentos. Julia e Nena, filha e mãe expressam algumas de suas impressões sobre aqueles dias. Julia relata que antes da enchente ela não entendia porque as pessoas em vulnerabilidade não deixavam suas casas nos momentos de crise e nem depois dela, como moradores com risco de terremotos e erupções vulcânicas. Julia sentiu na pele o que é perder boa parte de suas referências. Com este sentimento entendeu o porquê das pessoas lutarem para permanecer em seus lares e comunidades. Segundo ela, é tudo que se tem. E esse tudo está em nós, somos parte deles. Nena, mais decidida, assertiva, compartilha a atitude a ser tomada diante de uma nova ocorrência. Quando a água chegar em tal ponto da cidade durante uma chuva, ela apanha os objetos mais importantes para ela, inclusive fotos, e bate em retirada sem esperar pelo pior. Como muitas outras pessoas, Nena não quer brincar com o rio, não confia mais nas reações da natureza.

Uma breve ilustração da cidade com o dispositivo em ação. Microfone, câmera, colaboradores e equipe. André, Belinda e eu e família Santos em pleno processo.

“Mas, surgiu isso de gerar nos personagens uma possibilidade de diálogo a partir da imagem, né? Porque a entrevista também é participativa. Se você entrevistar os personagens, eles estão participando do filme, mas oralmente, verbalmente... Como é que a gente pode mobilizar as pessoas, já que há uma ausência da arquitetura física? Já que há uma ausência da arquitetura como imagem? Já que há uma ausência, após a tragédia, que se instaura, que da falta de imagens fotográficas das famílias que foram levadas pela água? Já que há uma ausência de imagens e coisas? Poderíamos recuperar pela palavra? Poderíamos. Fizemos. Tinham várias entrevistas recuperando a história um pouco recente pela palavra. A memória pela palavra. Mas, será que a gente poderia também fazer com que esses personagens

produzissem imagens e participassem do filme construindo essa memória com a gente, né? Dentro das regras desse processo, também a partir de uma produção de imagem? Foi essa a brincadeira. Por isso das fotografias, dos personagens, que resultou em coisas muito legais. A gente acompanha bastante resultado de intervenção desse processo, por exemplo, no trabalho da Tereza – da personagem Tereza. Que ela ficou com a câmera e tirou quantas fotos? 900?”

(ANDRE, entrevista, pg. 228)

Uma cena de passagem, de apoio em que nos dirigimos para o Instituto Elpídio dos Santos, onde gravamos a cena seguinte. A família Santos, Lia, filha, Negão, pai e Renata, mãe, são o núcleo do grupo Paranga, tradicionalíssimos músicos desta região do estado de São Paulo. Negão é irmão de mais seis filhos de Elpídio dos Santos, o grande músico e compositor de valsas e marchinhas. Renata, sua esposa, é a companheira de muitos anos no grupo, e a voz principal de Elpídio depois de sua morte em 1970. Lia recentemente vem evoluindo seu canto com a orientação dos pais, e já se apresenta com eles em shows e festas. Com a bela contribuição de João Gaspar ao violão e guitarra, o grupo divulga o legado de grande compositor – com mais de mil composições catalogadas – e seu próprio repertório de criações musicais. Renata desabafa em cena seu desalento ao ver o “cenário de guerra” quando chegou à cidade dias depois. Atrás deles, na imagem, aparece parte da parede de taipa preservada no interior do instituto. Quase todo destruído pelas correntes de águas, o prédio foi reerguido totalmente com base na planta original. Algumas estruturas de taipa ficaram à mostra, especialmente *in memoriam*, por conta do falecimento de Vó Nira, Dona Cinira, mulher de Elpídio e mãe de Negão, morta meses depois da enchente. O imóvel, por décadas, foi a casa da família, e depois de tantas memórias e criações vividas ali, as águas trariam novos significados. Depois da morte de Dona Cinira, os filhos decidiram transformar o lar na

sede do Instituto. Não houve mortes diretamente relacionadas ao acidente, mas vários idosos tiveram seus estados de saúde piorados por conta do trauma vivido. Muitos morreram nos meses subsequentes. Vó Nira perdeu parte da memória e de suas referências espaciais, suas imagens e espaços. Já com idade, o derretimento das taipas e a desordem abreviaram-lhe o tempo de vida.

Juventino, irmão de Tereza, está conosco dentro do coreto da praça central. Ao encontrá-lo no centro da cidade, ele nos ofereceu prontamente seu acervo de imagens que herdara de seu pai. Com esta aproximação, ele entrou no filme. Em parte de seu depoimento, Juventino destaca sua estima pelas imagens e pelas memórias. Morador de um CDHU, de “casas populares”, os prédios foram todos tomados pelas águas, às margens do rio. Juventino tem o costume de observar o comportamento das águas diariamente na época das chuvas. Naquele dia, segundo ele, nem a atenção ajudou muito, pois tudo foi muito rápido. Ele nos conta que, na pressa de buscar um local seguro para enfrentar as águas, apanhou alguns pertences, especialmente as fotografias da família. Como ele mesmo diz, para *“salvar as fotos, documentos históricos... para servir para a reconstrução... e as memórias”*.

Figura 22, Juventino Gualhardo, excerto de *Espaços da memória*.

Figura 23, Acervo de Juventino.

“Tudo se compra, geladeira, televisao etc, mas as memórias não, nem documentos históricos”, nem fotografias. Com esta ideia, Juventino revela sua missão contínua de preservar e divulgar seus acervos. As fotos nos foram dadas sem ele nos pedir condições especiais ou restringir o uso delas, e assim o foi para a comunidade toda. Depois da cheia, ele digitalizou a coleção e disponibilizou toda ela para a comunidade e entidades. Uma estratégia sua de preservação. Este rapaz é uma figura e tanto da pequena comunidade. Inteligente, perspicaz, modesto, Juventino se faz conhecer no silêncio, na timidez de pouca fala. Mas isso termina avançando no papo, quando ele expõe a fala de

rapaz fino e vivido. Não fez imagens, não fotografou. O coreto foi nosso espaço. Não deu tempo de ele participar ativamente dos movimentos da intervenção, porém nosso movimento o encontrou, e com isso mergulhamos com ele numa intervenção feita por outros no passado, uma linha direta com o passado visual de cidadãos fotógrafos empenhados na divulgação das memórias e de seus espaços memoriais. Uma viagem no tempo permitida pelas imagens e que agora encontra ecos visuais.

Marco Rio Branco é um dos poetas luizenses de prestígio na cidade. Já fez sua história especialmente no universo do carnaval. Possui várias marchinhas na boca do povo, é objeto de estudos acadêmicos, é personalidade grata na boemia de *SLuiZParahytinga* – grafia que costuma usar. Estereótipo do poeta franzino, Marco tem o rio no sobrenome. Paraitinga pode significar águas claras, em tupi-guarani – quem sabe, segundo ele pode ser “rio não navegável”. Em suas margens, conosco, ele descreve o processo de ocupação da cidade. Como inúmeras cidades, São Luiz abraçou as margens do rio. A vila teve início com as paradas das tropas de viajantes acampadas à beira-rio, onde encontravam refúgio e descanso. Com o tempo, sem planejamentos, o conflito entre a cidade e o rio não parou mais. Marco cita os anos 1950 como o tempo em que ele brincava nas margens verdes daquele espaço. As enchentes não eram raras, mas não atingiam os degraus da igreja como atualmente é comum a cada verão. A várzea sempre foi local para plantar hortaliças e para empinar pipas.

As fotografias de Marco se distinguiram das outras, dos demais, pela forma de tratar o tema e as memórias. Em boa parte delas o poeta quis registrar amigos em festa e festividades da cidade. Detalhes da arquitetura também fizeram dele um observador das cores e formas históricas da paisagem urbana. Janelas, portas e beirais, Marco preferiu mostrar o tempo presente como recorte do que ele próprio estava vivendo durante a intervenção. Preferiu deixar em segundo plano imagens da destruição, mostrando-as

com menor importância. Rostos em alegria, amigos, músicas e bandeirolas. Ele salientou sua escolha por momentos da cultura luizense, como a Festa do Divino e as ruas enfeitadas para Corpus Christi, colorindo a cidade por um trabalho coletivo de fé. Rio Branco nos disse várias vezes de sua preocupação com o futuro, e não com o que havia acontecido no passado recente. Especialmente ele, que perdera quase todos os pertences pessoais. Para facilitar a descrição, perdeu quase tudo. De documentos, aparelhos elétricos e quase todas as letras de músicas e poemas em papel. Muitos deles irrecuperáveis, pois ele não havia feito cópias digitais. Me mostrou o RG original e mais uns papéis velhos em suas mãos. Até as roupas desapareceram. Nos meses seguintes, vestiu-se em virtude de doações recebidas, as quais ele brincava dizendo que haviam sido adquiridas no “shoppinchente”. Sem crises por conta disso, Marco preferia olhar para frente sem nenhum esforço. O tempo era aquele, o presente. Ele está em suas fotos.

Figura 24, Marco Rio Branco, excerto de *Espaços da memória*.

“No caso dele, exatamente, ele quis mostrar como a vida continuava, as festas... Então, a fotografia também é, nesse caso, uma afirmação dessa continuidade. É uma afirmação pessoal e social, valorizando essa comunidade e a resistência dessa comunidade - que foi um elemento que foi muito discutido lá na Casa de Oswaldo Cruz. Quando a gente foi lá apresentar, um elemento que foi muito presente, a partir das falas das pessoas que estavam lá - que são pessoas da região, ou pessoas que amam a região - foi o potencial de resistência diante da enchente.”

(BELINDA, entrevista, pg. 255)

Figura 25, Casarão, foto de Marco Rio Branco.

Figura 26, Banda, foto de Marco Rio Branco.

Figura 27, Corpus Christi, foto de Marco Rio Branco.

Figura 28, Meninas, foto de Marco Rio Branco.

“Sob forma de linguagem a fotografia se apresenta de modo a impulsionar o ‘ver’ e o significar do mundo (...) a fotografia foi um “lugar de encontro” de narrativas e memórias. Neste lugar de encontros a fotografia foi o desvelador de sentidos à medida que os participantes inventavam suas histórias pessoais ao narrá-las para o pesquisador e para o grupo.”

(JUSTO, VASCONCELOS, 2009:769)

Os filmes geralmente apresentam uma organização em seus discursos, uma gramática, ou prosa ou poesia, ou as duas. Por força de planejamento ou por acaso, uma ordem narrativa é sempre essencial. Na montagem ou edição o filme acontece. Alguns dizem que a montagem é a união de todas as outras funções, ela é a regente de tudo, especialmente nos filmes mais inventivos. *Espaços da memória* nasceu depois de intensa busca por uma estrutura escoreta para alinhar a fenomenologia descritiva vivida, da qual o filme é resultado. Não se trata de um filme de montagem, em essência, mas foi a partir dela que surgiu um discurso em meio a tantas imagens soltas e com roteiro aberto. Buscamos organizar os sentidos em uma estrutura clássica, com começo, meio e fim.

Sem aviso, sem marca visível, obviamente, uma primeira parte do filme encerra-se aqui. Um gancho para tentar mostrar do que se trata o filme, e como será o dispositivo. As imagens de Marco representam uma passagem de uma parte à outra. Não obstante, já é parte da outra. Nesta introdução, apresentamos algumas pessoas do grupo, descrevemos parte da prática da intervenção, quando Nena, Tereza e Marco tomam suas fotos, parte da locação é descrita, e as fotos de Juventino e de Marco são incorporadas à narrativa, são imagens das imagens, subsídios da intervenção tornando-se filme. Neste momento, unem-se num só tempo e espaço a foto e o vídeo, como abertura de um novo espaço de memórias. Com estes elementos metonímicos do processo, as imagens nos dizem para seguir em frente. A parte do desenvolvimento já está no ar e nos espaços.

A praça central de São Luiz. A Praça da Matriz. Ágora do povo, das festas, das religiões – principalmente a católica – dos encontros, do casario histórico, da música e do carnaval. De fato, é o centro das atenções onde todos os cidadãos e turistas, em geral, como eu, devem sentir a importância e o sabor da ágora histórica, de um espaço das memórias coletivas e do aconchego. São Luiz ainda preserva a sua, e com ela, mantém a

força da coletividade. Sua presença até hoje também é resultado desta força. Qual a agora de uma metrópole como São Paulo? Podem existir várias, porém, qual seria a de todos e para todos? Os luizenses podem contar com esta, que carrega um busto de um de seus mais conhecidos cidadãos, o sanitarista Oswaldo Cruz. Ali perto do busto, a família Santos, os integrantes centrais do grupo Paranga, estão observando um vazio. Numa das cenas com um tema dos mais interessantes, Lia quer tirar uma foto de um ex-bar, de um lugar que a enchente levou. Não deve ser igual ao chamado “não lugar”, que é um local sem alma, sem expressão, mas sim um lugar imaterial, talvez. Um bar em que Negão e Renata se apresentavam quando Lia era pequena. Mal conheceu o lugar daquela época, e antes da água derrubar, conhecia por fora, porque aquele bar não promovia mais encontros musicais até pouco tempo atrás. Lia poderia ter este lugar na mente, nas histórias, contadas pelo currículo de seus pais. Talvez em sua pele também esteja presente, nos espaços da memória. Uma imagem endógena que se manifesta em ondas. Num trecho do filme ela mostrou a vontade de ter este espaço do avesso, sua ausência, um desmoronamento do físico. Mas a foto da ausência do concreto reforça a força de sua imagem pessoal interna, misturada aos seus sentimentos diante do sumiço da realidade. Imagem ausência.

Quando se pergunta, “é possível fotografar uma ausência?”, ela responde sim, “dá pra fotografar o vazio, mesmo”, e ela faz a foto. Uma imagem com conteúdo comum, um vão entre casas. A ausência está lá mas não aparece como conteúdo, mas sim como conceito que emerge fora da foto, dependente de outros espaços e conceitos. O filme abre-se para esta foto do vazio, do vão da praça “banguela”, como disse Negão. Neste momento penso que conseguimos desenhar por um instante alguns aspectos vagos e fugidios acontecidos nas imagens. Uma memória de Lia arquivada pela convivência com os pais, sem referente externo, pois não está mais lá, e sim em seus espaços e com

ela transformados naquele momento, numa imagem material deste nada físico. Porém, acontece uma nova imagem imaterial acontecida na consciência e na resistência do tempo. Uma imagem celebrando a falta de um objeto visível, para, talvez, aliviar a cicatriz de uma perda, de uma perda de uma imagem, da imagem que lhe falta.

“A única foto tirada por Fenton¹³ na Criméia que ultrapassa a documentação benévola é ‘O vale da sombra da morte’, cujo título evoca o consolo oferecido pelo salmista bíblico bem como a desgraça ocorrida no mês de outubro precedente, quando seiscentos soldados britânicos foram atacados de emboscada na planície acima de Balaklava – Tennyson chamou o local de ‘o vale da morte’, no poema que escreveu em memória aos soldados mortos, “A carga da Brigada Ligeira”. A foto de Fenton, em memória aos soldados mortos, é um retrato em ausência: a morte sem os mortos. É a única foto que não precisa ser posada, pois mostra apenas uma estrada larga, sulcada por rodas, atulhada de pedras e balas de canhão, que descreve uma curva através de uma planície árida e ondulada, rumo ao vazio distante.”

(SONTAG, 2003:45)

¹³ Junto a Felice Beato, fotógrafo ítalo-britânico, Roger Fenton foi um dos fotógrafos pioneiros em guerras, nesse caso enviado à Criméia pelo príncipe inglês Albert, em 1855.

Figura 29, Ausência, foto de Lia.

Figura 30, Lia e Negão cantando na praça. Excerto de *Espaços da memória*.

Figura 31, Renata e Lia cantando na praça. Excerto de *Espaços da memória*.

A canção é *A dor da saudade*, de Elpídio dos Santos. Um clássico da cidade e do repertório do mestre das marchinhas e das valsas. Como bem definiu para mim, numa entrevista, Renato Teixeira, numa imagem maravilhosa de Elpídio. “Sabe como eu vejo as músicas de Elpídio? Elas são charreteiras...”, disse ele, “Imagine enquanto ouve: as canções de Elpídio têm a toada de uma bela charrete e cavalo andando na paisagem. Imagine e veja só.” Ele tem razão. Na cena, na hora, sei que não houve combinação nem pedidos para tocarem esta música. Negão iniciou os acordes ao violão e as duas iniciaram a letra, diante de uma ausência. A dor da saudade de uma imagem, também de Elpídio, uma clara homenagem implícita, e a imagem da musicalidade deles. Negão sempre comenta sobre a sua linguagem musical como essência de seus gestos e falas. Ele reafirma a força da música em suas vidas e a preferência em dizer algo com ela. Assim fazem no filme.

Na sequência, as fotos deles. Recordo o dia das tomadas, caminhamos pela cidade seguindo-os em busca de espaços nomeados por eles como memória do Paranga, da música e a cidade sendo cantada por eles nestes tempos, até hoje. A cidade, segundo Negão e Renata, é parte da música, com ela e para ela, eles cantam.

***“RENATA:** Então, eu acho que quando você falou “escolha um lugar que tenha alguma importância pra você na sua vida, na sua vivência” e você escolhe e vai lá e fotografa e pensa sobre isso, aí eu acho que a emoção é bem maior...*

***LIA:** Com certeza. Você vai tirando as lembranças, você vai revivendo, vai lembrando “isso aconteceu uma vez... teve isso, isso, aquilo”...*

***RENATA:** ...Foi importante na minha vida, marcou de tal maneira: é diferente de passar todo dia e ver. Você parar pra olhar aquilo e pensar na emoção que aquela imagem te traz.”*

(LIA, RENATA, entrevista, pg. 267)

Em quase todas as fotos tiradas, neste dia, em grupo – Lia faria suas fotos individuais depois – o tema central foram os cenários musicais, os locais memoráveis para o Paranga. Ao longo de mais de 30 anos, o grupo teve início com os irmãos Santos. Quase todos os sete irmãos tocaram ou cantaram no Paranga. Pelo menos quatro deles ficaram juntos por alguns anos, até início dos anos 1980. Depois disso, com a morte de Pio, o irmão mais velho da família, Negão casou-se com Renata e os dois assumiram o grupo até hoje. Neste período, São Luiz, urbana e rural, é o palco principal para suas apresentações, e a paisagem charreteira para as canções de Elpídio.

Figura 32, Cantinho da música, foto de Negão e Renata.

Figura 33, Coreto de São Luiz, foto de Renata e Negão.

Tereza entra em cena. O cenário é o que sobrou do centro cultural que ela muitas vezes curtiu e nele trabalhou. Telhado e estruturas foram embora com a correnteza. Sobraram algumas paredes, tijolos e parte das telhas. Naquele momento, uma reforma de base havia ajeitado o ambiente. Nos fundos, uma exposição provisória com peças antigas, como partes de carro de boi, mesas, cadeiras, bules, prensa de madeira, antiguidades rústicas. Até o momento, abril de 2017, a situação do centro cultural é a mesma. Aguardam-se verbas para reconstruir o devido projeto. Como não se trata de um imóvel tombado, dificilmente encontram-se portas abertas oferecendo recursos para ele, exceto financiamentos bancários com juros altos. Além deste, várias outras casas ainda aguardam restauração. Muitas famílias ainda não voltaram para suas casas.

Dentre suas centenas de fotos, chama a atenção o valor que ela deu às pessoas queridas e amigas em seu trabalho. Tereza enquadrrou seres humanos. Várias deles idosos, em fase, ainda, de recuperação de saúde. A fragilidade deles é hoje também atribuída às experiências difíceis passadas com a enchente. Sabe-se que não houve mortes por causa do acidente. Mas temos notícias de várias delas, especialmente de idosos, em decorrência dos transtornos causados naqueles dias.

“E, de repente, a gente dá aquela câmera para a menina, a Tereza, e ela volta e fala “eu quero fotografar tudo”... E ela volta com fotos incríveis, e ela fotografa as pessoas, e o enquadramento... São enquadramentos pertinentes das pessoas, no seu ambiente. A mãezinha, a tiazinha, o outro homem que fazia não sei o que. Ela dominou esse processo. Ela criou um discurso. Ela criou uma forma dela de contar através da imagem. Então, isso pra mim foi uma coisa super legal, porque eu achava isso e depois eu vi isso. Principalmente nela, especificamente nela. Ela foi muito assertiva no que ela

fez, eu não sei conscientemente ou inconscientemente, ou despertou nela... Talvez ela tenha uma veia artística, talvez para desenho... Alguma coisa que formou... Que era harmônico. É... E emoções que tinham... A Tereza, pra mim, foi uma personagem muito forte, porque ela fala “minha mãe ficou louca, depois”... Foi a única pessoa que chorou, na verdade, na frente da câmera. Ela se alterou, ela sofreu em fazer, ela gostou. Eu tenho certeza de que fazer as imagens pro filme é algo que ela vai lembrar.”

(ARY, entrevista, pg. 271)

Figura 34, Mãe de Tereza, foto de Tereza Galhardo.

Figura 35, Centro cultural, foto de Tereza Galhardo.

Nena dos Santos é a filha mais parecida com a mãe em termos de temperamento e modo de ser. É ela a mantenedora de boa parte do acervo artístico familiar. Enquanto sua casa era reconstruída, residiu nos fundos do Instituto Elpídio dos Santos, originalmente a casa da família, onde colabora no atendimento a visitantes e a compradores de suas peças de artesanato. As histórias e as memórias dos Santos estão muito vivas em todos, e também para muitas das pessoas próximas e da comunidade. Além da herança musical, o esteio do lar sempre foi Vó Nira – Dona Cinira, uma mãe e uma avó para além dos seus próprios legítimos. Eu mesmo a chamava de vó nas horas do café e do bolo. Mulher bonita, falante, inteligente. Conselheira para muitos da cidade. Amiga de infância do falecido Aziz Ab Saber, geógrafo luizense e professor da USP, era visitada o tempo todo por turistas, artistas, jornalistas e amigos. Figura muito querida e respeitada pelos descendentes, concedeu muito apoio a turma e exerceu muita influência em suas vidas.

Figura 36, Armário de família, excerto de
Espaços da memória.

Um armário grande fica no centro de uma das salas da casa, ou das casas. Não podemos saber onde começa uma e onde termina a outra. As dependências de ambas são bem conjugadas e interligadas. A não divisão entre o passado e o presente, público e privado é bem nítida. O trânsito entre tempos é o mesmo que o trânsito entre espaços. Espaços da memória sem limites de tempos. Não há necessidade de tornar formal a relação com os mortos nem com os objetos do passado. É um Instituto, um museu, mas antes de tudo é um lar. Tudo parece estar em uso, em aparência de uso. Neste armário de vidro e madeira, estão expostas pequenas esculturas de barro que Elpídio gostava de fazer. Há também porcelanas pintadas pelo casal, castiçais, velas, pratos, copos, prataria. Como diz Nena, “parece uma árvore dentro de casa, de tão grande o armário”. Com um pequeno cetro de prata na mão, ornado com a pomba do Divino, que fora recuperado da enchente, ela comenta que olhar para trás não importa, “agora é olhar

para frente”. O que passou, passou, este é o espírito visto em muitos luizenses. Em *Legado*, é possível perceber isso. Mesmo com a morte de sua mãe, Vó Nira, aos 84 anos, no final de 2010, muito debilitada e traumatizada com a tragédia, Nena e seus irmãos recuperam a falta dela com alegria, com imagens, com os objetos e com a casa. Como imagem do olhar para frente, de seguir a vida depois do ocorrido, é a fotografia de Nena com a marca do nível da enchente pintada numa fachada. A marca da dor se transforma em mural, com humor. Assim como o rio, o personagem cortante de São Luiz.

Figura 37, Marca da enchente, foto de Nena Santos.

Figura 38, Rio Paraitinga, foto de Nena Santos.

“Então, tudo ia continuar. Mas era visível o abatimento dela. Então, eu acho que ela ficou tristonha por um tempo, ficar fora de casa... Pro idoso isso é muito triste. Vários idosos que moravam no “Lar Vicentino” ali, tiveram que ficar meses ou talvez um ano em Taubaté, nossa, todos reclamando, chorosos... Deu uma deprê. Ficaram todos deprimidos e eu acho que pra ela também. Então, ela podia já ter essa infecção, mas eu acho que o detonador do acelerar esse processo da doença foi o emocional, eu acho que abalou muito... Essa perda, e ficar fora de casa... Porque eles têm apego no lugar que moram, o idoso geralmente gosta de ficar onde ele mora. Então, ter que ficar fora de casa e ver tudo aquilo, a demora pra casa ficar pronta, tudo isso deixou ela bem tristonha. Eu acredito que tenha influenciado na doença.”

(RENATA, entrevista, pg. 272)

A imagem das imagens está na cena da janela. Repetindo um hábito de décadas de Vó Nira, Nena acomoda um boneco-foto da mãe, quase um busto, na janela da fachada principal da casa, hoje Instituto. Este hábito-imagem é, concretamente, um dos cartões postais da cidade, uma imagem para os espaços coletivos da memória. Oficialmente, o retrato em tamanho natural é uma arte do povo luizense para homenagear Dona Cinira, e uma imagem de um dos patromônios da cidade. Aquela janela é uma invenção de praça pública. Nena e seus ajudantes, quem lá estiver, cumprem este ritual quase que diário na rotina do Instituto e da família, uma *imago* para significar a ausência e a presença de um símbolo da comunidade. Uma peça como lembrança dos espaços da memória e, indiretamente, um busto para designar um signo vago em movimento entre a figura materna e a figura da cidade, um espaço vago preenchido por papelão, desenhando os significados de uma mulher para múltiplos olhares.

Figura 39, Vó na janela com Nena, excerto de *Espaços da memória*.

Figura 40, Vó na janela, excerto de *Espaços da memória*.

“Então, isso foi legal também, que no trabalho que a gente fez junto, a gente trabalhou com um veículo que a gente nunca tinha dado tanta importância, pelo menos eu, à fotografia. Depois da enchente, mudou completamente a minha relação com a imagem. Porque, poxa: você perde a foto do seu filho na festinha do prezinho... Nunca mais você vai ter aquilo. Então, hoje, a gente até tem uma brincadeira, a gente fala que a gente sabe muito bem o que fazer hoje lá... Primeiro, o que a gente faria se o rio voltasse a entrar: primeira coisa é foto e documento. Foto e documento. Porque você perde a foto você perde a memória. É incrível. Então, essa relação com fotografia ficou mais...”

(NENA, entrevista, pg. 291)

Lia trouxe também a presença de sua avó Nira em suas escolhas fotográficas. Ela é sobrinha de Nena e prima de Julia. A casa é dos Santos, onde mora o Paranga. Próxima a São Luiz, fica a vizinha e pequena cidade de Lagoinha. Negão conta que mora nas duas cidades. Nunca sairá de São Luiz, sua cidade natal, mas resolveu ir morar em

Lagoinha porque lá tem mais sossego, menos assédio. Renata é professora pública aposentada, e ali exerceu a maior parte de sua docência. Lia e Caio, seus dois filhos, foram criados também nos dois lugares. Neste segundo andar, onde estamos com Lia, a família ensaia, compõe suas canções e descansa. As janelas têm o horizonte a perder de vista. Espaço tranquilo e ideal para manter a charrete de Elpídio dos Santos ao fundo na paisagem. Nesta toada, o Paranga mantém vivo o legado do maestro luizense, e com ele faz a parêlha com suas canções. O grupo vive de música, essencialmente, com apresentações públicas e particulares.

Ela recorda uma fala de seu tio Pauleca, irmão de Negão, dizendo que “A Vó Nira está mais presente na nossa vida agora do que quando ela estava viva.” De fato, a começar pelo busto na janela, muitos outros objetos e imagens dela estão mais próximos na vida de seus descendentes do que antes. Estão dispostos e reunidos de forma diferente. A ausência parece nos causar uma necessidade de remodelar os espaços e os objetos. De todos os participantes, Lia foi a que mais definiu um recorte específico para suas fotos, alguns objetos que ganhara da avó. Sua visão ou imagens sobre as memórias e sobre a cheia se concentraram especialmente nesta figura. A perda da avó e os objetos ligados a ela que Lia compartilha conosco são representantes da experiência daqueles dias difíceis de janeiro. O bule de café e a xícara foram presentes dados pela matriarca, a colcha de retalhos da cama, presente feito a mão e dedicado à neta.

Em uma de suas falas, a jovem cantora relata que as fotos e vídeos estão mais presentes em suas vidas do que antes, pois muitos perceberam a importância deles como forma de registro, como prazer estético e como linguagem de preservação da história. Se houver outra enchente, diz ela, já estão mais preparados para o que der e vier. Uma demonstração disso é a imagem do casarão tatuada nas costas dos netos, como vimos em capítulo anterior a este. A imagem da fachada impressa na pele, com a mesma janela

que a avó gostava de ficar olhando para o mundo. A tatuagem, o bule, o vazio do ex-bar. Para Lia as fotos tem uma palavra chave: ausências.

Figura 41, Tatuagem, excerto de *Espaços da memória*.

Figura 42, Bule e xícara, foto de Lia Marques.

Figura 43, Colcha de retalhos, foto de Lia Marques.

“Mas, agora, eu tenho que falar sobre a minha dor com uma outra linguagem, que é a da fotografia, da imagem. Essa nova linguagem impõe regras: condições de enquadramento, o que deixar em primeiro plano, o que deixar em segundo, como se aproximar ou se afastar dos objetos, como representar imageticamente essas minhas questões... Me traz uma nova linguagem e a possibilidade de uma nova leitura sobre o que eu estou vivendo também. Que, talvez, às vezes, a linguagem que eu estou mais habituado, a oral, verbal, não dê conta. Então, esse deslocamento, primeiro, mostra que há várias formas de ver, que não só a imagética, mas que há talvez outras formas de ver o que eu estou vivendo, por outros meios, por outras regras, outras linguagens, mas também traz a possibilidade de um certo distanciamento e um esforço pra refletir.

Então, como é que eu represento isso por meio dessa nova linguagem? Eu preciso entender, reinventá-la dentro de mim e preciso estabelecer uma forma de representar o que eu quero dizer, por meio dessa nova linguagem. Então, eu tenho que desconstruir isso de uma forma diferente e reconstruir de uma forma diferente. Esse exercício já traz

uma possibilidade de distanciamento e aproximação do tema, da questão que eu estou vivendo, de uma forma reflexiva diferente, eu acho...”

(ANDRE, entrevista, pg. 229)

A igreja como pontuação para o filme e como marca de tempo para a reconstrução geral. A transformação deverá vir. Desde o início de todo o processo até o final da intervenção, tentamos cobrir os avanços das reconstruções. A igreja foi uma referência para todos como marca deste dificultoso processo de reerguimento do centro histórico de São Luiz. Um símbolo para o início das obras e para o fim delas, e para a nossa própria passagem por lá. Para religiosos ou não, ela é o ponto zero da cidade, o signo maior. Como revelação de sua importância para os cidadãos, a empreiteira executou a obra do prédio o mais rápido possível. Aquela praça não poderia ficar vazia de fé e de estruturas. Como a reconstrução dela iria demorar um tanto, com a ajuda do Iphan, a população pode resolver a questão da ausência erguendo uma estrutura de ferro no lugar do vazio. A forma da igreja estaria de volta, sua silhueta, suas torres e seu corpo. Enquanto isso, as obras seguiam sob a imagem dela.

Neste trecho do filme, Negão confirma este fato quando diz que a fachada da Matriz é um tipo de partitura para suas apresentações musicais. Ela o guiava em suas performances e o baliza em suas afinações visuais. Virado especialmente para a frente dela e para suas escadarias, o coreto é o palco principal para vários convidados em festas culturais e musicais. O músico fala que quando está tocando dentro dele, de frente para a Igreja, ele encontra o relógio como um ponto de referência e observa com prazer o público sentado em seus degraus, “uma arquibancada para nós”. Esta referência ficou perdida no período das obras. “Não vejo a hora... logo, logo, o relógio vai estar ali”, e

aponta para uma das torres em reconstrução. É mais um corpo sentindo falta de uma de suas imagens referenciais e espaciais. Uma falta que lhe pertence.

Figura 44, Igreja em obras, excerto de *Espaços da memória*.

“Ninguém reconstoi nada. Isso é conversa fiada. A gente reinventa. A gente está num processo de reinvenção.” Você vai se reinventar com uma nova vida, a cidade vai se reinventar com uma nova vida, aquele casarão... Tudo vai ser como se fosse uma nova reinvenção. O próprio casarão: será que ele mesmo que manteve aquela parede que era secular... É como se você fosse uma parede, como se você fosse a cidade, como se você fosse o outro, a outra. Essa coisa da vida ser uma só, como se diz. Até provarem o contrário, só se tem uma vida física, depois, o resto, vai saber... Então, eu entro nesse processo da reinvenção.”

(MARCO, entrevista, pg. 279)

A imagem sonora também se fez presente nos momentos de reinvenção de São Luiz. Não foi só a falta do som dos sinos da Igreja no ambiente sonoro das pessoas, mas o aparecimento de novas modalidades de ruídos e sons que interveio no repertório público.

Em contraste com o casario colonial do centro da cidade, estamos na lateral de uma escola pública, e inaugurada recentemente às margens do mesmo rio Paraitinga. Chapas de aço e de alumínio, concreto armado e pré-moldado, nossa conversa com Marco se dá no pátio dos alunos. Ele nos conta a respeito dos barulhos percebidos durante dois anos de movimentação pesada por toda parte. Ao invés da musicalidade natural no espaço público, eram martelos, caminhões, ferragens, uma orquestra da reconstrução. Três horas da madrugada, segundo ele, era possível ter o sono interrompido por estas imagens sonoras. Muito fácil numa situação como esta imaginar as imagens que os sons incomuns provocam no povo em momentos de reinvenção de sua cidade. Era uma “massa sonora não recorrente”.

Supostamente, os ruídos vinham de todas as partes afetadas, em obras públicas ou particulares, simultaneamente, por pelo menos dois longos anos, os anos das obras principais. Parte delas veio de iniciativas institucionais, como o muro da casa paroquial. Nena relata que fizera um curso de pedreiro oferecido na comunidade para aumentar a mão-de-obra disponível. O interessante, que eu pude observar, muitas pessoas puseram a mão na massa literalmente. O município não teria recursos suficientes para contratar serviços terceirizados para as obras menores, de menor expressão arquitetônica. Estas, as tombadas, receberam verbas estaduais e federais. Com isso, o mutirão foi uma adoção inteligente para reerguer parte dos escombros. Um deles foi este muro de “arrimo”, como diz Nena, o qual, para ela, simbolizou a tarefa de arrimar o moral no

momento mais necessário. “Eu tive a oportunidade de reconstruir a mim em cima de uma coisa com cimento e tijolo...”

Figura 45, Muro, foto de Nena Santos.

Julia caminha conosco pelas ruas. Uma intervenção imagética em uma comunidade pequena e urbana foi, em nosso caso, uma atividade deambulatória. Fotografia e movimento são atos inseparáveis de forma geral. *Espaços da memória* é resultado de um dispositivo deambulador. Foram movimentos facilitados por um cenário pequeno, livre e a céu aberto. Os resultados das imagens em geral foram consequência da mobilização das pessoas por espaços pessoais e públicos que se misturam com muita facilidade. Esta unidade espacial nos deu um álbum de imagens razoavelmente homogêneo. Por sua vez, a agregação de valores coletivos também aparece de forma homogênea nos temas escolhidos e na observação da paisagem.

Julia é arquiteta e ativista nas questões ambientais e patrimoniais da cidade. Caminhando, ela nos conta da ação da ONG “Ame São Luiz do Paraitinga”, para a qual ela elabora alguns projetos. Da mesma forma que a paróquia luizense cuidou do muro de arrimo, várias reconstruções particulares foram viabilizadas com a ajuda desta organização. Sem contar com apoio municipal, uma delas é a capelinha, uma pequena construção na margem de fora do rio que corta a cidade. Como ela desapareceu com o fluxo das águas, a população solicitou sua reconstrução junto à ONG. Julia realizou um novo projeto para ela, atendendo a demanda principal: ela teria de permanecer na mesma orientação original, no mesmo eixo frontal à porta da Matriz. Julia quis fazer registro do seu reaparecimento.

Figura 46, Porta da capela, foto de Julia Santos.

Figura 47, Capela em obras, foto de Julia Santos.

Figura 48, Capela pronta, excerto de *Espaços da memória*.

“Eu acho que, assim, antes de começar a fotografar, eu já fiquei pensando naquilo: o que eu posso registrar, o que eu não posso, fazendo um levantamento das coisas que me identificaram durante a enchente... No pós enchente. Só que a hora que você pega a máquina e você começa a andar pela cidade e vai nos pontos que você tinha se programado, essas memórias já começam a puxar outras memórias... Aí vai te dando a ideia de “nossa, mas aquele lugar também foi importante... Nossa, mas aquele outro também representa isso...” Isso que eu achei mais legal, assim. E você

vai entrando em pontos que você mesmo... Que eram desconhecidos pra você... Eram pontos que estavam dentro de você, muitas vezes a gente nem lembrava ou nem recordava... Ou parecia que quando você só pensava nisso, não tinha importância, e quando a gente saiu andando e fotografando, você vai vendo que “não, eu preciso registrar isso, porque de alguma forma isso foi importante, sim (...). Você não teve um tempo pra racionalizar a situação, a gente viveu muito o que estava acontecendo. E aí, quando eu fui fotografar, eu vi que essas coisas estavam dentro de mim, mas, de repente, eu nem sabia a dimensão, a importância, ou que aquilo significou pra mim. Então, isso que eu achei mais legal assim. Então, eu fui entrando em coisas que já estavam... É como se fossem várias gavetinhas que, em algum momento, por algum motivo, aquela gaveta foi fechada... E você já foi correr atrás de outra coisa, e esse processo fotográfico foi bem isso assim, eu revisei as gavetas, né? E fui vendo o quanto as consequências disso em mim, foi muito legal.”

(JULIA, entrevista, pg. 262)

“Uma das regiões mais conservadoras do estado de São Paulo é São Luiz do Paraitinga. Porque para preservar tem de ser meio conservador.” Acomodados no interior do coreto, Juventino nos fala sobre a reconstrução, esta e as demais pelas quais a cidade recebeu, sobretudo a igreja, com pelo menos três amplas restaurações. Ele faz associação entre preservação e conservadorismo. Quem vai a São Luiz pode perceber na paisagem a força da preservação situada nas fachadas da praça central e nos quarteirões ao redor dela. De fato, a cidade é um dos maiores conjuntos históricos coloniais preservados do estado de São Paulo. Podemos notar o orgulho de seus moradores em relação a este aspecto, tanto arquitetônico quanto aos bens culturais imateriais, como a música e o carnaval, por exemplo. Porém, associar preservação com conservadorismo

pode ser uma ideia generalizante e imprecisa. Preservar pode ser um indicador de conservadorismo, mas não uma determinante. Muitos lugares no mundo preservam sua história arquitetônica, como nas cidades de Amsterdam e Roma, e suas culturas, essencialmente, não se definem pelo conservadorismo. São Luiz, quando convivemos nela, percebemos que na aparência há peculiaridades regionais bastante próprias, mas no fundo, ela tem uma comunidade bem atenta à preservação de sua história, ao mesmo tempo em que se interessa por um futuro aberto a outras manifestações culturais. Uma cidade sem indústrias, não é o capital e a especulação financeira que decidem sua aparência, e sim, a tensão entre o passado e o presente motivada pelas festas da fé e da arte.

Mas Juventino levanta outra questão bastante interessante. Ele fala sobre a dominante tendência de as culturas buscarem seus símbolos originais. “Nós queremos preservar a nossa memória... Nós ainda queremos ser nós... Isso que vemos é uma réplica, não é mais a igreja, é uma réplica... Isso é uma outra etapa da história, nós nos prendemos ao passado, o passado está vivo em nós. Nós queremos que esteja vivo num monumento, senão nós construiríamos de outra forma.” A fala de Juventino poderia deflagrar uma série de reflexões e ideias. Ela propõe a abertura de questões muito instigantes, uma vez que suas ideias transitam por entre imagens, espaços e memórias. A busca por símbolos originais, pela matéria física original, algo primevo e tido como “real” como em um determinado monumento, ou uma obra de arte, é um anseio bastante comum na maioria das culturas. Assim nos mobilizamos socialmente em favor, por exemplo, da preservação dos povos indígenas, do contato com a cultura grega clássica, da arquitetura religiosa, entre outras inúmeras memórias. No entanto, o que poderíamos ter como original, como real, objetivamente, a não ser um signo que se refere à outra coisa? O que nos resta é sempre os espaços vagos entre um signo e outro. Nunca

alcançamos nada concretamente a menos que acreditemos nisso. E se há um esforço para criar ou retomar algum monumento original, no fim, o que podemos recuperar, tão somente, é um objeto físico que representa algo mais importante do que ele próprio. Se for uma Igreja ou uma obra de arte, o que importa é a fé transcendente e o valor atribuído à obra de arte. A coisa, em si, é ilusão. Materializar conceitos é a maneira que encontramos para nos aproximarmos ao máximo daquilo que nos interessa.

Quando a memória coletiva sustenta um conceito consagrado socialmente, quando um patrimônio já incorporou e revestiu um signo de forma oficial, tomba-se, preserva-se, restaura-se. Acompanhei com certa proximidade as discussões e as obras designadas para o centro histórico da pequena São Luiz. Com ciência e boa vontade, poder público, debatedores e agentes sociais fizeram um trabalho digno, respeitando o diálogo com a cidadania, escolhendo formas equilibradas de chegar ao bom senso e à memória coletiva. Ao final de dois anos, boa parte do casario histórico reapareceu dentro de critérios planejados e aceitos. Especialmente aqueles ligados às instituições financeiras e às famílias de posses. Outros, até hoje, estão no chão ou em situação precária por falta de recursos.

Fora do centro histórico a situação foi outra. Num processo de reconstrução como no de São Luiz, é interessante analisar, se possível de perto, o que seria reconstruído e por quem. Como se daria a materialização dos conceitos mais caros e dos conceitos menos caros para a comunidade ou sociedade. Numa situação próxima de nós, podemos analisar o processo de perda de Tereza. Assim como para muitos outros luizenses, ela teve sua casa destruída e nunca mais a recuperou. Como solução, o Governo do Estado de São Paulo construiu um conjunto de apartamentos em uma área nova e distante do centro, onde ela originalmente morava. O projeto arquitetônico oferecido é totalmente genérico, com uma estética divergente aos padrões da cidade de São Luiz, e aquém das

expectativas de Tereza. Um conjunto habitacional de padrão popular que não dialoga com a cultura e o cenário de quem vai morar neles. Ao contrário, são as comunidades é que tem de se adaptar a estes projetos concebidos sem critérios básicos voltados às singularidades. Com esta experiência, podemos notar que na dinâmica da política executiva, muitas vezes em conflito com as próprias instituições da cultura, prevalece o projeto genérico para as reconstruções. No novo lar de Tereza, como ela mesma diz, “é tudo de plástico, né?” É a estética do molde sem história.

Neste caso, Tereza e as centenas de outros vizinhos do Conjunto Habitacional Elpídio dos Santos, eles não poderão dizer, “Nós queremos preservar a nossa memória... Nós ainda queremos ser nós...”, como disse Juventino, irmão de Tereza. Em cena, ela afirma preferir a casa do João de Barro à casa de plástico. Segundo consta, sua casa mais central na cidade era bem mais aconchegante e pertinente à paisagem geral.

“Eu vim morar aqui por conta da enchente... ainda não me acostumei...”

Figura 49, Casa de Tereza, excerto de *Espaços da memória*.

Figura 50, João de Barro 1, foto de Tereza Galhardo.

Figura 51 João de Barro 2, foto de Tereza Galhardo.

Para Marco Rio Branco, a música, a arquitetura e a fotografia são coisas muito presentes na vida da cidade. “E o rio”, segundo ele, “nem preciso falar... já é por natureza... e desde muito cedo, andando pelos pontos da cidade, e você pode ir vendo... pode ser a natureza, o rio, a rua, você já tá quase fazendo um registro fotográfico através do seu olhar. E com o passar dos anos, se tem certos lugares muito presentes.” Com esta fala, Marco se dá conta de que a imagem acontece, e ela não acontece somente em suportes físicos fora de nós. A cidade, para ele, são seus espaços de memória. Seus olhos, lentes fotográficas naturais.

Figura 52, Marco e a câmera, foto dirigida por Marco Rio Branco, de gorro, tirada por uma pessoa não identificada.

Neste ponto acontece a passagem do meio para o fim do filme. Assim como da introdução para o desenvolvimento também foi com Marco, com ele termina o bloco intermediário para dar início à conclusão. Algumas impressões fotográficas, alguns aspectos dos espaços da memória de família, e imagens do renascer de um velho símbolo marcam este trecho final.

Tereza fala de sua experiência depois de ter participado da intervenção. “Pra mim virou um paixão.” Com mais de 800 fotografias tiradas no processo, Tereza expressa sua mudança de comportamento em relação ao ato de fotografar. Sem muita intimidade com a fotografia ao longo da vida, ela nos conta com muito sentimento seu reencontro com a imagem. Recordo o dia em que nos encontramos para uma devolutiva das fotos dela, quando também fizemos imagens para o vídeo. Nossa parceira disse que gostaria de ficar mais um tempo com a câmera, pois foi tudo muito rápido. Na brincadeira, disse que não a devolveria, de tanto assunto ainda para fotografar e caminhadas a fazer para curtir com o aparelho. Seria um trabalho duro selecionar algumas de suas fotos para uma eventual exposição coletiva. Numa primeira apreciação do arquivo de sua autoria, percebi a boa quantidade de fotografias interessantes para selecionar, especialmente as que retratam seus amigos e cidadãos luizenses. Boa parte delas ilustra a cumplicidade da fotógrafa com estas pessoas, e a naturalidade delas diante do propósito de Tereza. São os seres que lhe interessam. E a imagem deles.

“Mas eu sempre olho, falo “putz, eu podia estar fazendo uma foto aqui, agora.” Sei lá, eu vejo tudo diferente. Pra mim, fotografar foi uma coisa que mexeu muito comigo. Eu acho que eu coloco mais emoção nas coisas. Eu acho que eu coloco mais. Antes eu não ligava muito. Eu não enxergava São Luiz como eu enxergo hoje. Antes eu não parava pra pensar nisso, de olhar mesmo a cidade como ela era, né? Acho que depois que eu peguei a máquina, que eu tive um motivo pra isso... Mudou, pra mim mudou muito. Não só São Luiz, hoje me mudou com relação a tudo eu acho.”

(TEREZA, entrevista, pg. 305)

A Capela das Mercês fica ao lado do Instituto Elpídio dos Santos. São vizinhos de frente há muitos anos, com certeza são construções que estão ali desde o final do século 18. Ambas desmancharam-se com as águas como biscoito em água quente, pois seus alicerces eram de adobe e taipa. O local é muito querido pela família Santos e pelo grupo Paranga, especialmente. Ali na frente da capela, chão de pedra, beco aconchegante, eles criaram muitas músicas e curtiram os encontros com amigos e a boemia. Nos dias que se seguiram depois da enchente, a capela virou escombros. A imagem era esta:

Figura 53, Escombros da capela, excerto de *Espaços da memória*.

Sua reconstrução foi acelerada. Se comparada aos demais prédios perdidos, a Capela das Mercês foi a obra mais prontamente estabelecida e com cuidadosos critérios de recuperação arquitetônica. Nas paredes da sala de missa, a nova capela expõe em redomas de vidro pedaços de alicerce e piso que resistiram à pressão das águas. Uma

imagem para ficar na memória dos fiéis e visitantes. Hoje ela tem suas estruturas feitas em aço e concreto, mas as aparências permanecem próximas às originais.

Figura 54, Capela nova, foto de Negão e Renata.

Sentados nos degraus da nova capela, Lia, Negão e Renata sentem-se em casa. Lia abre a conversa falando sobre a utilidade das novas fotos tiradas por eles. Com a intervenção, diz ela, a família já está mais prevenida se houver outra situação parecida, porque “como nós precisamos das fotos na época da enchente (para obter referências), agora, esses lugares que a gente acha importantes estão registrados.” As fotos de Lia poderão servir como referência em caso de necessidade, essencialmente para a preservação das memórias mais significativas. Os espaços físicos vão continuar representando os espaços das memórias e seus legados coletivos. Histórias que Negão considera importantes, uma vez que as fotos “não são só pra ver... *‘olha que bonitinho!’*, não, elas carregam muitas histórias. Nas fotos tem música, tem isso... tem que cantar, tem de levar pra frente essa história.” Dentre vários aspectos interessantes na vida do

grupo Paranga, o mais vivo deles é a relação feita entre o passado e o futuro. Quando se conhece a família e o grupo, é muito fácil compreender qual o ponto principal que os orienta: a obra de Elpídio e as histórias familiares. Para que este eixo não se perca, Negão e Renata, especialmente, são as figuras que mantêm aquela obra viva, dando a ela novas formas e novos arranjos continuamente, além de enriquecê-la com suas próprias criações. Se a música do maestro tem facilidade para viver sempre no presente, é porque ela é um clássico da canção popular, assim como as imagens que nunca morrem.

Figura 55, Na porta da Capela, excerto de *Espaços da memória*.

“Tudo tá pegando seu rumo, vocês podem ter certeza.

Nossa cidade é encantada, ainda tem muita beleza.”

Depois dos versos finais de Ditão, a Matriz ressurgiu pronta. Em maio de 2014, a cidade celebrou a primeira missa dentro da igreja nova. Mês de início da Festa do Divino e das Congadas, a reabertura da São Luiz de Tolosa realinhou a fé para dentro de casa. A imagem perdida que faltava para a maioria da população voltou a acontecer em aço, concreto e tijolo. Na versão anterior, as bases dela também eram de barro, tudo foi ao chão, com exceção de uma parte da sacristia. Nos escombros do altar, antes do início das obras, encontraram soterrada uma cápsula do tempo. Era datada de 1927. Alguém, à época, queria comunicar-se com o futuro, sem saber, talvez, que seria visto nesta situação. Dentro da cápsula, vários objetos. Anéis, santinhos, recortes de jornais, flâmulas. Dentre eles, várias fotografias. Imagens vieram com a intervenção das águas.

*“Eu vi a torre da Igreja cair,
No mesmo lugar que vamos reconstruir.”*

Esta canção de Negão fecha *Espaços da memória*. A queda da torre foi uma imagem impactante para as memórias. Ela está no início de *Legado* e encontrada no You Tube, registrada por celular¹⁴. A queda é sempre uma imagem que fica. Na canção, ele rima cair com reconstruir e, quando a ouvimos, fazemos cada um a sua imagem da queda, mesmo não tendo assistido a nenhuma delas. Negão a viu, a mergulhou em seus espaços e sonhos e reconstruiu outra com sons.

¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=YV_JmZHZfzI

10. TRÊS TOMADAS ESTÉTICAS

As três tomadas estéticas apresentadas neste capítulo formam três perspectivas teóricas para tentar descrever alguns acontecimentos da imagem. O alemão Hans Belting resume de forma simples: a *imagem acontece*. Nossa intervenção visual contemplou uma visada pedagógica em seu processo de produção de fotos, e creio que toda experiência com linguagens o fazer é fundamental. Melhor ainda com o pensar. Por isso, ofereço algumas reflexões sobre este *acontecimento*. Se a imagem pode ser um processo, então nele deve haver movimento, transitoriedade, significação. As três tomadas propõem uma observação para estes movimentos, como quem observa o firmamento em busca de algum acontecimento celeste visível a olho nu. Assim como esse observador pode ser qualquer um de nós, estas reflexões podem ajudar a qualquer pessoa ou grupo que venha a se aproximar do mundo das imagens, das fotografias e demais aparições visuais.

Os recursos da imagem são tão poderosos e práticos que eu não ficaria surpreso se realmente o uso dela, em todas as aplicações e sentidos, se tornasse uma linguagem mais praticada na Psicologia Social. Aqui uma reflexão sobre a matéria prima da experiência visual em nossa intervenção, estas três tomadas estéticas podem também introduzir diálogos sobre o assunto dentro da própria Psicologia. Além disso, com a prática, a Psicologia Social poderia promover a realização de pesquisas conjuntas. Para exemplificar, as Artes, a Antropologia, a Educação e a Psicologia Social poderiam ter a intervenção visual como metodologia central, tendo o uso da imagem como pesquisa comum para desenvolver conteúdos gerais e específicos entre elas.

Uma intervenção para a Psicologia Social apoiada em imagens pode criar os três sentidos da imagem, como vimos, a ilustrativa, a documental e a imagem em si. Cada manifestação ou presença utilitária da imagem, uma faceta possível deste signo inerente à vida humana – e dos animais também, sobretudo os de sangue quente – intrínseco às operações comunicacionais, sejam elas expressas em imagens visuais mesmas, como uma foto física, em papel, seja ela nas chamadas imagens mentais, como nos sonhos, num mapa mental quando temos de localizar uma rua da cidade, que por sua vez é intimamente ligada à memória. Portanto, as imagens nos habitam? Habitamos as imagens? Os dois sentidos.

Sem mergulhar tão fundo neste propósito, podemos dizer que em algum momento as imagens somos nós; em outros, as recebemos, as memorizamos ou as esquecemos; em mais outro, as imaginamos com a mente e as reproduzimos fora dela, materialmente. Normalmente dividimos, separamos o mundo de dentro do mundo de fora, e definimos como real as imagens de fora e irreal as imagens de dentro. Uma figura na parede é a imagem. A moldura dela a contém e a parede a cede um espaço. A parede está lá para amparar e abrigar a figura, e nela ninguém repara pela sua neutralidade, com raras exceções; em outras situações, um quadro também pode estar na parede simplesmente para decorar o vazio dela, algo típico de sala de espera de consultório médico. A maioria das imagens físicas é destinada a um local escolhido para ela, como acontece com um altar ou uma alcova dentro dum templo, ou um monumento centrado numa praça histórica. Matéria. Embora a Monalisa esteja em toda parte, com bigode ou sem, o lugar primordial dela é atrás do vidro no museu do Louvre. Talvez ali seja o ponto de maior concentração de fotógrafos do planeta onde se fazem imagens. Imagens de uma imagem.

Imagens em caleidoscópio. Um inescapável movimento, aspectos imagéticos em devir. No tempo de uma imagem nasce no tempo e o espaço da outra, ou na dimensão de uma nasce o tempo vivo da próxima. Ao fotografarmos a Monalisa, o que obtemos? Para o quê os dispositivos podem apontar? Melhor, para quantos objetos ou entes as lentes podem apontar simultaneamente? Num só disparo aparecem camadas de miragens, embora uma delas venha a residir num papel ou numa tela, uma espécie de espécime 'original'. O próprio quadro de Da Vinci é uma residência original. Pois, no mesmo disparo, podemos mostrar ou acoplar subjacentemente a aura do gênio pintor. Podemos mirar a pintura e fazer a foto incluindo a aglomeração de turistas em volta dele e acoplar no enquadramento o ambiente do Louvre. Podemos optar em fazer um retrato pessoal da personagem vista na obra, motivados pelos mitos sobre sua existência na Florença renascentista, ou mesmo se a mulher é, de fato, como dizem, uma das faces ocultas homossexuais do pintor italiano. Além de muitas outras possibilidades, creio que nesta ainda cabe uma tomada religiosa. A mulher e a paisagem atrás dela vibram com o valor sagrado desta obra de preço inestimável. Uma imagem como Imagem de santa. Uma obra-prima eivada de lendas e histórias, de enlevo e de mistérios sobre um polímata genial ligado aos nobres e ao clero. Um homem histórico com o condão de ser mediador entre mundos, do mundano ao celestial.

Nas igrejas e templos as imagens servem aos cultos e à adoração às deidades iluminadas, a deuses e figuras sagradas, geralmente como figuras humanizadas para firmar o contato com o Divino, com o pós-vida e com o sobrenatural. Em outra tradição, na religião judaica, imagens não são usadas em seus ritos, em suas escrituras, em sinagogas e em ambientes familiares. Ao contrário, ao evitar o recurso visual, prescinde-se de uma 'imaginação', não se dá a Deus uma representação identificável, referenciando-o a algo, digamos, terreno e humano. Desta forma, é compreensível que Deus não tenha imagem.

Porque na melhor das hipóteses de representação, Ele não alcançaria significação, não caberia numa figura e em nenhum tipo de linguagem conhecida por nós, com exceção da escrita, cujas palavras talvez sejam a língua mais próxima Dele. Este contexto, e em alguns outros do âmbito da purificação mental e espiritual como o budismo Vipassana – e filosófico, como em Platão – podem demonstrar que a imagem não é um artigo raro, de uso restrito. Seu uso não é imprescindível à elevação do espírito e ao mundo especial das ideias e do intelecto. Pelo contrário, ela está, desde sempre, no mundo comum em uso permanente, quase em todas as atividades da vida, no prosaico e no laico.

Nas últimas décadas a imagem tornou-se muito abundante e diversificada na vida dos signos. A abundância delas em nossos espaços é tanta que as referências de valor para elas estão se alterando. Provavelmente a era da imagem valiosa, do tempo dos grandes pintores históricos já tenha passado. A era da veneração pela imagem do gênio parece interrompida. O grande período da imagem sacralizada pela história está datada na própria história. Um dia haverá um retorno calculado para a escassez das imagens para celebrar e comercializar a seleta e pequena produção original de gênios. Hoje, pela abundância não recusamos a imagem histórica, ela apoderou-se dela. É possível possuir qualquer imagem por simplificados processos de reprodução. Não há fim no labirinto cujas paredes são feitas com imagens. Elas são signos da condição humana, fartos e comuns, acessíveis e populares, reproduzíveis e falsificáveis. No contexto das almas ou dos espíritos, na fé, as imagens acontecem menos, são mais modestas e ocultas. Em minhas experiências pessoais com as vivências da fé e da meditação, pude compreender a importância do silêncio na imaginação. A busca do contato com a chamada verdade, com a “natureza última das coisas”, termo comum nas práticas do budismo mahayana, que é a virtude de experienciar a dissolução do ego e da matéria convencional, também é necessariamente o caminho da eliminação das formas, portanto das imagens, das

linguagens e pensamentos. Assim percebo, também, que a derradeira e paradoxal intenção das obras de arte mais conceituais ou reflexivas – se não todas, incondicionalmente – o objetivo final delas parece ser o puro desejo de encontrar o objeto do qual ela trata sem a interferência dos signos, prescindir do uso da linguagem, afastar o véu da representação e atingir a posse do significado e conquistar a fugacidade da significação. Uma espécie de nostalgia por meio da qual se quer integrar o sujeito com o objeto para se valer de uma qualidade absoluta inominável, fora do tempo. Se a união se desse, a mediação desapareceria com o fim das dualidades e das dicotomias. Uma entrada no paraíso onde a fratura do ser e a ilusão de realidade se apagariam. Quimera, platonismo, vicissitudes da imaginação e do espírito humano, iconolátricos, iconofágicos ou iconoclásticos, a imagem ou a ausência dela pode ser sempre uma imagem.

Na Espanha, em 1936, “a compreensão da guerra entre pessoas que não vivenciaram uma guerra é, agora, sobretudo um produto do impacto dessas imagens”. (SONTAG, 2003:22). Hoje, mais do que nunca, elas ‘acontecem’ e preenchem as nossas vidas. Aproximadamente, nos últimos 70 anos, as imagens se multiplicaram em larga escala. Chegaram aos lares pelo livro, pela TV e pela tecnologia de reprodução da indústria e mercado gráfico. Nesse período, os jornais tem sido as janelas estampadas por imagens nos quadrantes dos cadernos e das telas. Comparando com o tempo da história humana, se trata de um fenômeno recentíssimo. Segundo Sontag, foi a partir da Guerra Civil Espanhola que o fotojornalismo apareceu com maior intensidade do que em outras épocas. O recurso da imagem nesse período foi marcado pelas possibilidades técnicas e práticas dos equipamentos e das demandas da imagem pelos leitores da imprensa do mundo todo. O uso da fotografia, certamente, em muito menor escala, já havia se iniciado em guerras do século. 19, como a Guerra da Crimeia, 1854, e Guerra

Civil Americana, 1860, material que não registrou os combates propriamente ditos. Na virada para o século 21, com a convergência da internet com os dispositivos individuais, como celulares e linguagens digitais em HD, a imagem entrou nas nossas vidas numa dimensão e peso sem precedentes. Aos bilhões diariamente, a proliferação pelas infovias virtuais já deve ter superado enormemente as materializadas pelos suportes físicos. Vivemos num universo repleto de informações cada vez rápidas e atuais e em tempo real. E dentro desta infinita rede, as imagens estão mais presentes e voláteis do que nunca. Em sincronia e diacronia simultâneas, representando o passado e o presente, elas são a grande massa da semiosfera – termo criado pelo russo Yuri Lotman, para nomear o universo dos signos do qual fazemos parte e do qual somos produtores. Mais visual, a imagem é o elemento central do que Gaskell chama de iconosfera – universo das imagens ou “conjuntos de imagens que, num dado contexto, está socialmente acessível” (MENESES, 2003:15).

Imaginar, provável, não seja sempre uma operação ligada à formação de imagens. Comumente usamos o termo imaginar para nos referirmos a uma tomada de pensamento, como “imaginei que você viesse hoje”. Imaginei, no caso, é “pensei em sua vinda”, não necessariamente ‘fiz uma imagem de sua vinda’. Porém, nada impede, essa matriz de pensamento pode ser acompanhada por imagens, memórias, sons, cheiros, ideias, sensações. Como somos seres simbólicos – transformamos tudo em linguagens, e estas ligadas às emoções, articuladas por uma complexidade neuropsíquica sofisticadíssima, inalisável (e não totalmente compreendida pela ciência) – o fenômeno da consciência vindo desta complexidade é também um efeito expresso por linguagens e sensações. Dentre todas as evoluções sentidas pela consciência, a imaginação propriamente dita seja uma das formas dominantes associadas ao pensamento e uma grande habilidade da consciência. Imaginação, porém,

é uma virtude mental naturalmente ligada à imagem, a imaginar, imagem em ação. Talvez, ainda, imaginar seja uma forma de ver, de ver e pensar ao mesmo tempo. Esta virtude acontece em várias situações, como no sonho, na recordação, no cartaz, no filme, no museu. Será que devemos conceder a alguma destas situações o status de real? Há uma mais real do que a outra? Ou melhor, toda imagem material é a real, as imaginárias não? Matéria parece ser sinônimo de realidade e de realidade física, de uma matriz original. E as não materiais, que surgem e desaparecem em nossas mentes, são falsas? Irreais? Como lidar com esses dualismos a respeito da imagem, falsa ou verdadeira, real ou irreal? Apesar da interessante questão, que por si só pediria uma pesquisa inteira e complexa, não ousou enveredar na busca de respostas específicas para ela. Entretanto, acho válido reconhecer que na vida lidamos constantemente com imagens, sejam elas penduradas nas paredes, palpáveis, sejam elas sonhadas e imaginadas.

Para refletirmos um pouco sobre estes espaços imaginais, proponho a seguir o que por convenção chamei de três tomadas estéticas. São três imagens que desenhei para analisar alguns aspectos relevantes envolvidos na intervenção, surgidos no manejo do ato fotográfico dos sujeitos/objetos. Estas tomadas podem organizar os pensamentos, formando uma estrutura para descrever fatos subjacentes a estes processos.

As três tomadas são:

- Os Espaços da Memória
- A Informação Estética
- A Estética do Vago

10.1 OS ESPAÇOS DA MEMÓRIA – imagens incorporadas

“Quer as imagens tenham um efeito de alívio ou venham a provocar selvageria, maravilhem ou enfeiticem, sejam manuais ou mecânicas, fixas, animadas, em preto e branco, em cores, mudas, falantes – é um fato comprovado, desde há algumas dezenas de milhares de anos, que elas fazem agir e reagir.”

Regis Debray

“Todo homem é para si mesmo uma memorização.”

William Wordsworth

Tomando de partida as famosas conversas com Merleau-Ponty (2004:9-27), é muito interessante entender o corpo, o nosso corpo, como uma unidade pré-reflexiva e pré-objetiva em todo movimento de contato com o mundo físico, a realidade material. Em toda a experiência de estar no mundo, do viver, há uma implicação corpórea que se define na relação entre o receber e o buscar. Por exemplo, ao fazermos um desenho ou fazer uma fotografia, mesmo enquanto aparentemente só pensamos, há um movimento processual de unidade cognitiva que se associa ao encadeamento mental, intelectual. Estes, muitas vezes, são percebidos como autônomos, como elementos independentes e responsáveis pelo conhecimento e pelas representações do mundo, de nossas relações e de nós mesmos. É possível existir uma mente sem um corpo? Em nossas formas predominantes de produção de sentido (sendo ocidentais ou não), em nosso modo de nos percebermos e compreendermos a realidade e aquilo que se dá diante de nós, a sistematização do mundo em dualidades é imediata e natural. Corpo e mente devem ser

uma das principais delas, assim como vida e morte, eu e você. Portanto, se não há uma mente sem um corpo, e vice-versa, para compreender as básicas relações da produção de imagens e de memórias e suas relações entre si, temos de romper as dualidades e reconhecer a inter-relação e interdependência dos fenômenos. Há um posicionamento fundamental em nosso trajeto que poderá fornecer outros aspectos em nossa pesquisa que é a diferenciação entre a percepção das coisas como objetivas ou como vividas.

Como exemplo e experiência para este nosso sistema orgânico, psicofísico, que produz imagens, memórias, elaborações, sensações, pensamentos, pode ser observado mais em sua função COMO do que em suas classificações o QUE. O *como* somos e o *que* somos. No ‘como’, fazemos a existência nos revelar movimentos e jogos de relações. Perceber o *como* é estar numa ação de funcionalidade que não se define em causa e efeito; o modo *que* é uma reflexão da existência que nos direciona ao caminho de classificações que facilita a ideia de um mundo objetivo e pré-existente, percebido independente de nossa existência. Procurar o *que é* algo que incita a produção de oposições que se cristalizam no horizonte dos pensamentos. Por exemplo, no como podemos entender, compreender uma cultura, o que ela faz com seus signos, como se expressa; já no que é uma cultura, nos detemos em criar definições para compreendê-la em classificações e nomes. O ‘como’ no corpo é a forma como ele se expressa, como ele está, como ele se relaciona no tempo e no espaço, como eu o percebo; no ‘que’, recaímos no corpo biológico científico, de ossos, músculos e vísceras, num olhar que o torna objetivo e provavelmente morto e dissecado. Em Fenomenologia da Percepção, Merleau-Ponty “evoca a diferença entre corpo objetivo e o corpo vivido, iniciando uma caracterização (...) que o levará a escrever que “eu não tenho um corpo”, mas sim, “eu sou um corpo”. Sendo um corpo que percebe e simultaneamente é percebido, ele deve

deixar de ser compreendido apenas como coisa, como objeto. É a partir do corpo próprio, do corpo vivido que posso estar no ‘mundo’.” (COELHO JR., 1992:48)

Na fatura do mecanismo lógico, tendemos a reforçar não uma percepção que se integra ao fenômeno todo, mas a cognição na forma de dualidades, das dicotomias, teorizando sobre aquilo que pode ser vivido e compreendido, e é simultaneamente vivido. A partir das experiências que a vida de pesquisador me proporcionou, sendo produto e produtor de sentidos e pensamentos, reconheço nas palavras o dom insubstituível para a ciência, para a informação e para a poesia¹⁵. Mas a palavra, acima de tudo em seu uso comum, é nomeação, signo arbitrário que recorta definições daquilo que é aparência conceitual, representando fenômenos isolados e aparentemente existentes. É um código com o qual podemos apontar estados específicos e precisos da matéria e do espírito, porém transitórios, e que, dificilmente, ou raramente, pode abranger num só termo a realidade última dos fenômenos, sempre formados por elementos agregados e impermanentes que fazem parte de um todo maior, de uma cadeia inominável.

Por exemplo, o arco-íris, seu aparecimento sempre nos atrai. Ele mostra bem a ideia. Nomeamos esse prisma de cores de *arco-íris*, um fenômeno visível, aparentemente objetivo, e realmente parece existir do seu próprio lado, ali, no horizonte. No entanto, ele geralmente se mostra em posicionamento não muito definível e sua permanência e visualização são reconhecidamente curtas. Essencialmente, os melhores deles são acompanhados de uma ampla e bela paisagem banhada pelo sol brilhante, que por sua vez é perpassado por alguma precipitação de água em leque ou spray. Ocorre que há mais um elemento nessa formação que geralmente passa despercebido, que é o olho

¹⁵ A poesia pode mostrar duas facetas, uma dupla personalidade. Ou seja, é para ser legível mas não necessariamente serve para explicar algo, definir com precisão. Mas sim, podemos usufruir mais dela quando também incorporamos o texto mais pelas sensações oferecidas por ela, como se fosse com uma música.

observador. A “mente” observadora, nosso posicionamento diante dos demais elementos. O arco-íris só existirá se todos esses fatores ocorrerem simultaneamente, portanto ele não é um acontecimento objetivo que está na natureza, mas um fenômeno relacionado-dependente que surge e desaparece conforme as partes formadoras. As causas se encontram, se separam ou cessam.

Nesta mesma perspectiva, proponho perceber relacionados os elementos chaves desta pesquisa. Na natureza física que não percebemos com facilidade, não há imagens, memórias, fotografos, corpos e mentes e mundos objetivos os quais podemos encontrar separadamente, cada um em sua inerência própria, independente. Existem separados somente por convenção, por nomes. Há um conjunto manifesto de ações e resultados que se relacionam entre si de forma dependente. Mais ainda, devem ou podem ser entendidos como agentes definidores um do outro. A imagem como suporte e registro na reconstrução de memórias irá resultar e desencadear um processo multifatorial no qual há aparelhos tecnológicos que intermediam o olhar, as câmeras; há observadores individuais que selecionam seu enquadramento mediante orientação e sugestões de uma equipe; há memórias que necessariamente são manifestadas ou evocadas pelo indivíduo em função de um repertório pessoal e coletivo, social, simultaneamente, assim como a imaginação e significações dessa pessoa são proporcionadas também por estímulos externos; há uma cidade e uma cultura, ou culturas, que delineiam e nutrem as memórias de seus moradores e da coletividade; e há corpos que estão no mundo, como centros dispositivos midiáticos, intercambiando e traduzindo imagens e memórias materiais e imateriais, numa dinâmica de complementaridade. A enchente de 2010 é o fator histórico comum entre todos, mas a vazão de imagens e memórias serão muitas, provavelmente muitas delas insondáveis.

Por se tratar de um projeto calcado numa intervenção colaborativa, na multiplicidade de olhares, de personagens, e uma variedade de componentes influentes, este trabalho pressupõe a ruptura com a simples dualidade na criação de imagens fotográficas e videográficas, como se fosse possível estabelecer uma realidade fixa diante de um ponto de fuga único para essa realidade, relação essa traduzida imediatamente por uma câmera fotográfica. Pelo contrário, prefiro entender o processo de criação de imagens apoiado no que podemos chamar de dispositivo vivo, que reflete a mobilidade e a fluidez das imagens por entre corpos, objetos e símbolos – compostas pelo artifício descrito no item método acima, e a multifatorialidade como condição central nas relações entre causa e efeito e na natureza constitutiva dos fenômenos. Tomo como referência a crítica merleau-pontyana ao humanismo que reduz a experiência do real aos dualismos, como sujeito e objeto, e as dicotomias como subjetivismo e objetivismo, idealismo e empirismo. Para ele, o “ser no mundo” é antes uma seressência de concretude, de estar no mundo sem conversão de uma certeza de estar nele pelo pensamento, mas pela experiência indicadora entre corpo, mente e o mundo. Por falta de um termo abrangente, experiência de corpo-mente-mundo. Num primeiro momento, é o corpo que sente e percebe, antes de qualquer reação perceptiva mental. Quer se afirme que o sujeito seja constituído pelo mundo ou o mundo seja constituído pelo sujeito. Por certo, é um mundo constituído por relações objetivas e interdependentes.

A minha experiência de estar no mundo no “modo automático”, no movimento racional prático do dia-a-dia, como para inúmeras pessoas, se baseia no que eu vejo e no que penso sobre a aparência concreta e direta dos objetos visualizados especialmente pelos meus olhos – e os outros sentidos – nas respostas sensitivas aparentemente provocadas pelo contato com o mundo exterior. A sensação é de estar num sistema dual composto pelo interno e o externo, o interno como receptor e produto de um mundo

externo, que por sua vez é emissor e produtor de significados. Uma espécie de jogo simples de ação e reação entre duas instâncias separadas e existentes em si, existências convincentes a respeito de suas autonomias e singularidades independentes. Tanto é que somos exímios deterministas para qualificar ou denominar aquilo com o que nos deparamos. Nos basta ver uma nuvem grande para lhe atribuir uma tempestade; é impulso imediato ver um carro sofisticado nos ultrapassar na rua para o motorista ser visto como milionário. Determinamos imediatamente a parte como signo de um todo comum, genérico, pois nos é fácil e prático criar o vínculo com o todo, classificando-o numa generalidade. Num momento de forte tensão social e política no Brasil, como no ano de 2016, foi gigantesco o número de opiniões e críticas do povo aplicadas a vários assuntos e a várias pessoas públicas. A maioria delas foi disparada por ataques polarizados entre dois grupos supostamente “organizados” e existentes em si, como se realmente existissem como um organismo concreto. De um lado, os autodenominados de esquerda, alinhados na ideia da existência de uma conspiração e golpe contra o Partido dos Trabalhadores, o PT, e, do outro lado, defensores do afastamento da presidente Dilma Rousseff (PT) por corrupção, improbidade e por mais outras denúncias. O determinismo de ambos os lados transbordava pelas redes sociais e mídias gerais como se ambos os lados se reconhecessem como tais, como dois times de futebol uniformizados e todos oniscientes, onipresentes sobre todos os dados gerados pelas mídias, pelo Congresso, pelo Judiciário e pela polícia federal. Como se todos soubessem de tudo e de todos. Mais: desconsiderando todas as diferenças e heterogeneidades existentes em cada pessoa de cada grupo, os de direita foram apelidados de “coxinhas” e os de esquerda de “comunistas”. Como se soubéssemos o significado de coxinhas e comunistas, a definição para cada um dos termos demandaria a criação de debates e seminários com o risco de terminarem inconclusos.

Por um bom prazo de tempo (sempre está?), este grupo social ficou dividido em dois grupos aparentemente coesos e ideologicamente organizados. A velha e viciada dinâmica de rótulos e marcas. São momentos como estes de fúria coletiva cega que a percepção da complexidade dos fenômenos é inexistente. Na maioria dos outros momentos, como o esportivo, no futebol, por exemplo, a complexidade dos fatos também é ausente, mas talvez não inexistente, mas descartável, assim como na vida cotidiana de culturas e indivíduos. Seja na política ou num jogo, será que é verdadeiro nos separarmos em oposições binárias? Uma vez estabelecida a força binária, as riquezas do heterogêneo se anulam e tendem a desaparecer.

“Enquanto o pensamento simplificador desintegra a complexidade do real, o pensamento complexo integra o mais possível os modos simplificadores de pensar, mas recusa as consequências mutiladoras, redutoras, unidimensionais e finalmente ofuscantes de uma simplificação que se considera reflexo do que há de real na realidade.”

(MORIN, 2005:6)

(...) “Mas não é possível entender estas duas espécies – imagens internas e imagens vindas do mundo exterior – com semelhante dualismo, porque este apenas perpetua a antiga oposição entre espírito e matéria. No conceito de ‘imagem’ reside já, decerto, o duplo sentido de imagens interiores e exteriores, que só na tradição do pensamento ocidental concebemos, tão confiadamente, como dualismo. Contudo, as imagens mentais e físicas de uma só e mesma época (os sonhos e os ícones) estão entre si relacionadas em tantos sentidos que as suas componentes dificilmente se podem separar, mesmo em sentido estritamente material.”

(BELTING, 2014:32)

Um pouco mais a fundo, observamos a potencial fragilidade deste mecanismo automático do pensar, eficiente na geração de preconceitos. Este “ser no mundo”, na realidade, quando vê uma nuvem grande ou alguém conduzindo um carro caro, ele está diante de um elemento indicador, não de um elemento determinador. O fato de a nuvem e do carro serem elementos apenas indicadores de chuva e de riqueza, respectivamente, e reconhecidos assim pelo observador, torna a relação entre sujeito e objeto mais rica e inteligente. Uma qualidade enriquecedora porque indefinida, incerta, dependente, uma observação criadora de espaços porque sempre posterga o ponto final da sentença ou do pensamento conclusivos ou das imagens estereotipadas deterministas. Praguejar contra a chuva e amaldiçoar o suposto rico passam a não fazer mais sentido. E assim são os espaços da memória, são os espaços das imagens. Ao buscarmos realizar uma imagem por meio de uma fotografia não temos diante da câmera um mundo estável à espera de um olhar que o revele, num binarismo determinista. O que há são indicações de um mundo a espera de múltiplas significações e de criações. Os espaços da memória e das imagens se complementam e podem mutuamente interagir e muitas vezes ser a mesma coisa. Assim nasce um caleidoscópio de imagens formado por olhares, imagens, corpos, memórias e realidades. Essencialmente, memórias procuram outros espaços ao se transmutarem em imagens e imagens transmutam-se em novas sensações corporais como memórias revividas. Talvez o melhor termo seja a transdução, por meio da qual a relação acontece, pois nela há a troca de energia como forma de passagem entre um acontecimento e outro, uma vez sendo eles a mesma coisa em formas diferentes.

A cada imagem uma indicação do que está por vir numa indicação latente de cada observador, e sucessivamente a cada novo olhar sobre esta imagem uma renovada memória numa outra visualização num outro momento. Proponho entender como complementares a memória e a imagem, uma vez que nossa intervenção usou a

memória como gancho para as imagens e pela objetiva relação entre ambas. Com isso, espaços da memória podem parecer uma expressão simplificadora, inevitavelmente mutiladora de uma realidade, porém pode ajudar a compreender a complexidade dos fatos dinâmicos da imagem e sua relação com a memória. Estes espaços podem indicar, com mais arejamento, a multiplicidade de fatores envolvidos nos atos de criação ou de apreensão das imagens. Para mim, em qualquer ensejo no qual a imagem é o signo principal, há uma sensação de espacialidade provisória que faz a ligação entre imagens que se complementam a partir de uma visualização. Memórias se manifestam em evanescentes camadas espaciais e imagéticas, sejam relacionadas a cheiros, formas, cores, sons e imagens mesmas. E assim as imagens cumprem seu papel e se multiplicam. Por exemplo, quando decidimos tirar uma fotografia, escolhemos o objeto, o quadro, o tempo, envolvemos direta e automaticamente elementos que estão no passado e no futuro de nossas escolhas, como objetos de nossa memória, que dão relevância ao por que queremos documentar aquele objeto, como repertórios de nossos intelectos, que dão as diretrizes estéticas e semânticas para dirigir a foto, como objetos externos, que são os temas culturais e naturais que estão no mundo físico aparente e, com certeza, a mediação do equipamento que irá transformar tudo isso em uma imagem de acordo com a potencialidade do aparato. Por exemplo, uma lente teleobjetiva é capaz de mudar a perspectiva trazendo para perto objetos que estão distantes da câmera e jogam o foco em determinada parte do quadro, fenômeno que o olho humano não é capaz de realizar. Quando este mesmo fotógrafo ou outro observador admirar esta fotografia, novos e diferentes espaços de memória serão criados e motivados pela própria observação. A cada olhar, novos espaços, novas sensações e novas memórias se manifestam e se cristalizam na efemeridade de cada imagem e cada espaço.

Especificamente no que tange à própria produção de imagens, portanto, inicia-se um arranjo de elementos e de processos de instigante complexidade, cujos aspectos constituintes e suas relações podem ser muito relevantes para nosso posicionamento e entendimento quanto ao papel da produção de imagens na reconstrução de memórias.

Arley Andriolo amplia o panorama reflexivo quando relaciona pontos de vista de pensadores da imagem – espaços – que também apontam o caráter complexo da vida das imagens, fato relevante para qualquer situação de uso das imagens.

“Em outras perspectivas teóricas, da filosofia da comunicação e da antropologia visual, a iconologia tem sido apreendida criticamente na compreensão do mundo das imagens. Na primeira, visando a uma arqueologia das imagens, Norval Baitello Jr. (2005) insiste no caráter histórico e cultural da investigação ao “considerar as facetas sombrias e silenciosas das histórias, das pessoas e das coisas que servem de ponto de partida (e de chegada) na vida das imagens” (p. 40). Na segunda, Hans Belting (2006) afirma: “A interação das imagens mentais e das imagens físicas é um campo ainda largamente inexplorado, o qual concerne a política das imagens em relação ao que os franceses chamam de ‘imaginaire’ de uma dada sociedade” (p. 8). Nesta proposição, o mental e o físico são dois lados de uma mesma moeda como fundamento da vida social, no processo entre a imagem, o meio e o corpo.”

(ANDRIOLO, 2014:104)

Mediação é uma expressão hegemônica para designar aquilo que está entre, elemento de intermediação, especialmente no universo da comunicação. O *estar entre* supostamente pode ser o espaço entre duas instâncias relacionadas, ou um espaço de transição entre duas ou mais qualidades definidas por aqueles que as observam. Um

filtro, um canal, um aparato, um código, um espaço de transdução, de transformação ou de espelhamento entre duas ações sgnicas, ou no sentido comum, uma divisão entre duas ou mais pessoas. Para os espaços da memória, das imagens, a mediação como aparato, como canal ou como espaços formadores e depositários de imagens vêm ganhando volume a cada dia.

“O grande avanço nas tecnologias de comunicação visual criou uma nova realidade: o mundo-imagem, o aumento das possibilidades de virtualização da realidade, de materialização da subjetividade e dos registros semióticos em formas que podem permanecer no tempo além de quem as produz. Esta nova linguagem imagética abre espaço para uma relação idiossincrática entre o homem e as coisas: a mediação imagética entre ele e sua realidade.”

(JUSTO, VASCONCELOS, 2009:766)

Espaços formadores e depositários de imagens que a um só tempo são imagens ratificadoras do poder dos espaços como teias, cadeias e redes independentes, imersíveis e submersíveis que mergulham e ressurgem ressonantes em nossos espaços pessoais e coletivos.

“Sempre será necessário que as imagens geradas na mente emirjam à superfície, não importa se traduzidas em som, palavras, cores, volumes, objetos, desenhos, o que importa é que elas venham à tona para se transferir para outros, para vincular, para criar pontes com outros seres. Uma vez transmitidas, recebidas por outros, importa que elas alcancem a caixa de ressonância interior e profunda, gerando novas imagens, retornando às entranhas, reverberando novamente em múltiplas dimensões.”

(BAITELLO JR., 2005:2)

Os espaços também podem aparecer ou serem criados conforme a utilidade e a necessidade do observador. Podem ser traduzidos conforme o prisma de departamentos, organizações, grupos, por exemplo, e sob a perspectiva de cada visão de mundo. Os espaços-imagem ganham formas de acordo com as habilidades e referências de cada realidade insistida entre o indivíduo e a grande dimensão histórica visual através dos tempos. Agora, com o advento da era numérica-digital, parece que conquistamos o início da multiplicação dos espaços, nos quais nossos corpos, imagens e memórias podem alimentar-se e dissolver-se e prolongar-se em máquinas e fibras das hiperesferas das culturas midiáticas.

“Na virada da década de 1980 dá-se não só a convergência de várias abordagens, interesses e disciplinas em torno do campo comum da visualidade, como também uma percepção cada vez mais ampliada, inclusive fora dos limites acadêmicos, da importância dominante da dimensão visual na contemporaneidade. A infusão da comunicação eletrônica e a popularização da imagem virtual obrigam a procura de novos parâmetros e instrumentos de análise que articulam os esforços da Sociologia, Antropologia, Filosofia, Semiótica, Psicologia e Psicanálise, Comunicação, Cibernética, Ciências da Cognição. Campos que se estruturam — como os estudos de comunicação de massa e, em particular, a moda assumida principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra pelos chamados “cultural studies”, espécie de bolsa de mercadorias do simbólico — passam a ter um papel determinante nesse processo.”

(MENESES, 2003:23)

Mercadorias do simbólico num mundo cada vez mais midiaticizado, medializado, no qual os conteúdos e formas parecem ganhar autonomia e sobressaem às nossas experiências e aos nossos corpos. Ao mesmo tempo, às nossas experiências são possibilitados cada vez mais aparatos técnicos para dar vazão às nossas imagens, às nossas singularidades e individualidades, e retomar e criar nossas memórias.

Podemos trazer como exemplo a antiga tensão do cabo de guerra entre a ruptura e a tradição no avanço e na resistência para mudanças de valores e costumes das culturas. De um lado da corda, na ponta da ruptura, a poderosa força da indústria cultural e das redes sociais criando e renovando a todo instante seus conteúdos, como as torrentes de imagens de todos os tipos e formas, a maioria delas criadas por autores desconhecidos. Imagens em toda a parte formando a cara de todos os produtos comercializados, vendedoras de inúmeros espaços e memórias sem a necessidade de que nossas experiências vividas façam parte delas. O espaço e as imagens globalizadas. Do outro lado da corda, o lado da tradição, as imagens e memórias de reconstruções de culturas de grupos locais, do sentimento do tempo regulado com a natureza, dos espaços imaginais retomados e simbolizados como consciência da tradição. Os legados particulares, os pequenos núcleos familiares e suas crenças, as pequenas e médias comunidades empenhadas em seus sustentos.

O eterno retorno do novo e do impessoal, da transitoriedade, da sensação de ser caçado pelas imagens, de um lado, em tensão com a trama do tecido das memórias e dos álbuns de fotografias do outro. Neste eixo, nem o bem nem o mal como oposições binárias, na fragilidade das escolhas excludentes. Uma mistura medida pode favorecer um uso mais consciente e equilibrado nesta tensão entre a tradição e a ruptura, a que todos nós, na contemporaneidade, temos de enfrentar na lida com a comunicação social e com as relações de consumo.

As práticas inseridas numa intervenção desenvolvida por nós podem promover uma relação mais consciente e profunda com as imagens. Estrutura-se como forma de pensar as próprias imagens e espaços memoriais complementando-as no contexto das demais produções do grupo. Experimenta-se o dispositivo – foto e filme – como suporte final entre as várias imagens na convergência entre o corpo-mídia com o mundo físico e social. Como afirma Hans Belting, “Enquanto as imagens do mundo exterior apenas nos fazem, no fundo, ofertas imaginais, as imagens que rememoramos corporalmente ligam-se à nossa própria experiência vital, que se desenvolve no tempo e no espaço” (BELTING, 2014:80).

Enquanto somos caçados, inevitavelmente, pelas imagens de uma semiosfera poderosa, podemos também caçá-las enquanto tomamos consciência de nós mesmos como criadores de significados. Uma intervenção fotográfica pode ser uma estratégia para colocar do mesmo lado a tradição e a ruptura imaginadas naquele cabo de guerra, como entrosamento para o que há de útil e de descartável nas duas forças.

10.1.1 CORPO, FRONTEIRA DOS ESPAÇOS DA MEMÓRIA E DAS IMAGENS.

“Schopenhauer equiparou a imagem à obra de arte, podendo então dizer que “está mais próxima da ideia do que da realidade”. É sobre este fundamento que assenta a experiência estética.”

Hans Belting

Ao apontarmos nossa direção para a reconstrução das memórias com os parceiros de São Luiz no código visual, tínhamos – ainda temos – a vontade de realizar uma seleção de fotos e expô-las publicamente. Tereza, por exemplo, chegou a fazer 800 fotos. O filme teve, e continua tendo, exposições um tanto restritas porém valiosas. A primeira projeção foi para grupos de interesse direto, como para uma plateia de convidados de São Luiz e amigos – no Centro Cultural Oswaldo Cruz em maio de 2015 – como devolutiva principal do projeto. Depois desta, algumas outras ocorreram em escolas da capital paulista e no Instituto de Psicologia da USP, em eventos abertos ao público e estudantes. O resultado fílmico também foi pensado para uso pedagógico, em aulas de graduação e pós-graduação. Ferramenta audiovisual didática para pesquisadores e professores cujas perspectivas se igualam na transdisciplinaridade. De todo modo, a imagem talvez seja, entre outras, a linguagem da transdisciplinaridade. Quando um filme é mostrado em sala de aula, em qualquer disciplina, o que há nele que não possa ser de interesse para todas as artes e ofícios? Com uma ou outra exceção, uma mesma foto ou um mesmo filme – ou mesmo um trecho dele – são fontes abundantes de conteúdos para muitas áreas do saber distintas entre si. Deles, podemos extrair muitos debates e experiências dada a objetividade mágica do contato com a visualidade, com a audiovisualidade e com nossas presenças vivas, ou seja, com nossas mentes.

A noção básica da imagem, a partir de suas múltiplas utilidades sociais, é quase sempre uma situação de materialidade, de eliminação do que não está relacionado diretamente com a visualidade. Na norma comum, na percepção natural, ela é percebida como uma seleção última daquilo que passou por uma escolha específica pessoal ou coletiva. Uma foto ou um quadro são favorecidos, também, com a rejeição ou eliminação daquilo que não se quer fotografar, por eliminação, digamos. Uma espécie

de seleção concentrada por uma força centrípeta¹⁶ do olhar. O que não se quer como imagem, por exemplo, fica fora de quadro, no lado escuro da tela ou a partir das bordas da foto, num terreno infinito e indefinido. Uma espécie de margem oculta sem materialidade. Tudo que é fora de quadro pode ser imaginal. A imagem que atingiu um suporte é o resultado de algo surgido das entranhas do invisível, que rompeu por força de circunstâncias e escolhas. O que sobra de fora foi levado pela força centrífuga na qual se encontram as imagens que ainda habitam para longe das bordas do visível. Mostrar esta imagem que veio à tona é um feito do qual ninguém quer se furtar. Ela é um testemunho, uma herança, um fato, uma presença e uma espécie de verdade. Uma foto nasce para ser vista, o mesmo para os filmes.

Uma câmera na mão pode dividir o tempo e o espaço em dois momentos estéticos. Transformação de signos num toque de dedo: o clicar de uma foto num piscar de olhos e depois a atenção ao celebrar a visualização da mesma foto, no papel ou na tela. Na era analógica com o filme película, que agora é passado, o tempo entre um momento estético e outro era bem maior. Na maioria das vezes, com raras exceções, vivenciávamos a captura da imagem com moderação de escolhas, numa espera paciente que vinha ao cabo naquele momento seletivo. A foto ficava lacrada na mente do realizador que poderia preferir a memória à revelação da imagem num suporte, ou poderia demorar a revelar em laboratório aqueles fotogramas. E em geral, pelo menos no meu caso, um estranhamento poderia ocorrer no encontro da foto da memória com a foto mesma. A imagem da cabeça quase sempre ficava melhor que a foto impressa. O fato, é que a foto impressa nunca imprime – e até hoje não imprime – o otimismo do fotógrafo em relação ao seu talento.

¹⁶ Termo criado pelo francês Andre Bazin, crítico e teórico do cinema, mentor da Nouvelle Vague francesa. Ao comparar a foto com o cinema, ele relacionava a força centrífuga à foto e à centrípeta ao cinema.

O destino geral da imagem indubitavelmente é a tela e o papel. A vocação comum dela é a socialização dos olhares e o artifício como cápsula do tempo, arremessada para o futuro e para o passado. A exibição – e hoje a publicação, a postagem digital – são as formas dinâmicas de transferência entre as pessoas. Um compromisso assumido imediatamente, em geral, quando se trata de obter resultados de uma criação artística, com finalidade específica ou não. Sabíamos que os produtos finais de nosso projeto seriam apreciados, vistos, nos suportes conhecidos e convencionalmente percebidos como visíveis e enquadrados, sejam eles em papéis ou telas, mais persistentes, menos voláteis ou os efêmeros das telinhas do celular e do projetor digital.

Porém, essa materialidade visual não foi, para mim – talvez para todos os parceiros do projeto – desde o início, uma única forma de perceber e observar a imagem como concretude física somente. Uma impressão palpável como algo existente em si, inerentemente observável e separada dos olhares e dos outros fenômenos relacionados. No senso comum, sim, porque não? Apreciamos figuras e paisagens diante de nós e assim elas estão. Em nossos encontros, não verifiquei nenhuma intenção formal de discutir a imagem como aspecto múltiplo, em seu amplo espectro dentro da comunicação. Não considerei a possibilidade de explorar estes aspectos filosóficos e semióticos da imagem com os colaboradores. Com os parceiros coordenadores, sim, vez ou outra abordei brevemente estes aspectos, porém, não compartilhei esta reflexão com os outros. Preferi considerar a liberdade e a autonomia de cada um para refletir sobre este universo e sobre esta experiência estética e memorial. Uma escolha apoiada mais no meu desconhecimento sobre o assunto.

“Assim, nossa incubadora interna de imagens, a mente humana, se oferece como ponto de partida muito anterior ao momento em que as imagens ali geradas tivessem sido inscritas ou sobre-escritas sobre a superfície plana de

um suporte qualquer. Uma vez geradas ali, podem ser inscritas sobre outros materiais. E quando inscritas sobre a pedra, o couro, o papel, podem ser transmitidas para outros, povoando outras mentes, dialogando com outras imagens e multiplicando-se em variações infinitas. Vamos dar a este processo o nome de “comunicação.”

(BAITELLO JR., 2005a:1)

Sendo um fenômeno ubíquo, material e imaterial, as imagens acontecem. Podemos sublinhar esse “acontecimento”. Acontecer é uma expressão interessante para um fato que se apresenta em local incerto, em volatilidade, em trânsito, em transitoriedade. Portanto, as imagens acontecem no jogo de relações entre instâncias, como imagem-meio-espectador, natureza-dispositivo físico-corpo vivos. Como todos os fenômenos, elas acontecem e são consequências impermanentes e dependentes de vários elementos. Se faltar um deles, o fenômeno se acaba, se extingue.

Nesta situação com vários fatores que agem em complementaridade para o acontecimento da imagem, podemos dar bom destaque a esse dispositivo vivo que se desloca, enquadra, busca, intervêm, empunha e cria a perspectiva que é o corpo, suporte do olhar e complemento do dispositivo-câmera. O veículo ou meio central, o lugar entre o individual e o coletivo, como Belting define, entre a imagem-corpo e a imaginal¹⁷, que é uma espécie de janela divisora que margeia o mundo e a mente.

“Mas falar de um lugar das imagens pressupõe que, antes de mais nada, exista um lugar susceptível de se identificar como tal. Semelhante lugar é o corpo, que aqui introduzo como conceito geral, embora saiba quão problemático se tornou para a ciência actual. Mas se lhe chamarmos tão-só ‘lugar’ (seja lá para o que for), o sentido

¹⁷ Relativo a imagens, à imaginação ou à iconografia, à imago (Dicionário Houaiss, pp 1573).

em que ele aqui se menciona talvez se torne compreensível. É um lugar no mundo e um lugar onde se produzem e conhecem (reconhecem) imagens. Amiúde incluem-se aqui imagens fugidias que não sabemos donde vem nem para onde vão, quando as esquecemos e, por um motivo imprevisto, de novo as recordamos. Ao contrário do que acontece com as imagens que esperam pelo nosso olhar nos dispositivos técnicos ou nas paredes dos museus, as imagens íntimas adquirem para nós um significado pessoal que compensa e contrabalança a sua fugacidade. Enquanto as imagens do mundo exterior apenas nos fazem, no fundo, ofertas imaginais, as imagens que rememoramos corporalmente ligam-se à nossa própria experiência vital, que se desenvolve no tempo e no espaço.”

(BELTING, 2014:80)

O corpo como fronteira, como instrumento de criação e tradução de imagens, como uma espécie de palimpsesto dinâmico e vivo. “*La vida es sueño*”, como dizia o poeta e dramaturgo barroco, o espanhol Pedro Calderón de la Barca. Nesta frase-verso, ele aponta a fusão de nossos pensamentos e sonhos com aquilo que é atualizado em matéria. Não credita ao sonho uma imaterialidade nem à realidade física a exclusividade da matéria. Se a imagem imaginada e a materializada podem ser, portanto, complementares do mesmo universo vivido, se o dentro e o fora são palavras, nomes para dividir em partes aquilo que imaginamos e vemos, então, nossos corpos – o que é simultaneamente a mente – ultrapassam muito além de suas curvas palpáveis. Estamos também nesses espaços e tempos transitórios e irregulares entre as células e o horizonte visível, recebendo e projetando imagens simultaneamente. Parte das imagens que vemos a todo momento são reconhecidas pela memória de formas da realidade vividas antes.

Se não contássemos previamente com este repertório de imagens, não reconheceríamos nada do que estaríamos vendo no presente. Um mundo totalmente novo a cada instante, sem referências a ser reconhecido a cada piscar de olhos. Portanto, imaginação e visão, passado e presente estão inerentemente ligados. Os termos comuns de oposição irreal e real não podem ser aplicados neste caso, pois todo o processo da imagem é real. Provavelmente o termo mais apropriado seria o virtual para o que imaginamos e sonhamos, e real para aquilo que vemos num quadro na parede. O irreal pode ser atribuído àquilo que não existe na natureza, como o Saci Pererê e o unicórnio. Porém, podemos imaginá-los, criá-los sem limites e restrições. A imagem deles é irreal? Não. Gosto de pensar, no fim, que nós somos imagens. Hans Belting, historiador de arte, definiu os universos das imagens de maneira prática.

“No discurso contemporâneo, pelo contrário, as imagens ou se discutem num sentido abstrato que parecem existir desprovidas de meio e de corpo, ou se confundem simplesmente com as suas técnicas imaginais. Num caso reduzem-se ao simples conceito de imagem, no outro à mera técnica imaginal. Para este dualismo contribuem as nossas ideias acerca das imagens interiores e as exteriores. As primeiras podem descrever-se como imagens endógenas, ou próprias do corpo, enquanto as segundas necessitam sempre, primeiro, de um corpo imaginal técnico para chegar ao nosso olhar.”

(BELTING, 2014:32)

Um dos principais aspectos de nossa intervenção provavelmente seja, de fato, a participação ativa de cada um dos integrantes. Num passo adiante, o objetivo central desta jornada vídeofotográfica, para mim, é a experiência de captar por entre estes

espaços da memória, criando-os e recordando-os com a mobilização da musculatura e do sistema nervoso – endógenas – e renovando-os com o corpo imaginal técnico – exógenas – ligando os olhos ao coração. Espaços da memória ou a vida das imagens, uma aventura do conhecimento possibilitada pela colaboração com o dispositivo, o aparato e o grupo, em busca do tema discutido. A vivência tida com o dispositivo e o fazer fotográfico em cada uma das intimidades pode proporcionar a cada um o estado de presença necessário para o encontro com sua singularidade autoral, com a viva consciência da dinâmica de seus corpos no mundo e o mundo em seus corpos. Experimentar a imagem como forma de pensar, pensamento esclarecido a reboque da intuição e de sensações visuais, pode trazer um mundo novo à consciência e à imaginação, e as distinções entre as imagens coletivas e a que é do próprio indivíduo podem se definir com mais clareza.

“O exercício da recordação está ameaçado onde a ficcionalização da realidade coloniza igualmente a nossa imaginação, cujas imagens individuais e coletivas constituem o ‘Eu’. Quando falta a nossa imaginação, torna-se também fictício o Eu que ainda de si consegue lembrar-se.”

(BELTING, 2014:94)

Figura 56, Jardineiras no centro de São Luiz, década de 1930. Acervo de Juventino Galhardo.

Figura 57, Comício na Praça de São Luiz, 1930. Acervo de Juventino Galhardo.

“A palavra imagem é mal reputada porque inconsideradamente se acreditou que um desenho era um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental era um desenho desse gênero no nosso bricabraque privado. Mas, se, com efeito, ela não é nada de semelhante, o desenho e o quadro, da mesma maneira que ela, não pertencem ao em-si. São o interior do exterior e o exterior do interior, que a duplicidade do sentir torna possíveis, e sem os quais nunca se compreenderão a quase-presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário. O quadro, a mímica do comediante não são os meios que eu tomaria emprestados ao mundo verdadeiro para, através deles, visar as coisas prosaicas na ausência delas. O imaginário está muito mais perto e muito mais longe do atual. Mais perto, visto ser o diagrama da sua vida em meu corpo, a sua polpa ou seu avesso cana; expostos pela primeira vez aos olhares, e porque, nesse sentido, como energeticamente o diz Giacometti: ‘O que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, isto é, aquilo que para mim é a semelhança: aquilo que me faz descobrir um pouco o mundo exterior’. Muito mais longe, visto o quadro só ser um análogo segundo o corpo, visto ele não oferecer ao espírito ocasião de repensar as relações constitutivas das coisas, mas ao olhar, para que este os espouse, os vestígios da visão do interior, e à visão aquilo que a atapeta interiormente, a textura imaginária do real.”

Merleau-Ponty

Figura 58, Cavaleiros em São Luiz, década de 1930. Acervo de Juventino Galhardo.

10.1.2 CORPO, ENVELOPE DE IMAGENS

“Pernas e braços estão repletos de recordações adormecidas”

Marcel Proust

“A imaginação é a memória que enlouqueceu”

Mario Quintana

A vida das imagens, pois, parece se assemelhar à ideia ou à percepção sobre o Universo, difícilíssimo de se fazer uma imagem mental sobre ele. Difícil também fazer uma imagem sobre a vida das imagens. Para nós, distâncias sem medida para nossa

capacidade mental. Talvez, poderíamos dizer vidas das imagens. Vidas porque estão vivas, estão em nós e em muitas esferas, algumas delas dependentes e relacionadas ao corpo vivo, manifestadas quando vivenciadas, pelo simples fato de estarmos vivos ou por ativarmos memórias. Elas também podem se realizar, materializar em função de experiências vividas, especialmente aquelas obtidas com emoção, sentimentos e a partir de marcas profundas deixadas em família, em ação cívica, como guerras, em revoluções e em conquistas. Imagens culturais de um povo, celebrando um feito ou a importância de algum indivíduo para alguém. Entre a representação e a criação de mundo, as imagens podem ‘ocupar’ o lugar de pessoas mortas, de fatos históricos vividos e permanecer como agente de tensão entre a tradição e a ruptura de uma cultura. O corpo em muitas histórias e culturas foi e é, muitas vezes, reconhecido como uma interface, uma mídia epidérmica para a criação e depósito de significados, como marca de existência e até como suporte para registros de memórias e códigos culturais. Esse ser-existência de base, um tipo de altar ou templo para memórias e imagens, é um escritor e um texto ao mesmo tempo, um suporte/tela viva com a qual podemos relacionar com ele imagens e memórias, e nele gravar imagens e memórias. Portanto, memórias e imagens em profunda relação.

Um aspecto histórico muito interessante da gênese de uma imagem, e sua relação com algo que não mais existe, que falta a alguém, como forma de substituição de um elemento por outro, é a figura, a escultura ou o retrato dos mortos. A arte funerária no passado era mais recorrente, mais utilizada nas casas das pessoas. Destacando como uma arte ou costume específicos desse tempo, de um passado até recente:

“As representações pictóricas da morte são uma prática antiga encontrada em todos os media e em muitas culturas (...) Durante os anos 1970, o costume foi

“redescoberto” como um dispositivo terapêutico por especialistas dos processos de enlutamento, embora sem a consciência de sua história.”

(RUBY, In: KOURY, 2001:95)

Estas imagens podem não só ser pinturas ou fotos, mas peças de cera, de madeira ou outro material que possa servir de substituição por tempo indefinido, provavelmente de forma resistente ao tempo, como um busto de uma pessoa amada ou reverenciada. Uma vez morta, moldes de cera eram tomados da face dos falecidos para depois serem trabalhados à imagem e semelhança dos que partiam.

Norval Baitello Jr. inicia seu texto perguntando, “O que são imagens?”, e segue dando sinal de uma ligação da imagem com a ausência e a presença.

“O que a língua latina chamava de imago referia-se ao retrato de um morto.

Porque as imagens são indeléveis, porque conferem uma segunda existência, elas possuem um status semiótico na segunda realidade (cf. Bystrina, 1989), em seu caso particular, a presença de uma ausência e seu oposto, a ausência de uma presença. Por isso elas são fantasmagóricas, em sua origem mais remota. Além disso, as imagens não são, distintamente do que às vezes somos tentados a pensar, subprodutos da luz, formas de luz ou seres do dia. São muito mais, em sua origem e desde então, habitantes da noite, possuem muito mais faces invisíveis do que aquelas que se deixam ver, mantêm estreitos laços históricos com o sombrio e com o insondável, com as zonas profundas de nós mesmos, com as quais temos ter contato”.

(BAITELLO JR., 2005a:1)

Nessas “faces invisíveis” e “insondáveis” as imagens estão nos mitos também. Num deles, poderemos verificar adiante, a formação de um suporte vivo dentro do qual elas se percebem no próprio fazer, no encontro do material e do imaterial. Na síntese de Levi-Strauss, o sonho é um mito individual e o mito é um sonho coletivo. Uma bela e pequena equação. Entre tantas outras inferências, quebrando a barreira entre indivíduo, seu grupo e o social, o autor do mito não é uma figura só, autônoma para criar suas ideias, sonhos e mitos. Por mais que alguém comece uma narrativa mítica sozinho, num estalo, ela seguirá como rastilho de pólvora pelo mundo e pela memória de todo mundo, sem fim nem começo, anônima e livre. As histórias vivem sem seus autores. As memórias também. Mitos, sonhos e memórias, parece-me, têm muitas figuras em comum. Uma espécie de fumaça que sai de fogueiras diferentes, de ritos diferentes. Não há pontas regulares nessas contas, não há autores confiáveis na origem que preserve a narrativa em local seguro e eterno, não há suportes definitivos que registrem suas atualizações e versões evanescentes e ubíquas, não há fronteiras linguísticas e culturais que lhes impeça de inocular e pulverizar em toda parte e para alguém. Não há controles precisos de acesso com início e fim, não há órgãos de censuras que as proíba de acontecer nem de circular irrestritamente de mentes em mentes, não há quem imprima restrições para elas em idades, culturas, etnias, raças, religiões. Não há normas estéticas ou científicas que rejeitem suas naturezas fantasiosas muitas vezes pouco compatíveis com o mundo objetivo. Nenhuma verdade ou coerência lhes são cobradas nos caminhos da comunicação, do esquecimento ou da recordação. No verso e na prosa, todas guardam proximidade com a mimese nos aspectos cenográficos naturais e humanos que as tornam reconhecíveis ou não. Formas e figuras de linguagem que parecem traduzir mensagens de um mundo original do qual viemos, mas não temos acesso, ou que simplesmente para o qual ainda não estamos preparados para interagir diretamente.

Todos os três fenômenos podem interagir e se definir uns com os outros: o mito é levado por meio da memória; os sonhos são desafios de memória que se perdem na fumaça instantânea; as próprias memórias se misturam a sonhos individuais baseados ou espelhados em mitos coletivos; mitos podem se cristalizar por meio de memórias recorrentes migradas de sonhos e invenções. Por fim, inclusive a própria memória, em algum momento de suas revelações, se tornará um signo mnemônico para alguém em algum lugar, pois aquilo que tem utilidade persiste na realidade e se transforma em linguagem no decorrer do tempo e da necessidade, como a letra de um alfabeto que se inicia com alguém e segue por gerações da própria cultura. As relações entre eles não devem terminar por aqui. A imagem deve ou pode ser a linguagem principal de ligação e de manifestação destes fenômenos, a memória, o sonho e o mito.

Esta interação se faz num multi-espço vivo, uma unidade de contato com o mundo e com o outro. Um envelope mídia receptor e produtor de imagens. O corpo em movimento reage a si mesmo e às forças da natureza. Um dispositivo, talvez, ciente e cioso do poder de criar imagens e com isso nutrir a vitalidade essencial da existência. Intimamente ligadas àqueles fenômenos da mente e da cultura, a luz, o movimento, o corpo, os olhos, a visão. Faces da imagem e imagem da face. Ponty se refere à imagem-pintura, mas podemos incluir na referência as imagens foto:

“O pintor ‘emprega seu corpo’, diz Valery. E, com efeito, não se vê como um Espírito pudesse pintar. Empréstando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento.

Basta que eu veja alguma coisa, para saber ir até ela e atingí-la, mesmo se não sei como isso se faz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta no mundo visível, faz parte dele, e é por isso que eu posso dirigí-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão pende do movimento. Só se vê aquilo que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como o movimento destes não haveria de baralhar as coisas se, por sua vez, fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se procedesse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto da minha paisagem, são transladados no mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está a meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, assinalando no mapa do eu posso. Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser.”

(MERLEAU-PONTY, 1984:88)

Um mito encontra a memória e a tem como referente, daí aparece uma relação concreta entre eles. O corpo também é parte da história. O mito de Melampo é pequeno e maravilhoso, como a maioria dos mitos é maravilhosa – não só no sentido do admirável, mas no daquilo que é inexplicável racionalmente. A beleza nessa história não diz respeito unicamente aos fatos extraordinários e fantásticos da história, mas ao entendimento da síntese da condição humana enquanto estar no mundo como psicossoma, como integração de partes no devir, tendo como resíduo da passagem do tempo as memórias arquivadas no corpo e com ele. E também do recurso da narrativa visual do mito. Acima de tudo um sonho vivo, uma história visual da qual a imagem é o recurso comunicativo. A história fala da memória no corpo, pelo corpo, carregada pelas imagens. Não conheço mitos sem imagens, sem que a narrativa esteja calcada em narrativa essencialmente visual.

Trata-se de uma narrativa também sobre a fertilidade, recordação e reprodução, por exemplo, que também releva a questão da memória no corpo. Melampo é um visionário e está preso. Fílaco promete libertá-lo caso o ajude a recuperar a fertilidade do filho Íficlo.

“Fílaco estava muito surpreso com isso e, quando percebeu que tinha à sua frente o adivinho mais eminente, libertou-o e pediu-lhe para dizer de que modo poderia seu filho Íficlo ter filhos. Melampo prometeu dar maiores informações sob a condição de que ele recebesse as vacas. Agora abateu dois bois, picou-os e chamou os pássaros alvissareiros. Então apareceu um urubu, e ele disse o seguinte: antigamente Fílaco castrava carneiros no campo e então depositava a faca ainda sangrenta junto de Íficlo. O jovem ficou com medo e fugiu; aquele, porém, fincou a faca imediatamente no carvalho sagrado, de modo que a casca da árvore encobriu-a ao redor.”

No belo trabalho sobre os *Espaços da recordação*, a professora alemã Aleida Assmann analisa o mito:

“O visionário revela uma experiência traumática da infância, a qual foi reprimida por anos e cujo correlato concreto é a faca encerrada no carvalho. Como a faca que está presente na árvore, mas invisível, a recordação estabilizou-se inacessível em uma cripta da consciência. O vestígio dessa memória escondida é o sintoma corporal da infertilidade, que foi desencadeada pelo medo de castração da criança. O caso dessa memória corporal dificilmente pode ser descrito de modo diferente senão sob os conceitos freudianos; entretanto, a forma de terapia não tem mais muito a ver com psicanálise: ‘se a faca for encontrada novamente, continuou o abutre, ele deverá raspar a ferrugem dela e dá-la para beber a Íficlo por dez dias, então ele gerará um

filho. Foi isso que Melampo aprendeu do urubu. A faca foi encontrada e, depois que Íficlo bebeu por dez dias a ferrugem raspada, um filho foi concedido a ele’.”

(ASSMANN, 2011:260)

A memória corporal nesse relato é o que há de mais forte na relação entre trauma e fertilidade, entre um fato vivido e suas consequências de infertilidade. E assim, a casca da árvore que envolve a faca é uma imagem maravilhosa, uma metáfora brilhante de como podemos ter dentro do corpo um objeto-sensação encravado no tempo. Um objeto-memória que muitas vezes, talvez todas, não são vistos, porém sentidos, que aparecem em forma de sintomas, sensações, sentimentos e ações.

Muitas devem ser as metáforas criadas para a relação memória-tempo, memória-impressão, marca no tempo e vestígios no presente. Marcel Proust usa o processo fotográfico como imagem-marca, comparando a presença do passado no presente da consciência humana com os negativos fotográficos, pois às vezes não é possível prever se algum dia serão revelados ou não, ficam latentes no suporte à espera de luz, imagem e revelação.

“Ao ser intensificada, a metáfora com a fotografia acentua não só o caráter imediato de uma marca impressiva, mas, de quebra, a corrosão de uma matéria sensível. Desse modo, surge uma correspondência entre fotografia e trauma: compara-se o autorregistro fotográfico do recorte de realidade nos sais de prata da chapa química com o autorregistro de uma experiência traumática na matriz inconsciente. Já foi dada a palavra ao analista Ernst Simmel, que descreve a impressão traumática com

*imagens ligadas à fotografia: “O flash do medo cunha uma impressão fotográfica exata”. Com a imagem da fotografia como **medium** acentua-se, de forma paradoxal, exatamente o contrário da medialidade, a saber: o caráter imediato de uma impressão.*

Desarmado por técnicas mentais de significado e resistência, tornam-se a psique e, respectivamente, o próprio corpo, um simples meio, como chapas fotográficas. Para

Proust, era ainda um critério da verdade essa passividade desprotegida do destinatário; elas se tornam, para o psiquiatra do seu tempo, um sinal da patologia.”

(ASSMANN, 2011:266)

Dos mitos aos povos míticos. As culturas indígenas nos dão em várias faces e momentos o corpo como suporte de imagens, como tela em si – se tela vem do radical grego tele, “distante”, melhor seria dizer **na pele, em si**. De qualquer forma, as imagens parecem sempre distantes, abismais. Especialmente as pinturas na pele em ritos de toda espécie e em muitas culturas pelo mundo, quase sem exceção, especialmente nos povos chamados tribais, primitivos e mais enraizados e ligados à natureza. Dos mais conhecidos nessa arte no Brasil são os índios Kadiwéu, originários do território que é hoje o Paraguai e Mato Grosso do Sul. Guerreiros e comerciantes, criadores de rebanhos nômades, essa cultura foi bastante abordada por estudiosos interessados também em conhecer sua linda arte corporal. Formas e desenhos na pele de muita beleza e atemporalidade. Tramas geométricas e simbólicas são copiadas aos montes no mundo da moda, estamparia e cerâmica, por exemplo.

Figura 59, Índia Kadiwéu 1, disponível em <http://blog-do-netuno.blogspot.com.br/2010/09/pinturas-indigenas-e-seus-significados.html>

Figura 60, Índia Kadiwéu 2, disponível em <http://blog-do-netuno.blogspot.com.br/2010/09/pinturas-indigenas-e-seus-significados.html>

Estes desenhos existem, também, ou talvez por isso, como marcas para distinção das classes sociais entre eles próprios, dando privilégios e status para uns em relação aos outros, mas consta que, em sua essência, são marcas da memória de cada família,

traços do passado vivos em seus corpos.

“Na sua origem, os motivos ornamentais Kadiwéu tinham nomenclaturas de acordo com seu tipo ou classe, que, segundo Darcy Ribeiro, explicariam sua origem, significado e função, mas infelizmente esse conhecimento se perdeu antes de ser estudado e hoje, mesmo os Kadiwéu já não conhecem bem o significado e a origem de sua arte, arte essa que originalmente definia a sua posição social e eram verdadeiras propriedades da família, que não podiam ser usadas por uma pessoa que não pertencesse à família proprietária do motivo ou estilo.”

(BITAR, <http://www.yuribittar.com>)

Memória, corpo e imagem num só, como “carteira de identidade” e corpo-mídia, pele como espaço de memórias e experiências vivas, texto para ser visto, lembrado, organizado em sociedade e para si mesmo, designado em suas ações no presente com o passado. Tempo vivo, templo vivo, imagem ambulante.

“Não se aplicam à chamada arte indígena – que no caso do índio brasileiro pode-se definir como fazer com maestria, superando os limites do meramente utilitário – os mesmos conceitos que regem a arte ocidental, como por exemplo o de arte pura, ou arte pela arte, até porque a arte indígena, e nela a pintura corporal, para muito além do conteúdo estético possui finalidade mágico-simbólica, vinculada que está no universo mítico-cosmológico da comunidade, além de, entre outras funções, servir de “carteira de identidade” de quem a exhibe, ao revelar dados sobre sua etnia, posição e prestígio social, sexo, idade, filiação a esse ou àquele clã, estado civil, se participa de algum ritual, se preparou para a guerra etc.”

(LEITE, <http://www.raulmendesilva.pro.br/pintura/pag003.shtml>)

O corpo pode carregar as marcas definitivas para cada um, em cujas peles ficam expostas as memórias de superfície. São postas à tona a semântica de uma ideia, de uma cidade ou de uma família que pode ou não ser invisível como sentimentos e que ganham forma nas tintas da tatuagem. Nas últimas décadas, a arte ‘tattoo’ está na pele de muitos das chamadas gerações ‘X’ e ‘Y’, da adolescência aos sexagenários de hoje. Para estes, ela se tornou muito comum e variada. Dentre várias intenções do uso decorativo e a extensão de uma arte específica, próxima ao body-art popular, provavelmente isso pode significar também um retorno ao senso mítico da ‘tattoo’, uma linguagem natural do ser humano que retorna aos hábitos da vida moderna sob diversas formas e expressões, em cuja base está a marca corporal, do corpomemória em justaposição de símbolos com as sensações, das experiências marcadas e visualizadas no equipamento sensitivo, do objeto vivido com o corpo sujeito. Um exemplo interessante ocorre no filme “O livro de cabeceira” (Pillow Book, 1996) de Peter Greenaway, no qual corpos e peles servem como superfície de escritura, de poesia ideogramática, como se papel fossem.

Em uma parceira colaboradora deste projeto, uma marca memorial também foi feita na pele. Ela carrega espaços de família, aquela que de alguma forma representa o símbolo comum e essencial do grupo e para a pessoa, espaço sociais e privados. No caso de Lia (aqui com seu primo Leo), natural de São Luiz do Paraitinga, cidade cujas forças da memória e do espaço público são bem conhecidas. Os dois tatuaram nas costas o desenho da fachada da casa da avó, a Vó Nira como era conhecida por todos, inclusive assim chamada por não familiares. Na enchente a casa da Vó foi em boa parte destruída. Com a ajuda do Iphan e do Condephaat, órgãos governamentais da cultura, a família não só reergueu a casa, mas a tornaram um centro cultural muito ativo na cidade, o IES, Instituto Elpídio dos Santos (nome citado acima, músico, avô de Lia, marido de Vó Nira). O fato é que Lia marcou nas costas o desenho da fachada da casa da vó. Janelas e

porta nas peles. Idas e vindas, vistas e prosas, entradas e saídas, dentro e fora. Espaços.

Figura 61, Tatuados, foto de Ary Diesendruck.

Em minha família, um caso parecido. Meu sobrinho Daniel foi bem claro e objetivo em sua ‘atitude cutânea’, epidérmica. Como os Kadiwéu, marcou a nome da família, nosso sobrenome: de Santi. Sem ser simbólico ou hieroglífico, geométrico ou figurativo, preferiu o texto como ele é, na caligrafia e nos contornos da língua e das letras. Foi literal. A marca como etiqueta “de fabricante”, como força da escrita e de identificação de procedência. Especialmente ele, cujo contato com o pai não tem sido frequente, preteriu o sobrenome que vem do avô paterno. Escolheu o da mãe, que é minha irmã, de mesmo sobrenome meu, de nosso pai, Mario de Santi Neto.

Oculto na foto, ainda se forma o trocadilho com a frase em latim “*Spirito Santi*” (Espírito Santo). Ou seja, corpo e alma juntos nas costelas. Será isso uma recordação tatuada simplesmente? Pode ser a herança trazida como vivência sensibilizada no presente? Corpo comunicador-memória?

Figura 62, Na pele, foto de Luiz Otavio de Santi.

Podem ser por vários motivos e experiências a conquista de uma marca no corpo. A arte da tatuagem remonta há séculos, talvez milênios, penso eu não apenas como forma de decoração e de marcar uma recordação, uma ideia ou um gosto. É uma arte que mostra o corpo como uma experiência estética ligada diretamente a uma imagem esotérica, no sentido estrito do termo, algo que está no fundo, dentro de si mesmo. Ainda que pareça não termos muita consciência desta situação ao realizarmos uma marca no corpo, entre tantas possibilidades figurativas e temas escolhidos, a marca pintada ou tatuada são uma espécie de imagem que verte pelos poros de algo do passado

e do presente para tornar vivo um signo marcante das nossas vidas. Estas imagens – mesmo que sejam palavras – podem ter várias funções, dentre elas, como a de proteção, de religião, da estética, da satírica, da memória, da esotérica, do pacto, entre outras. Mesmo para aqueles não marcados no corpo com imagens, estas situam-se no espaço exotérico, fora do corpo. De um broche, de um botton hippie a uma super marca comercial mundial, todos nós de alguma forma incorporamos imagens em nossos corpos a ponto de consumirmos imagens no vestir e no comer, por exemplo, e por meio delas podemos digerir seus efeitos, a todo momento, fugazmente ou não. Fora ou dentro, cientes ou não, me parece que os espaços da memória e das imagens se rebatem e se misturam homogeneamente em nossas vidas que mal distinguimos o visível do invisível.

“Os nossos corpos tem a capacidade natural de transformar e fixar em imagens lugares e coisas que lhes fogem com o correr do tempo. Armazenamo-las na memória e reativamo-las através da lembrança. Com as imagens defendemo-nos da passagem do tempo e do espaço que experimentamos nos nossos corpos. É sob a forma de imagens que os lugares perduram na nossa memória corporal, que já os filósofos antigos consideravam como um lugar em sentido metafórico. Os lugares adquirem aqui uma presença que se distingue de sua presença outrora no mundo, já que dispensavam a sua experiência em concreto. Nesta tradução, elas representam o mundo através da corporalização que, enquanto imagens, possuem na nossa memória. A permuta entre experiência e lembrança é uma troca entre mundo e imagem. Doravante, as imagens passam também a cooperar em cada nova percepção do mundo, porque às impressões sensoriais se sobrepõem as nossas imagens mnésicas, a partir das quais as avaliamos, voluntária ou involuntariamente. Sem nenhum esforço, e como objetos, documentos e ícones, referimos pinturas e fotografias à nossa própria memória imaginal. Esta

*condensou-se nesses meios como lei do tempo, que se transforma em imagem do que aconteceu. Por sua vez, a sua autoridade histórica faculta às nossas lembranças a participação numa comunidade de vivos e dos mortos. Mas, por outro lado, a sua reificação ameaça a vida das imagens quando estas, contidas em objetos imaginais, se subtraem para sempre de toda alteração. Por isso, já em Platão surge a questão se as imagens fora do nosso corpo poderão em geral fundar uma memória viável e vital. Mas nesta controvérsia escamoteia-se o olhar e o seu poder de animação, com que das imagens do mundo exterior produzimos imagens.(...) A nossa própria memória é um sistema neuronal endógeno composto por lugares fictícios da lembrança. Consiste numa rede de **lugares** aonde vamos buscar as imagens que constituem a substância da nossa própria recordação.”*

(BELTING, 2014:89)

Então, pensando o corpo como fronteira e tela projetora de um fluxo imaginal, em paralelo à divisão de Belting, imagem endógena e exógena, a representação do norte-americano W. Mitchell (PORTUGAL: 2009), por exemplo, que distingue as imagens em duas categorias – “pictures” e “images”. Memórias podem ser images, e fotografias são pictures, talvez, traduzindo pictures como figuras. Em nossa cultura, e em português, não separamos o conceito de imagem em categorias diferentes, imagem é tudo que diz respeito à visualidade, imaginação, foto, filme, pintura, imagem em sonho, etc. As diferenças apontadas por Mitchell é interessante, pois nos remetem àquilo que transita entre o material e o imaterial. Uma imagem manipulada, externa, material, é picture. As imagens mentais, como as que se formam com a memória, sonho, ideia, são imateriais, portanto, images.

10.2 INFORMAÇÃO ESTÉTICA

“Ao contrário de um relato escrito – que, conforme sua complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário, é oferecido a um número maior ou menor de leitores –, uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos.”

Susan Sontag

O fazer visual como um agente deflagrador de experiências estéticas para cada integrante da intervenção, associadas às habilidades de cada um no grupo, acompanhadas por elementos da cidade, com memórias e com as histórias de vidas. A experiência estética desenvolvida numa intervenção imagética pode ser uma estratégia mais prática e eficiente de promover a interação entre pesquisadores e a comunidade. Uma metodologia de pesquisa e de práticas visuais capazes de desenvolver habilidades estéticas articuladoras por conhecimentos, repertórios e reflexões. Em última instância, criar imagens com um fim em si mesmas. Ensejo favorável a uma resolução estética sobressalente que as imagens podem dar ao fotógrafo e à fotógrafa na preparação da foto, e depois dela, quando se juntam aos demais leitores-receptores das imagens. Estética esta da imagem exclusiva do registro visual, obtida instantaneamente pela atenção consciente ou não dos estados estéticos da matéria e do tempo. Nesse sentido, é compreensível e aceitável o aparecimento da máxima “uma imagem vale mais que mil palavras”.

O ditado se refere à potência imediata da apreciação estética da imagem por parte do leitor. Leitura visual detentora de aspectos intrínsecos das aparências e

universalidades humanas, como as sinestesias, as recordações, os temas, os sentimentos, as emoções e as mensagens. Embora o olhar também seja em parte arbitrário, como cada olhar despeja significado no que lê, de todas as expressões a imagem pode ser a que mais apresenta leitura direta, instantânea e objetiva. Os registros que nos guiam pelo mundo, e de reações a ele em nossas bases biológicas por onde modulam-se as orientações de reconhecimento e de localização de espaços, por exemplo, estão intimamente ligados às imagens. Haja vista as miríades de fotos e vídeos postados nas redes sociais atravessando culturas do mundo todo a cada segundo, as logomarcas de corporações reconhecidas pelos mercados e consumidores, os ícones de aplicativos facilitando a visualização e uso de operações digitais, os inúmeros diagramas e mapas organizadores de espacialidades para cidades e estabelecimentos, os incalculáveis acervos de fotografias e pinturas reunidas desde o advento dos museus e de coleções artísticas, profissionais e familiares, e as infinitas produções da história da indústria cinematográfica, do cinema autoral e da indústria televisiva. E em nosso pleno momento de transição para a convergência das tecnologias e das mídias, a internet concentrando linguagens em grande parte do planeta. Convergência voltada cada vez mais para o entretenimento apoiado na imagem e no som.

No contato com imagens eruditas ou de repertório, por exemplo, como uma peça de arte moderna, ou no contato com um simples retrato de alguém conhecido, nos quais a identificação de seus conteúdos e formas são de compreensão imediata, a visualização pode ser acessível para todas as pessoas, acesso ainda isento de valor, livre de conceitos, talvez imune às estampas da cultura e da norma culta. Uma criança ou uma pessoa desprovida de repertório pode não se interessar ou compreender a proposta de uma pintura de Jackson Pollock, como este abaixo “Autumn-Rhythm, número 30”, expressionismo abstrato de 1950. Mas certamente conseguiriam abstrair ou realizar uma

leitura básica dos elementos contidos no quadro. Notariam o equilíbrio das tonalidades e das cores, a disposição das massas de respingos e rabiscos, a ausência de elementos da natureza e da realidade clássica identificáveis, espelhando o próprio repertório pessoal, interno. Conseguiriam ver as suas imagens. Seriam espectadores dela como qualquer pessoa. A imagem estaria lá diante dos olhos aguardando significado, aberta a significados novos, indefinida como qualquer signo que adquire valor e significado pelo observador, por cada observador. Se uma imagem possui alguma outra valoração artística que ultrapassa os elementos básicos e concretos da visualidade, essa imputação está dentro e fora da imagem, talvez mais dependente das tendências e conceitos externos à pintura. Como uma imagem se torna célebre? O que ou quem atribui valor a uma obra de arte imagética? Esse valor está na obra por si mesma? Ela nasce como obra valiosa pela própria linguagem e autor, ou depende da cultura que a acolhe? O que um índio Yanomami faria se recebesse o quadro original (reprodução abaixo), de Pollock? O usaria para fazer fogo? Decoraria a oca ou a casa? Seria um crime queimá-lo? As respostas, na mesma forma individual da liberdade do olhar, podem ser imaginadas pelo leitor, pela leitora.

Figura 63, Jackson Pollock, “Autumn-Rhythm, número 30”

“Ao contrário da escrita, que exige tempo de leitura e decifração, permitindo a escolha entre entrar ou não em seu mundo, a imagem convida a entrarmos imediatamente e não cobra o preço da decifração. A imagem não exige uma senha de entrada, pois o seu tributo é a sedução e o envolvimento. A imagem nos absorve, nos chama permanentemente a sermos devorados por ela, oferecendo o abismo do pós-imagem, pois após ela sempre há uma perspectiva em abismo, um vazio do igual (ou, como diria Walter Benjamim, uma “catástrofe do sempre igual”), um vácuo de informações, um buraco negro de imagens que suga e faz desaparecer tudo que não é imagem.”

(BAITELLO JR., 2000:4)

Na vida das imagens, na grande maioria dos casos, a imagem não carece de decifração, de códigos de acesso, não demanda decodificação. Ela é imprevisível, o que para a geração de novos conhecimentos e para a pesquisa pode ser interessante, pois é da obra aberta, das incertezas, do desconhecimento que se encontra o saber.

Significados e interpretações para ela, a imagem, vêm no curso das culturas e dos fenômenos sociais para os quais esta imagem passa a ter importância ou não. No mesmo prisma vejo o espírito de nossa intervenção, de nossos processos interpessoais e visuais. Apesar daquele “abismo do pós-imagem” (linda imagem, por sinal, criada por Baitello Jr.), desse movimento vertiginoso e abrangente dos espaços imagéticos poderem ter, superficialmente, uma conotação de algo instável ou até de algo “devorador”, uma intervenção que preza exatamente pela observação atenta desses abismos e vertentes pelas quais fluem as imagens com sua vocação para volatilidades e para a vagueza de significados, é uma intervenção que se apoia diretamente num

elemento, a meu ver, para a geração de conhecimentos. Este elemento é **a informação estética**.

O ensaísta, poeta e tradutor Haroldo de Campos disserta, em sua obra *Metalinguagem e outras metas* (1992:33), sobre a *Pequena Estética* do pensador alemão Max Bense, de quem ele cita as três categorias da informação. Saída do contexto da crítica e da tradução literárias, Bense apontou três características para a estética da informação. De fácil compreensão, em toda informação podemos verificar a informação semântica, a informação documental e a informação estética.

Em qualquer frase, por exemplo, podemos perceber as três. Por exemplo, *no verso da folha há um verso*. Podemos atentar primeiro para a informação documental. Dentro das três categorias, esta tem a função de registrar o evento textual no tempo e no espaço. Com ele, documentam-se todas as informações que se julgarem necessárias e importantes, como o testemunho de alguém, também como se marcasse o peso da última frase dita por uma pessoa, como prova de algum acontecimento, por exemplo. É uma sentença-registro, uma sentença empírica que reproduz algo observável. Este registro ganha solidez na medida em que atende um valor de memória para alguém ou para uma cultura em um determinado momento.

A informação semântica está além da documentária porque acrescenta algo que não é observável. “*No verso da folha há um verso* é uma afirmação interessante.” Com este comentário retificando o verso, podemos retirar informações e conteúdos não observáveis na frase, anexos por cargas de significados, conceitos e valores. Na semântica, podem-se derivar novos pensamentos e reflexões. O aspecto da informação muda, ampliando as possibilidades conforme repertórios e valores de cada leitor. O contexto de leitura e do leitor dão novos contornos ao texto e novas cargas semânticas se apresentam.

A informação estética, por sua vez, transcende as outras duas “no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade de ordenação dos signos” (Campos, 1992:32). *No verso da folha há um verso* pode habilitar a função poética pela repetição de uma palavra, permitindo o choque e a rima acústica e visual do vocábulo, sobrepondo dois significados, gerando o imprevisto, a surpresa e a duplicidade de sinais semânticos. Esta categoria potencializa o jogo porque rejunta as três categorias em sobreposição que dá à frase um destaque pela forma. A informação central da frase é este jogo estético que não tem outro fim a não ser um fim em si mesmo. A finalidade semântica está na materialidade do signo como a forma em si, mais como valor de concretude do que como utilidade de conceituar uma ideia. A trama da sentença posiciona o signo como o objeto do próprio discurso, portanto não assenta a palavra como ferramenta para comunicar algo externo à frase. O poema todo quando lido, também oferece a transcendência da informação estética sobre a documentária e a semântica, sempre presentes num segundo plano. Ocorre que ao fim da leitura de um poema, a “improbabilidade de ordenação dos signos” contida no conjunto, carregada de sensações, ofusca a praticidade das outras duas categorias, agregando a elas uma nova intensidade que só a estética pode oferecer. Na leitura, percebemos que a informação é aderida ao papel, pois os elementos estéticos nele contidos prevalecem sobre a ideia, sobre o pensamento. É no imprevisível e na fragilidade que reside a informação que buscamos e sentimos.

No verso da folha há um verso.

Lá, a palavra snow é totalmente branca

E não está no prelo,

Está no branco imerso.

Quando traduzida,

*Traduz a celulose,
É neve escura, preta,
Palavra greta impressa
No teu olhar diverso¹⁸.*

No poema de Ronaldo Azeredo, de 1958, vemos a intensidade da informação estética, de tal sorte que ela parece ser o próprio texto, ser a própria imagem- trama no papel. Seu significado central aparece na dependência da junção de sua visualidade com a leitura. É o próprio suporte do poema, vivo no plano da página e articulado no ato da compreensão visual.

VVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVVELO
VVVVVVVELO
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCID
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

A velocidade a que ele se refere está no texto e no olhar ao mesmo tempo, portanto a estética e o sentido se fazem a um só tempo no contato do leitor com a obra, e não fora ou depois dela. O poema não releva a informação semântica, nem a documental. A palavra, aí, não está a serviço de uma informação externa, ela É a informação, a reserva consigo mesma. Este procedimento une forma e conteúdo, cujo amálgama dá à figura-texto uma das marcas da informação estética.

¹⁸ Poema sem título deste autor.

Outro caso interessante mostra que a informação estética pode ser intraduzível para outra língua. E muitas vezes o é. Acontece no cinema e na literatura, especialmente. A adaptação de “William Wilson” para as telas, média-metragem realizado por Louis Malle, de um original de Edgar Allan Poe. Este filme está acoplado a mais dois médias-metragens, um de Fellini, outro de Vadim (Histórias Extraordinárias, 1968). O cineasta francês manteve o mesmo título do conto de Poe, contido no livro “Contos de terror, de mistério e de morte” (1981, RJ: Nova Fronteira). O espectro da informação está logo no título. Um nome próprio, aparentemente direto e simples, indicando apenas o nome de um personagem. Ao assistir ao filme ou ao ler o conto, verificamos que se trata de um conflito entre dois entes, talvez dois irmãos gêmeos ou uma pessoa com dupla personalidade. Estrelado belamente por Alain Delon, William Wilson é (são?) um soldado francês em meados do século 19. Nas ruelas de uma cidade medieval, o “enfant terrible” lá cresce, curte a vida, desenvolve suas habilidades até chegar à faculdade de medicina. Nas dependências da faculdade, ele realiza seus testes macabros com cadáveres, proporciona festas e depredações. Na boemia com amigos e colegas, joga, bebe e nutre desafetos. Daí chega o conteúdo central, o conflito maior. Num jogo de cartas, William-Delon trapaceia a bela Brigitte Bardot, ambos apostando todas as fichas madrugada adentro com parceiros. Ao abocanhar o cacife da adversária, um outro William (Um gêmeo? Ele mesmo?) aparece na sala, onisciente, e abre o jogo com todos os presentes, revelando que o outro ‘eu’ trapaceiro guardara uma carta sob o casaco. A trapaça é provada e todos o expulsam da sala. A dupla parte para duelo nos becos da cidade, e, à punhaladas, o protagonista é morto pelo denunciante William.

Onde ocorre a primeira informação estética da obra? Exatamente no nome do personagem. Depois de acompanharmos o conflito das duas facetas de um ser, lá está espelhado em seu nome: William se divide em **I Am**, e **I Will**, e **Wilson**, **Wil** – to be – e

Son – filho. O verbo em flexão como figura do perfil e caracterização do personagem. Um eco de Hamlet, ser ou não ser, o conflito moderno do ser. William Wilson, ser este ou aquele, ou seja, ser os dois ao mesmo tempo não dá. Quem vencerá? Who WILL win? Esta é uma típica informação estética.

Notamos que neste caso esta informação é intraduzível. A tradução do quase anagrama William Wilson para outra língua pode mostrar o quanto realmente a tradução tem de ser uma traição, como se diz no dito popular. Como traduzir para o português este fato estético? Embora pudéssemos ficar diretamente com o mesmo nome, como consta do conto de Poe na edição em português, a informação estética nele embutida é intraduzível. Somente em inglês, provavelmente, os conteúdos estéticos do anagrama rebatido no perfil do personagem permanecerão. É uma imagem frágil, imprevisível, inerente ao nome, cuja potência está contida nele mesmo.

“Segundo este autor (Max Bense), informação é todo processo de signos que exibe um grau de ordem. Partindo disso, ele elabora uma distinção entre informação documental, semântica e estética. A primeira “reproduz algo observável”, baseado na empiria e atua como registro ou documento. A segunda, a informação semântica, transcende a primeira elaborando uma interpretação que a empiria não é capaz de apreender. Já a informação estética vai além das duas anteriores no tocante à imprevisibilidade e à improbabilidade da ordenação dos signos, como por exemplo, a poesia concreta. Tendo como base esta distinção, o pensamento de Bense se debruça sobre a “fragilidade” da informação estética. Enquanto as informações documental e semântica admitem diversas codificações, e podem ser transmitidas de diversos modos mantendo sua integridade material e informativa, a informação estética só pode ser expressa de acordo com a codificação em que foi desenvolvida inicialmente. Qualquer mudança nessa ordem de signos expressaria automaticamente numa mudança de

informação. Nessa medida, a informação estética é, de acordo com Bense, inseparável de sua concepção.”

(CAVALCANTE, REINALDO, 2012:8)

Para a informação estética, Max Bense irá atribuir o termo “fragilidade”. Se na vida das imagens o panorama é de abismos e a desnecessidade de decifrações e de códigos é universal, a imagem informa de maneira “frágil” exatamente porque ao mesmo tempo em que pode ser uma representação visual do mundo, ela não possui um código arbitrário mínimo que exija alfabetização para o leitor. Uma demonstração visível e exemplar deste fenômeno são suas manifestações abstratas, em foto ou pintura, como o quadro de Pollock. Ou seja, a imagem é livre. Portanto, os termos *abismos* e *fragilidade* podem se conectar nesse contexto. Os dois parecem apontar a realidade transitória e incerta das imagens, realidade ou característica que não se deixam materializar na precisão de códigos e normas.

Ainda, para o ensaísta Albrecht Fabri “a essência da arte é a tautologia”, pois as obras artísticas “não significam, mas são”. Na arte, “é impossível distinguir entre representação e representado”. Esta tese permite a Max Bense desenvolver o conceito de “fragilidade” da informação estética, informação esta que transcende a informação semântica, no que concerne à “imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação dos signos”. Bense chega a falar da impossibilidade de uma “codificação estética” (Campos, 1970: 21).”

(PLAZA, 2013:2)

Outra visada para a informação estética é apontada por Justos e Vasconcelos, a ‘contemplação’ tomada, também, como um procedimento do observador para temperar, acompanhar a informação estética. Contemplar tem algo de meditação, uma observação meditativa com encantamento, um estado de atenção e de consciência e admiração que vai além do simples olhar. A sensorialidade deve estar em ação, em movimento, e a experiência de olhar o mundo e fotografá-lo pode oferecer um contato mais profundo do observador diante dos objetos, e dos espaços da memória. A informação estética é uma transcendência por meio da qual uma intervenção imagética consegue ampliar seu desempenho nos objetivos de gerar pesquisas e conhecimentos. Uma intervenção terá a seu favor a potencialidade da informação estética das imagens, por conta de sua transcendência universal e de sua habilidade em ser parte de nossas consciências.

“Para que a fotografia ganhe o poder de representar o mundo é preciso contemplação, já que a imagem apartada do pensamento torna-se mero decalque do objeto fotografado. Novaes (2005) coloca que a contemplação da imagem faz o espírito se reconciliar com os sentidos (sensoriais) possibilitando a significação de tais imagens.

(...) Contudo, a contemplação não é o único elemento que deve estar presente para que uma fotografia ganhe sentido. A construção do sentido envolve uma quebra da rotina ou do modo ordinário de se relacionar com o mundo, ou seja, algo nos força a buscar novas explicações ou modos de agir. Quando esta ruptura abre-se a possibilidade,

dentro de cada momento e contexto, para a busca de novos sentidos, já que os antigos não funcionam tão bem quanto antes.

O catalisador para a ruptura que impulsiona a produção de sentido pode ser um terapeuta, um coordenador de grupo, o professor de fotografia ou um amigo que olha nosso álbum de fotografias, ou seja, um agente externo.”

(JUSTO, VASCONCELOS, 2009:767)

As imagens nos trazem com muita frequência a sua vocação estética. Quando reproduzimos ou contemplamos as imagens nós esperamos dela uma transcendência em relação ao que vemos com a realidade dos olhos. Mesmo na fotografia que mimetiza o mundo, ao apreciá-la, gostamos de perceber seus elementos estéticos que ajudam a transformar os objetos em algo artístico, dando a eles outros sentidos.

A informação estética pode ser o sangue e a vitalidade das artes gráficas e da pintura. Notamos com muita facilidade esta força nas pinturas a partir do impressionismo e do expressionismo da entrada do séc. 20. Em muitas delas, o tema tratado nas telas não é importante, como flores, campos e jardins, mas sim se faz essencial o *COMO* esses temas são tratados, como se dão as pinceladas, as cores, as formas e as luzes. Os pintores trabalhavam a pintura em si e não a reprodução do assunto. Um exemplo de informação estética na imagem é a obra de Van Gogh.

Figura 64, A vista do mar de Scheveningen, Van Gogh.

Figura 65, Ravina, Van Gogh.

Transformando a natureza à sua frente, o pintor holandês rompia os laços com a pintura clássica, de cópia fiel, ao aplicar na tela sua interpretação estética do mundo, com pinceladas marcantes, com cores vibrantes e com linhas circulares. As imagens vibram com a fala emotiva das cores e das formas imaginadas pelo luminoso Van Gogh. Estes procedimentos pictóricos se fundem para amarrar as formas do mundo com abstrações de um horizonte sensitivo. As linhas, as cores e as pinceladas se definem juntas quando confirmam um rastro convulsivo de um mundo que ainda permanece visível. Fato semelhante pode ser feito com uma fotografia, e assim fazer da foto uma peça singular de seu autor ou autora ao criarem novos sentidos aos seus mundos. A fotografia pode fazer as vezes de uma pintura, com a diferença que ao invés de usarmos um pincel e o

braço, nós empunhamos uma câmera que interpola a relação entre nós e o mundo, concentrando em si traços aparentes da realidade que escolhemos manipular.

Com a foto e o vídeo podemos inventar e descobrir imagens com a liberdade da imaginação e com os limites das possibilidades técnicas, e mais interessante ela poderá ser, quando na imagem destaca-se o estético, e sempre há, no contato com o real social. Uma intervenção videofotográfica, no espectro da Psicologia Social, automaticamente vivenciará a informação estética como um fim em si mesmo, processo viabilizado pelo mergulho nas imagens e nos espaços da memória. Porque a natureza da busca da foto é uma busca do belo. Ao mesmo tempo, inerentes e simultâneas a ela, as informações documentárias e as semânticas revestem de sentido uma experiência mais funda para falar de si mesma e dos grupos sociais aos quais pertencem.

Figura 66, Raiz na água, foto de Luiz Otavio de Santi.

Figura 67, Homem bolha, foto de Luiz Otavio de Santi.

Figura 68, Dachau, Chuveiro, banho, foto de Luiz Otavio de Santi.

“Diremos, então, que há um olhar do interior, um terceiro olho que vê os quadros e mesmo as imagens mentais, como se falou de um terceiro ouvido que capta as

mensagens de fora através do rumor que elas suscitam em nós? Para que, quando tudo se resume em compreender que nossos olhos de carne já são muito mais que receptores para as luzes, para as cores e as linhas: são computadores do mundo, que têm o dom do visível como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas. Certamente, esse dom se merece pelo exercício, e não é em alguns meses, não é, tampouco, na solidão, que um pintor entra na posse de sua visão. Não está nisso a questão: precoce ou tardia, espontânea ou formada no museu, em todo o caso a sua visão só aprende vendo, só aprende por si mesma. O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele mesmo, e, na palheta, a cor que o quadro aguarda; e, uma vez feito, vê o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. É tão impossível fazer um inventário limitativo do visível quanto dos usos possíveis de uma língua, ou apenas do seu vocabulário e dos seus estilos. Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus próprios fins, o olho é aquilo que foi comovido por um certo impacto do mundo, e que o restitui ao visível pelos traços de mão. Seja qual for a civilização que nasça, sejam quais forem as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimônias de que se cerque, e mesmo quando parece fadada a outra coisa, desde Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma a não ser o da visibilidade.”

Merleau-Ponty

Figura 69, Cargueiro com mulas em São Luiz, anos 1940. Acervo Juventino Galhardo.

10.3 ESTÉTICA DO VAGO

“Quando Pablo Picasso pinta suas versões de ‘As Meninas’, de Velásquez, também está trabalhando na ótica da perspectiva em abismo. Esta forma abismal de lidar com as imagens não se restringe ao cinema ou à pintura, passou a ser amplamente utilizada também pelos meios de comunicação de massa. Alguns anos atrás o jornal Folha de São Paulo publicou em sua primeira página a foto do esquife solitário de um pixador paulista morto no Rio de Janeiro. Dentro da onda de protestos dos leitores pela dureza da imagem, também se incluíam manifestações de júbilo e êxtase pela beleza da foto que lembrava grandes momentos da pintura universal, recordando que a fotografia

publicada não tinha como objeto apenas a morte e a violência, mas também os efeitos de luz e sombra dos quadros de Rembrandt ou de Caravaggio.

Assim, o mundo das imagens iconofágicas possui uma dimensão abismal. Por trás de uma imagem haverá sempre uma outra imagem que também remeterá a outras imagens.”

(BAITELLO JR., 2000:3)

A terceira tomada estética aborda a imaginação do vago como um dos aspectos das linguagens. A estética do vago não é uma expressão criada por mim. Ele surgiu de meu intenso porém básico contato com a obra do polímata norte-americano Charles Sanders Peirce. Talvez a expressão tenha vindo de algum exegeta dele que me chamara à atenção no passado. Como imaginação deste aspecto da representação de mundo pelos signos, a “perspectiva do abismo” é uma imagem análoga para desenhar o vago nas palavras ou nas imagens, por exemplo. Uma imagem, um signo, é “qualquer coisa que esteja presente à mente tem a natureza de um signo. Signo é aquilo que dá corpo ao pensamento, às emoções, reações etc” (SANTAELLA, 2002:10). O signo é a matéria da comunicação, como as imagens são em nossa intervenção. Um sinal de que incorporamos – e ‘excorporamos’ – nossos pensamentos e emoções se faz quando as transformamos instantaneamente em imagens, verbos e sons.

Somos seres simbólicos totalmente dependentes dos signos. Não só nos tornamos parte deles como parte de nossa existência funciona com e como signos em ação. Nossos sonhos, imagens, pensamentos, sensações tomam corpo em nós. Os espaços da memória (descritos acima) são, sob este aspecto, uma dinâmica dos signos em nós, espaços endógenos e exógenos, por fora e por dentro. Nesta imensurável bio-

semiosfera, um dos aspectos marcantes de nossas vidas com os signos é a vagueza de significado encontrada em cada linguagem produzida e recebida por nossos sentidos. Nossa consciência se forma a partir de imagens, sons, palavras e sensações, e nossos corpos são seus projetores ao mesmo tempo em que para elas somos receptores.

A estética do vago, ou a vagueza que menciono, diz respeito à corrente infinita de materializações sgnicas que alimentam e brotam em nossas consciências. Geralmente não precisamos atentar para isso no dia-a-dia, mas quando lemos uma palavra, ela se refere à outra, e assim desencadeia-se um efeito de relações conceituais infinitas. Quando abrimos um dicionário, um exemplo prático: ao procurarmos uma palavra nele, o que encontramos não é o significado concreto dela, mas outras palavras que tentam explicar a primeira. Se o dicionário fosse um baú de significados físicos, ao abri-lo teríamos de encontrar os objetos ali materializados, palpáveis. O paraíso seria ali dentro se isto fosse possível. Os signos não precisariam existir, não fariam mais sentido. No entanto, as constelações da nossa consciência são feitas de uma trama sem bordas e com miragens de horizontes. Se o significado da palavra amor, por exemplo, aparecesse concretamente, provavelmente ele chegaria até nós como amor mesmo, como sentimento vivo, ou, no máximo, como uma rara imagem epifânica. Por isso que a experiência prática nos é tão importante, porque com ela cada um de nós pode construir seu significado peculiar, singular. Uma vivência nos oferece um significado mais encarnado, menos volátil, mas mesmo assim ele segue ainda vago.

Esta é a natureza do processo de corrente infinita e que abastece nossas consciências. Os significados são praticamente inacessíveis, pois eles são representações muitas vezes precárias que ocupam o lugar de algo que nunca está ali. Este movimento está impresso nos morfemas da palavra ‘significação’, *signo em ação*. Uma palavra alcança uma significação porque veio de outra, e nesse salto se liga com

várias outras, caracterizando que o sentido está sempre relacionado ao provisório, ao imprevisível, ao passageiro. E isso acontece por meio de escolhas, por livres seleções.

Figura 70, Las Meninas, de Diego Velázquez.

Estamos perdidos num labirinto? Ou estamos dentro de um? Talvez sim, mas nas aparências imediatas a vertigem desaparece. Vejamos a famosa pintura acima. O abismo pode ser uma habilidade invisível das imagens. Uma forma de ver o avesso, o avesso como

outro espaço das imagens, podemos criar o espaço com uma imagem complemento, enfatizada pelo pintor. Ele constroi uma janela separando os dois lados da imagem, uma exógena outra endógena, posicionando o espectador como objeto assistido. Estamos na obra, somos a imagem, as imagens, a fusão de imagens, espectro de lado a lado. Ao pertencermos ao invisível eliminamos qualquer representação dramática e apologética como se fôssemos personagens surpresos, caídos no holograma ou no abismo de imagens. Quantas imagens estão no jogo? *Las Meninas* é uma pintura cujo momento cênico dá início ao vago contido em nossos olhares mais profundos, nos da cena e na superfície da tela divisora de espaços. Para este flagrante de *olhar representado*, Severo Sarduy comenta sobre o quadro, de 1656, aquele que é um dos símbolos do barroco, ou do neo-barroco, talvez como imagem inacessível, “como olhar representado e acto (visão) apresentando: alternativamente” (SARDUY, 1988:79).

“Ao mostrar-se do avesso, a representação roda e desdobra-se: dois espaços; um assunto cindido (o autor e o seu homónimo); uma dupla elipse; uma metade da representação consagrada à representação (pois a parte superior do quadro acha-se unicamente ocupada por outros quadros e por uma janela que, ainda que invisível foco de luz difusa é suficiente para descobrir estas representações), outra metade consagrada àquilo que é representado (pois a parte inferior do quadro acha-se ocupada pelas personagens representadas, inclusive pelo mestre que as representa); pintura – quase totalidade do quadro -, e não pintura – o quadro ele próprio citado, que da representação mais não mostra que a armação, o suporte.

Esta dupla cena nada mostra a não ser a sua falta: a impossibilidade de ser ter acesso àquilo que é elidido, mesmo quando disso se tem uma imagem especular; a

irredutibilidade a uma tautologia sem restos. A obra está na obra, é certo, mas – como Quijote e em Las Meninas – para nela sublinhar a sua alteridade: como obra não traduzida, posta ao contrário, para sempre ilegível.”

(SARDUY, 1988:80)

Figura 71, A Vênus no espelho, de Diego Velásquez.

O quadro *Vênus no espelho* foi pintado em 1651, na Espanha. É outra imagem sempre remetida por outras imagens, formando os espaços entre imagens, as passagens e movimentos em devir, em interdependência. Velásquez estivera na Itália anos antes de realizar o quadro, e tudo indica que de lá trouxe a influência do nu, uma característica vista nas pinturas de Ticiano, o mestre de Veneza. *Vênus no espelho* é a própria deusa nua deitada num divã, de costas, um dorso perolado a ‘mirar’, admirar por um espelho, este seguro pelas mãos de um cupido. Como nota Dillian Gordon (1981:136), crítico de arte responsável por alguns textos publicados pela National Gallery de Londres, ‘*Venus is*

inaccessible'. De fato, Velásquez pintou a deusa de costas, e o reflexo de seu rosto no espelho é deliberadamente difuso, obscuro, borrado (*blurred*). A exemplo de outras pinturas suas, tão capazes de transcrever o real e a fidelidade aos objetos, o pintor madrilense, com certeza, imaginou sua Vênus esgueirada, esquiva da observação dos mortais, mesmo dispondo o olhar na direção do observador. Só mesmo ela pode ver no reflexo sua face no espelho. Velásquez, com a cumplicidade do cupido, deixa escrito: *a deusa do amor não pode ser vista*.

O rosto borrado certamente não é um desgaste físico-químico ocorrido com o tempo na superfície da tela. Velásquez fazia retratos de nobres espanhóis com habilidosa precisão (vide retratos de Maria Anna e de Filipe IV de Espanha). Portanto, o desfoque no rosto da Vênus e a clareza nos demais objetos nos leva a crer na intenção do autor em apontar a impossibilidade de encontrar a deusa do amor. Uma metáfora direta para o amor libidinal venusiano, mas também para o amor com significado de ilusão pelo inatingível. Qualquer forma de representação esbarra no ilusionismo dos signos, pois em suas dimensões haverá sempre o vago. Relaciono *Las Meninas* e *A Vênus no espelho* com obras modernas, que estão além do barroco – talvez por isso o termo pós-barroco, que antecipam o contexto do final do séc. 19, porque já trabalham com uma espécie de dispositivo-pintura (análogo aos preceitos do nosso dispositivo), com a metalinguagem, com o rompimento do naturalismo figurativo, com a perspectiva inclusiva do observador na obra. Todos estes procedimentos irão chegar com mais peso com os modernistas, 250 anos mais tarde.

Pinturas tão modernas que parecem referir-se ao contexto atual referente a um possível padecimento do olhar em plena revolução tecnológica do visual e das comunicações. Aparentemente paradoxal, falar em padecimento do olhar nestes tempos parece impossível, uma vez que o hábito corrente de milhões de pessoas tem sido

retratar os fatos e as formas mais banais da rotina de suas vidas e abastecer as redes com elas. Apesar do grande volume e da constante prática envolvidas nisso, os smartphones, em geral, em suas superficialidades planas, favorecem o contato fugaz com as imagens, o que pode suprimir a capacidade reflexiva do significado delas em relação às suas dimensões mais profundas.

Atividades diferentes e válidas, conectar-se às redes via imagens e participar de uma intervenção não são ações concorrentes entre si. É notório que o enorme acesso popular às imagens instantâneas vem estimulando o uso comunitário e individual para fins artísticos, educativos e políticos, por exemplo. Muitos usuários podem se tornar agentes de sua própria história com o manuseio de seus aparelhos para atender suas demandas. E é exatamente para esta realidade imaginal e visual irreversível que os pesquisadores da Psicologia Social podem e devem se equipar e se apresentar. Pesquisadores poderão se aproximar das imagens, mostrando e desenvolvendo suas habilidades em fotografia e vídeo.

Este contexto destaca a necessidade de reconhecer o uso das imagens como finalidade para as pesquisas qualitativas, conscientes das imagens com signos em si, capazes de gerar conhecimentos e ampliação dos espaços de significação. Isto abre caminho para que intervenção videofotográfica reflita sobre sua função de aprofundar o e oferecer o uso da imagem como mais uma opção de mediação entre o indivíduo e o mundo. “Os estudos sobre o desenvolvimento intelectual mostram como a aquisição da linguagem (ou comportamento verbal, conforme definido acima) é condição essencial para o chamado desenvolvimento intelectual, isto é, ser capaz de generalizações, abstrações, figuração, em outras palavras, superar o aqui e agora: planejamento, prevendo, lembrando, simbolizando, idealizando...” (LANE, 1981:28). As palavras da professora Silvia T. Maurer Lane estão corretas em seu tempo. Atualmente elas

continuam vivas e com sentido, com a condição de que hoje, 26 anos depois de sua publicação, o dito “comportamento verbal” aceite a companhia do comportamento visual, da imagem, como forma de prever, lembrar, simbolizar e idealizar, cujo desenvolvimento intelectual não pode suprimir mais o acontecimento das imagens.

O corpo e o intelecto estão em relações com o mundo e consigo mesmos o tempo todo, e a comunicação se dá por tudo aquilo que nos vem à mente e que se materializa em signos, e as imagens, de tão presentes que são, de tão imersos que estamos em suas projeções, não parecem ser signos, parecem estar acima das linguagens, dando a impressão de que o que imaginamos e vemos é a realidade do mundo histórico se manifestando diante de nossos olhos. No entanto, é exatamente nesta miragem que podemos encontrar aparências para construir nossos próprios labirintos. Conhecer e tomar ciência de um conceito ou de si próprio são ações que podem se tornar mais luminosas quando experienciadas com a vida das imagens, com seus múltiplos abismos e espaços. Transpassando as superfícies e ilusões, como com as profundezas de Velásquez, a ampliação da experiência de viver por entre imagens pode ser, de fato, uma forma de nos comunicarmos melhor.

“O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informações, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de conhecer. A foto é como uma citação, ou uma máxima ou um provérbio.”

(SONTAG, 2003:23)

11. CONCLUSÃO

“Mas a imagem fotográfica, na medida em que constitui um vestígio (e não uma construção montada com vestígios fotográficos dispersos), não pode ser simplesmente um diapositivo de algo que não aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir.”

Susan Sontag

“Deus fez a ilusão parecer real, e o real parecer ilusão.”

Rumi

Uma fotografia é uma escolha de alguém. Por quem a cria e por quem a admira, a observa. Fotografar é enquadrar, olhar também o é. Pensar uma foto é um ato de ver. A visão é um pensamento do espaço, das formas e das cores. Damos sentidos ao mundo porque nele há um corpo em movimento. Mover-se no espaço e no tempo é dar sentido ao vivo e à vida. A imagem é um feito poético do pensamento, e pensar é um verbo da imaginação. Pensamos e conhecemos porque somos signos em ação e a imaginação é um combustível da mente. Se a imagem não pudesse ser uma forma de pensamento, não precisaríamos estar no mundo, como sujeito e objeto, seríamos o silêncio da luz.

Doze pessoas e uma intervenção. Produzimos bastante material, imagens, entrevistas e uma miríade de outras riquezas imateriais elaboradas pelas relações interpessoais e por cada um neste contexto sistematizado pelo trabalho. Estas riquezas podem estar em toda parte, elaboradas por todos nós, a todo momento, pela consciência. Porém, a articulação deste método pode ampliar e afinar a relação das pessoas consigo mesmas e com o mundo, porque a imagem pode ser a linguagem mais simples e direta para estimular e agregar

nossas inteligências, as percepções, sensações e pensamentos. Imagens enquadram sons e palavras e podem servir como terreno fértil para estes códigos inseparáveis. Elas envolvem essencialmente o olhar, embora os olhos não sejam necessários para as imagens de dentro. Assim como o ato de pensar pode ser voluntário ou não, imagens acontecem como forma de consciência, como sonhos, como memórias. Semelhantes aos pensamentos que estão em nós como, talvez, identificação primária do sujeito, organizadores de nossas tarefas e desejos, imagens podem ser nossos pensamentos no teatro da visualidade, em representações figurativas de espaços que, em si, são o próprio conteúdo reunido com a forma.

Com um aspecto que lhe é próprio, na imagem fotográfica e videográfica, a transição entre materialidade e a imaterialidade é instantânea, talvez pode não haver nem transição, pois ela pode ser ao mesmo tempo uma e outra. Há a mediação de câmeras ou interfaces que fazem da imagem um signo de simultaneidades, sendo que um deles é produzido por aparatos técnicos. Uma representação que se manifesta fisicamente na mesma hora em que outros espaços estão envolvidos em sua criação e em sua leitura. Com ela, podemos naturalmente vivenciar os espaços da memória – que aqui desenhei como sinônimo dos espaços das imagens – e realizar um trabalho objetivo com uma carga de significados bastante intensa.

“A ruína das culturas antigas rouba a muitos homens o seu lugar comum e, deste modo, também as imagens em que se expressaram os autóctones. Mas a perda do lugar cultural, onde outrora viveram, transforma-os em lugares em que subsistem e perduram as imagens coletivas. Quando o lugar se desmorona radicalmente, a natureza recorre à astúcia da transferência para assegurar a reprodução e propagação da espécie. Ao atravessar as vicissitudes da história, as culturas obedecem a uma lei semelhante. Mesmo o nômade cosmopolita, que não se sente em casa em nenhum lugar

geográfico, transporta em si imagens onde reconhece um lugar e uma vida passada, ou seja, a sua própria vida.”

(BELTING, 2014:94)

Quase duas mil fotos e *Espaços da memória*. Estas experiências vividas e materializadas, adquiridas a um custo razoavelmente baixo e com uma tecnologia muito acessível, se fazem num suporte perfeito para o processo de uma fenomenologia descritiva. Uma descrição de mundos, narrativas na linguagem da natureza contrárias à definição de um único significado. O uso da imagem pode representar uma forma de pesquisa geradora de amplas possibilidades práticas e teóricas para a Psicologia Social. Prática que também poderá constituir transdisciplinaridades, como um enlace natural entre a arte visual, a educação ambiental, a pedagogia e a Psicologia Social. Além de possibilitar definições no quadrante da razão, também, em maior escala, a imagem articula o imprevisto, o incerto, o imponderável, o exercício da ambiguidade, que é a força da experiência pura, onde devem acontecer também consciências, memórias e movimentos.

“Reiterando, a fotografia dispara conteúdos subjetivos quando o participante seleciona algumas de suas imagens guardadas e narra suas experiências, mas, o potencial desta técnica surge quando o participante é incentivado a criar suas próprias e inéditas imagens, quando o instrumento de apoio se torna ato fotográfico.

Existe uma diferença fundamental entre fazer fotografias prontas e criar suas próprias.

O processo de criação envolve o sujeito em um processo subjetivo de busca e descoberta de si mesmo, de sua identidade e de suas relações com o mundo. (...)

Quando o autor é o próprio sujeito, a narrativa, a narrativa sobre tais imagens se

amplia, surge o antes e o depois da fotografia, os motivos que levaram o autor a escolher tal enquadramento, tal cena, o momento exato do clique.”

(JUSTO, VASCONCELOS, 2009:772)

A relação estética com o chamado dispositivo fílmico se deu, sobretudo, porque esta intervenção teve a função de fazer o filme e as fotos acontecerem, justamente como as imagens acontecem em seus ambientes diversos e na multiplicidade de olhares. Não seria apropriado programar imagens previamente e levá-las para preencher os espaços dos outros. Em sequência, o contato feito com as pessoas, a cidade, as experiências coletivas transformando todos nós em personagens, as oficinas, as fotografias, tudo isto foi base de realização de sentido para as imagens todas. Como consequência, nós, proponentes da intervenção e do filme, também recebemos orientações dos moradores para definir os procedimentos de encontro com as imagens. Nós tínhamos de estar nas imagens, de estar nas imagens com eles. Todas as imagens ganharam novos sentidos quando conjugadas nas criações e nas devolutivas, na relação entre memória e imagem.

As entrevistas do filme foram pautadas em função da prévia produção de imagens e pelos debates ocorridos nas primeiras viagens e encontros, o que geralmente ocorre de forma inversa. Na produção clássica de documentários, as entrevistas audiovisuais comandam a busca de outras imagens de apoio. Estas vêm ilustrar, muitas vezes, as falas editadas. Outras entrevistas feitas por mim no final do processo, realizadas com todos os participantes, inclusive com a própria orientadora, estão anexas ao final do texto. Com elas, podemos verificar mais a fundo como cada um realizou suas relações com as imagens e com a própria intervenção. É possível encontrar em suas derradeiras falas alguns dos aspectos das três tomadas estéticas, do capítulo sete, incorporadas em cada um de nós: os

espaços da memória, a informação estética e a estética do vago. Elas não estavam nas deliberações do método, não participaram diretamente dos debates preparatórios da intervenção. Não as imaginei como conteúdos necessários para desenvolvimento do trabalho. Perderíamos, talvez, a espontaneidade dos olhares. Além disso, o trato com a imagem não necessariamente precisa receber bases teóricas. Creio que todos, de alguma forma, vivenciaram seus sentidos, imaginaram aqueles três conceitos enquanto na ação e na reflexão. Por via direta, todos vivemos em constante contato com este aspectos das imagens e da vida de nossas memórias. A imagem na Psicologia Social não precisa ser um instrumento para atender metas metrificadas, nem trazer luzes para um objeto que tem luz própria. Não fizemos ciência, nem fizemos obras de arte. Tentamos fazer a vida entrar em estado de arte.

“Por outro lado, o “texto artístico” tem um caráter “modelizante” porque se projeta sobre a realidade de seu próprio modelo (Lotman: 1981: 19). E Paul Valéry (1991: 140): “As ciências e as artes diferem principalmente nisto, que as primeiras devem visar resultados certos ou enormemente prováveis; as segundas podem esperar apenas resultados de probabilidades desconhecidas.”

Também para E. Gombrich, o objetivo perseguido pelo artista não é uma proposição verdadeira como na ciência, senão um efeito psicológico. ‘Tais efeitos podem ser estudados, mas não podem ser demonstrado’.

Como disse Marcel Duchamp: “Não há solução porque não há problema.”

(PLAZA, 1998:44)

12. REFERÊNCIAS

ADAIR, John, CHALFEN, Richard, WORTH, Sol (1966). Navajo film themselves. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FWMO2UGfaBIWORTH>)

ALMEIDA, Milton José de (1999). Cinema, arte da memória. Campinas: Ed. Autores Associados.

ANDRIOLO, Arley (2014). A política das imagens do inconsciente: psicologia social e iconologia crítica. In: Memorandum, pp 90-109. (Disponível em www.fafich.ufmg.br/memorandum/a26/andriolo01)

_____. **O Mundo das Imagens em Questão: experiência estética na vida social.** In: VI Congresso Interno do Instituto de Psicologia da USP, São Paulo: Biblioteca do IP/USP, 2012. (Disponível em :<http://www.ip.usp.br/>)

ARENDT, Hannah (2000). A vida do espírito. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

ASSMAN, Aleida (2011). Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp.

BADDELEY, Alan, ANDERSON, Michael C, EYSENCK, Michael W. (2009). Memória. Porto Alegre: Artmed.

BAITELLO Jr. Norval (2005a). A sociedade das imagens em série e a cultura do eco. In: A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker, pp 45-57.

BAITELLO JR, Norval, CONTRERA, Malena Segura; MENEZES, José Eugênio de, (Orgs.) (2005b). Os meios da incomunicação. São Paulo: Annablume; CISC.71-80.

BARBOSA, Andréa, CUNHA, Edgar Teodoro da (2006). Antropologia da imagem. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

BAZIN, André (1985). O cinema, ensaios. São Paulo: Brasiliense.

BERLEANT, Arnold (2013). The art in knowing a landscape. SAGE, Diogenes. (Disponível em: <http://dio.sagepub.com/content/59/1-2/52>)

BITAR, Yuri. O estilo Kadiwéu. (Disponível em: <http://www.yuribittar.com/new/index.php/outros-textos-e-projetos/textos-e-projetos-antigos>)

BOSI, Alfredo (1988). A fenomenologia do olhar. In: O olhar. Adauto Novaes (Org.) São Paulo: Cia das Letras.

BOSI, Ecléa (2004). O tempo vivo da memória. Ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial.

_____ (1983). Memória e Sociedade, lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz Editor.

CAMPOS, Haroldo de (2006). Metalinguagem e Outras Metas. São Paulo: Editora Perspectiva.

_____ (1969). A Arte no Horizonte do Provável. São Paulo: Editora Perspectiva.

CAVALCANTE, João Victor, REINALDO, Gabriela Frota. Palavras e imagens: o diálogo tradutor entre Spike Jonze e Maurice Sendak. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da

Comunicação – Fortaleza, CE – 3 a 7/9/2012. (Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1010-1.pdf>)

CECIL, Daniel J., BUECHLER, Dennis, BLAKESLEE, Richard. Gridded lightning climatology from TRMM-LIS and OTD: Dataset description. (Disponível em:

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0169809512002323>)

(<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1029/2002JD002347/full>) Acesso em 20 de abril, 2015.

COELHO Jr., Nelson, CARMO, Paulo Sérgio do (1992). Merleau Ponty, filosofia como corpo e existência. São Paulo: Escuta.

COSTA, Andre Fratti, DIESENDRUCK, Ary, MANDELBAUM, Belinda, SANTI, Luiz Otavio de (2012). Reconstrução dos espaços da memória de famílias de São Luiz do Paraitinga. Projeto participante do 1º Edital da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP.

COSTA, Andre Fratti (2016). Andre Costa. Depoimento [janeiro de 2016]. Entrevistador: Luiz Otavio de Santi. Arquivo MP3. Concedido para esta tese.

COSTA, Andre Fratti, DIESENDRUCK, Ary, MANDELBAUM, Belinda, Santi, Luiz Otavio de (2015). Legado - Espaços da Memória, DVD. 37', color, son. Não lançado comercialmente.

DEBRAY, Regis (1994). A vida e a morte da imagem. Rio de Janeiro: Vozes.

DIESENDRUCK, Ary (2016). Ary Diesendruck. Depoimento [janeiro de 2016]. Entrevistador: Luiz Otavio de Santi. Arquivo MP3. Concedido para esta tese.

DUBOIS, Phillip (1994). O ato fotográfico. Campinas: Papirus.

ECKERT C., ROCHA, A. L. (2000). Imagem recolocada: pensar a imagem como instrumento de pesquisa e análise do pensamento coletivo. Porto Alegre: Iluminuras: série do banco de imagens e efeitos visuais.

FABRIS, Annateresa (2008). Fotografia, usos e funções no Séc XIX. São Paulo: Edusp.

FELDMAN-BIANCO, Bela, LEITE, Míriam L. Moreira (Orgs.) (1998). Desafios da imagem. Campinas: Papirus.

FRANCE, Claudine de (1998) *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp.

_____(2000) (org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp.

FREIRE, M. e LOURDOU, P. (Orgs.) (2009). *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade.

FREUD, Sigmund (2010). O mal-estar na civilização. In: Obras Completas, Volume 18. São Paulo, Cia das Letras.

FREUD, Sigmund (2010). Luto e melancolia. In: Obras Completas. São Paulo: Cia das Letras.

GALHARDO, Tereza (2016). Tereza Gualhardo. Depoimento [fevereiro de 2016]. Entrevistador: Luiz Otavio de Santi. Arquivo MP3. Concedido para esta tese.

GOMES, Daniela de Paula (2016). In: O conceito de dispositivo e análise fílmica: reflexões sobre a quebra da “ilusão de realidade” em *Cópia Fiel* de Abbas Kiarostami (Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/viewFile/28604/15268>)

GONÇALVES FILHO, José Moura (1988). Olhar e memória. In: O olhar. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Cia das Letras.

GORDON, Dillan (1981). 100 Great paintings: Duccio to Picasso. London: The Trustees of the National Gallery.

GREENAWAY, Peter (1996). O livro de cabeceira. Filme DVD, NTSC. Spectra Nova. 120', color, son.

HALBWACHS, Maurice (2006). Memória coletiva. São Paulo: Centauro Editora.

HERZOG, Werner (1973). Aguirre, a cólera dos deuses. Filme DVD. NTSC. New Line. 140', color, son.

HERZOG, Werner (1979). Nosferatu. Filme DVD. NTSC. Versátil. 107', color, son.

HERZOG, Werner (1982). Fitzcarraldo. Filme DVD. NTSC. Versátil. 157', color, son.

HERZOG, Werner (2010). A caverna dos sonhos esquecidos. Filme DCP. Zeta Filmes. 96', color, son.

HIRSZMAN, Leon (2014). Posfácio, imagens do inconsciente. (Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=oJqjlr5TJVw>)

IZQUERDO, Ivan. (1999). O apaixonante estudo da memória. In: Revista do Incor. São Paulo, Incor (Instituto do Coração do HCFMUSP), pp.8-16.

JUSTO, Joana Sanches, VASCONCELOS, Mario Sérgio (2009). Pensando a fotografia na pesquisa qualitativa em psicologia. In: Estudos e pesquisas em psicologia, UERJ, ano 9, N. 3, p. 760-774, (Disponível em: [www.revistapsi.com.uerj.br/v9/n3/artigos/](http://www.revistapsi.com.uerj.br/v9/n3/artigos/pdf/v9/n3a13.pdf)

[pdf/v9/n3a13.pdf](http://www.revistapsi.com.uerj.br/v9/n3/artigos/pdf/v9/n3a13.pdf)

KIAROSTAMI, Abbas (1994). *Através das oliveiras*. Filme DVD. NTSC. Versátil. 103', color, son.

KIAROSTAMI, Abbas (2010). *Cópia fiel*. Filme DVD. NTSC. Imovision. 106', color, son.

KOSSOY, B. (2009). *Realidades e Ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Estado das artes nas ciências sociais do visual no Brasil (1998). *Política e Trabalho*, n. 14, pp. 91-110. Também: A imagem nas ciências sociais do Brasil: um balanço crítico. BIB, São Paulo, n. 47, pp. 49-63.

_____ A imagem nas ciências sociais do Brasil: um balanço crítico (1999). BIB, Rio de Janeiro, n° 47, pp 49-63.

_____ (Org.) (2001). *Imagem e memória, ensaios em Antropologia visual*.

LANE, Silvia T. Maurer (1981). *O que é Psicologia Social*. São Paulo: Brasiliense.

LEITE, Miriam Moreira (2003). *Retratos de família*. SP: Edusp.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Arte indígena*. Disponível em 11 de novembro de 2014: <http://www.raulmendesilva.pro.br/pintura/pag003.shtml>

LENT, Robert (2010). *Cem bilhões de neurônios? Conceitos fundamentais da neurociência*. São Paulo: Atheneu.

LIMA, Antônio Balbino Marçal (2014). Merleau-Ponty e a questão do corpo nas ciências humanas. In: *Saberes em perspectiva*, v2, n3, p 29-40, 2012, republicado em

2014, Jequié: UESB. Disponível em:

http://www.saberesemperspectiva.com.br/index.php/saberesemperspectiva/article/viewFile/art2/pdf_6

LINS, Consuelo, MESQUITA, Claudia (2008). *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

MACHADO, Arlindo (1993). *Máquina e Imaginário: o Desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: Edusp.

MANDELBAUM, Belinda (2016). Belinda Mandelbaum. Depoimento [janeiro de 2016]. Entrevistador: Luiz Otavio de Santi. Arquivo MP3. Concedido para esta tese.

MARQUES, Lia (a), MARQUES, Renata (b)(2016). Lia e Renata. Depoimento [março de 2016]. Entrevistador: Luiz Otavio de Santi. Arquivo MP3. Concedido para esta tese.

MARTINS, José da Silva (2008). *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Ed. Contexto.

MAURENTE, Vanessa, TITTONI, Jaqueline (2007). *Imagens como estratégia metodológica em pesquisa: a fotocomposição e outros caminhos possíveis*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (2003). Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 23, n. 45, jul., pp. 11-36.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2004). Cap. 2. Exploração do mundo percebido: o espaço; Cap. 3. Exploração do mundo percebido: as coisas. In: *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes, pp 9-27.

_____ (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (1984). O metafísico no homem. In: Merleau-Ponty, *Vida e Obra, Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.

_____ (1984). O olho e o espírito. In: Merleau-Ponty, *Vida e Obra, Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.

MORIN, Edgar (2005). *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina.

NÖTH, Winfried (1995). *Panorama da Semiótica, de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume.

PLAZA, Julio (1998). *Arte e ciência, uma consciência*. (Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/arte_ciencia_uma_consciencia.pdf)

PORTUGAL, Daniel B., ROCHA, Rose de Melo (2009). Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com W. J. T. Mitchell. In: *Revista E-Compós*, Brasília, V 12 N°1.

RAMOS, Natália, Serafim, J. F. (2009). Cinema e mise en scène: Histórico, método e perspectivas de pesquisa intercultural. In: *Revista de Artes Cénicas - Reportório – Corpo e Cena*, 12 (13).

RAMOS, Natália. (2005). Contribuição do método fílmico para o estudo das representações sociais: Perspectivas teóricas e de pesquisa. In: *Perspectivas Teórico-Metodológicas em Representações Sociais*. A. Moreira, B. Camargo, J. Jesuino, S. Nóbrega. João Pessoa, UFPA: pp.365-400.

_____(2010). Cinema e Pesquisa em Ciências Sociais e Humanas: Contribuição do Filme Etnopsicológico para o Estudo da Infância e Culturas. *Contemporânea*, vol.9, nº 2, Salvador, UFBA.

RIO BRANCO, Marco (2016). Marquinho. Depoimento [fevereiro de 2016]. Entrevistador: Luiz Otavio de Santi. Arquivo MP3. Concedido para esta tese.

ROSSI, Paolo (2004). A chave universal. Artes da memorização e lógica combinatória. Bauru: EDUSC.

_____(2010)O passado, a memória e o esquecimento. São Paulo: Editora da UNESP.

ROUCH, Jean, MORIN, Edgar (1961). Crônica de um verão. Filme DVD. NTSC. Videofilmes, 85', color, son.

SACHS, Oliver (1988). O homem que confundiu sua mulher com um chapéu. Rio de Janeiro: Imago Editora.

SANTAELLA, Lucia (2002). Semiótica aplicada. São Paulo: Thomson.

SANTI, Luiz Otavio de (2001). Uma voz no cinema. São Paulo: Editora Cone Sul.

SANTOS, Julia (2016a). Julia Santos. Depoimento [março de 2016]. Entrevistador: Luiz Otavio de Santi. Arquivo MP3. Concedido para esta tese.

SANTOS, Maria Cinira dos (2016b). Nena Santos. Depoimento [abril de 2016]. Entrevistador: Luiz Otavio de Santi. Arquivo MP3. Concedido para esta tese.

SARDUY, Severo (1988). O Barroco. Lisboa: Vega.

SOARES, Mônica. Povos indígenas. Disponível em:

<http://portal.mj.gov.br/data/Pages/MJA63EBC0EITEMIDD3410758AC574E718E6FE93FB49516ACPTBRIE.htm>. Acesso em 15 de março, 2015.

SONTAG, Susan (2003). Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras.

_____(2004). Na caverna de Platão. In: *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, p.13-61.

STRAUSS, David Levi (2014). Words not spent today buy smaller images tomorrow, Essays on the Present and Future of Photography. London: Aperture Foundation Books.

TITTONI, Jaqueline (Org.) (2009). Psicologia e fotografia: experiências em intervenções fotográficas. Porto Alegre: Dom Quixote Editora.

TRUFFAUT, François (1959). Os incompreendidos. Filme DVD, Multizonal, 100', color, son.

VERNANT, J-P (2001). “Da presentificação do invisível à imitação da aparência” (pp.295-308) e “Sob os olhos dos outros” (343-346) In: Entre mito e política. Tradução Cristina Murachco. Apresentação Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: EDUSP.

XAVIER, Ismail. (1984). O Discurso Cinematográfico, a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra.

YATES, F. A arte da memória [1966]. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

13. ANEXO

ENTREVISTAS

ENTREVISTADO: ANDRE FRATTI COSTA

LUIZ: Hoje, na minha casa, dia 23 de janeiro de 2016, batendo um papo com Andre Costa, meu amigo e parceiro. Tomando um vinho... Andre, como é que foi para você fazer “Espaços da Memória”? Como cineasta e realizador, que somos, e em relação ao próprio tema: Imagens: Espaço das Memórias. Como é que foi essa experiência para você?

ANDRE: Preciso puxar um pouco na memória... Já faz um tempinho. Eu achei bacana, primeiro por ser São Luiz, que era uma cidade que eu já conhecia através de você, a gente já tinha feito coisas aqui ligadas à imagem... Segundo: reverberava a questão da tragédia, que era um dado novo e que, enfim, dava muito dó, muita pena de ver. Afinal de contas, a praça de São Luiz tinha um aspecto tão interessante quando você entrava naquele lugar, como se você se transportasse no tempo. Um espaço que te transporta para um outro tempo. Era isso que eu via ali, na praça de São Luiz, e, de repente, esse espaço totalmente “banguela”, como o Negão veio dizer no filme. Um espaço faltando alguns elementos que instauravam uma dificuldade de, realmente, aquele lugar te transportar para um tempo remoto. A igreja não estava lá, alguns casarões... Então, fiquei com bastante pena, primeiramente. Eu, como turista, frequentador esporádico de São Luiz. Segundo que reverberavam também algumas discussões... Eu lembro que até com o Arley, professor da psicologia, (discussões) que eu tinha com ele, quando eu era colega dele no mestrado. Ele tinha um trabalho sobre Ouro Preto. Discutia preservação arquitetônica, imagem e turismo... E tinha essa tríade de discussão que veio à tona quando a gente viu a cidade daquele jeito. Quer dizer: o que a memória daquela cidade poderia contar no caso de um patrimônio histórico – construído, arquitetônico - ter ido ao chão, né? “Ah, poderia contar com as memórias imagéticas”, e aí a gente foi descobrindo pelas conversas que as fotografias tinham ido embora. Então, essa discussão, não só com relação à arquitetura - na minha perspectiva de turista, de frequentador – de ela não

mais existir, não mais me transportar para outro lugar, também foi sendo sensibilizada pela perspectiva de quem mora lá. Não tem lá as referências arquitetônicas, mas também não tem onde se apoiar em termos de memória. E devagar isso foi me sensibilizando, também foi me lembrando um pouco do filme que fiz lá, o *Histórias de Morar...* Tanto é que eu propus de a gente fazer uma brincadeira com um dispositivo com uns personagens também mais ou menos na mesma linha... A gente foi discutindo isso...

LUIZ: Então, pra quem não viu o filme, isso significa convidar, fazer uma lógica participativa. Quer dizer, colocar num filme um exercício coletivo de realização. Você acha que isso é importante para o desenvolvimento da memória, inclusive? Ou o fazer da imagem, convidar os indivíduos, os objetos, a serem sujeitos também?

ANDRE: É, então, tinha o nosso lado, a nossa perspectiva que foi sensibilizada pela perspectiva das pessoas que moram lá, que eram potenciais personagens de um filme que a gente resolveu fazer. Então, assim, nós, sujeitos documentaristas por um lado, os personagens por outro, e a vontade de fazer um filme. Como é que o filme poderia virar um processo? Acho que a coisa é assim: não só um filme que retrate o momento e a história recente do lugar, mas também que o filme seja aproveitado como processo. Eu acho que esse filme... A ideia era que ele fosse muito mais um processo do que um filme propriamente dito. E por isso que foi surgindo essa ideia de participação, essa lógica participativa dentro do grupo mesmo de realizadores: eu, você, Belinda, Ary. Foi surgindo... E aí eu lembrei muito também dessa coisa, essa metodologia de participação que eu já tinha feito na produtora Olhar Periférico muito – a Olhar Periférico nasceu assim. Sempre o que me pegou muito no vídeo digital era a possibilidade dessa participação. Você também estava muito nessa linha. Acho que a Belinda ainda não conhecia isso, nem o Ary... Mas, surgiu isso de gerar nos personagens uma possibilidade de diálogo a partir da imagem, né? Porque a entrevista também é participativa. Se você entrevistar os personagens, eles estão participando do filme, mas oralmente, verbalmente... Como é que a gente pode mobilizar as pessoas, já que há uma ausência da arquitetura física? Já que há uma ausência da arquitetura como imagem? Já que há uma ausência, após a tragédia, que se instaura, que é da falta de imagens fotográficas das famílias, que foram levadas pela água? Já que há uma ausência de imagens e coisas? Poderíamos recuperar pela palavra? Poderíamos. Fizemos. Tinham várias entrevistas recuperando a história um pouco recente pela palavra. A memória pela palavra. Mas, será que a gente poderia também fazer com que esses personagens produzissem imagens e participassem do filme construindo essa memória com a gente? Dentro das regras desse processo, também a

partir de uma produção de imagem? Foi essa a brincadeira. Por isso das fotografias, dos personagens, que resultou em coisas muito legais. A gente acompanha bastante resultado de intervenção desse processo, por exemplo, no trabalho da Tereza – da personagem Tereza. Que ela ficou com a câmera e tirou quantas fotos? 900?

LUIZ: 800.

ANDRE: 800 fotos. E se encantou, e falava... Coisas que nem foram pro filme... De como isso foi importante pra ela. E era uma personagem que estava vivendo um drama muito pessoal de perda da mãe, né?

LUIZ: De consciência da mãe.

ANDRE: É. Mas a mãe dela também morreu depois? Ela ficou apática logo depois da enchente e depois veio a falecer... E ela... Perda da casa, né? A Tereza mudou de casa. Não estava contente com aquela casa nova, a solução nova de uma casa de PVC, de plástico... Havia algo mal resolvido ali. E a produção de imagem que a gente propôs, acho que ajudou um pouco nessa reflexão. Então, tem um aspecto não só de participação, mas também de intervenção, no processo de realização do filme. Achei que isso foi legal. Foi uma experiência bacana.

LUIZ: Você foi muito rápido e muito bem ao centro da questão. Minha questão... Porque a entrevista é uma forma de participação, o som é uma forma de participação... Agora, o produzir imagens... O produzir... Essas pessoas, no caso, em uma vulnerabilidade, ou no caso de uma perda – ou das perdas, das ausências... A imagem, pra você, cumpre um papel importante como linguagem, então?

ANDRE: Eu acho que a questão é: uma das grandes dores da cidade era ter perdido a referência imagética-arquitetônica. Por exemplo, da igreja. Perdido algumas referências imagéticas da paisagem? Que gerava uma identidade comunitária. Uma das grandes dores é essa. Então, a gente está falando que a imagem tem muita justificativa, de a gente produzir algo que seja com imagem e sobre a imagem. Segundo, mesmo que não fosse isso, nesse caso, acho que sempre que a gente promove pra alguém uma nova linguagem – diante de uma dor, ou de um fenômeno, ou de uma alegria – que a gente promove pra alguém a oportunidade de pensar o que está vivendo por meio de outra linguagem, há a possibilidade de um distanciamento. Então, assim, eu posso falar sobre a minha dor: de ter perdido a minha mãe na enchente, de ter perdido a minha casa e estar morando nessa casa de PVC... Mas, agora, eu

tenho que falar sobre a minha dor com uma outra linguagem, que é a da fotografia, da imagem. Essa nova linguagem impõe regras: condições de enquadramento, o que deixar em primeiro plano, o que deixar em segundo, como se aproximar ou se afastar dos objetos, como representar imageticamente essas minhas questões... Me traz uma nova linguagem e a possibilidade de uma nova leitura sobre o que eu estou vivendo também. Que, talvez, às vezes, a linguagem que eu estou mais habituado, a oral, verbal, não dê conta. Então, esse deslocamento, primeiro, mostra que há várias formas de ver, que não só a imagética, mas que há talvez outras formas de ver o que eu estou vivendo, por outros meios, por outras regras, outras linguagens, mas também traz a possibilidade de um certo distanciamento e um esforço pra refletir. Então, como é que eu represento isso por meio dessa nova linguagem? Eu preciso entender, reinventá-la dentro de mim e preciso estabelecer uma forma de representar o que eu quero dizer, por meio dessa nova linguagem. Então, eu tenho que desconstruir isso e reconstruir de uma forma diferente. Esse exercício já traz uma possibilidade de distanciamento e aproximação do tema, da questão que eu estou vivendo, de uma forma reflexiva diferente, eu acho...

LUIZ: E isso cria uma possibilidade de desalienação?

ANDRE: Então, eu acho que é isso. Quando você dá uma tarefa de aprender rapidamente uma outra linguagem... É um objetivo, é uma tarefa. Você vai representar suas questões, sua memória, a partir dessa linguagem que você não domina. Você tem exatamente isso: uma desalienação. Você se distancia, se descondiciona da forma como você está habitualmente condicionada, acostumada a representar aquela questão. E de repente você desaliena, você descobre outras formas de ver? E de pensar esse momento seu. Então, é interessante, nesse sentido.

LUIZ: Porque, a maioria das pessoas, nós confundimos a realidade com aquela representação da realidade, né? Uma fotografia da igreja e a própria igreja... O que é original e o que não é mais original... Então, esse dispositivo fotográfico ou videográfico, de um jeito ou de outro, pode trazer para essas pessoas uma nova educação do olhar? Ou simplesmente também pode reforçar essa ideia de que elas estão recuperando uma realidade? Bom, aí deve ir de cada um pra cada um? Mas, abre-se, então, um caminho de discussão ou de desalienação? Ou de reelaboração para essas pessoas, para todos nós – o contato com uma nova linguagem? É isso?

ANDRE: É isso. Ela tem a oportunidade de reelaborar, mas reelaborar a partir de uma linguagem que ela não domina ainda, então, isso desarticula... Acho que mobiliza um esforço diferente, assim. Ela sai da frase feita, ela sai daquela organização que está acostumada. E vê formas novas... E vê, sobretudo - nesse caso, eu acho que o que aconteceu também – de ver que “nossas fotografias se foram com a água, mas a gente ainda pode produzir imagem, pode continuar produzindo imagem sobre essa ausência”. “É possível fotografar a ausência?” foi uma pergunta que eu fiz lá, no meio da filmagem, pra...

LUIZ: Lia.

ANDRE: É, pra Lia. “É possível fotografar a saudade? A ausência?”. “É possível fotografar a ausência”. Eles estavam fotografando a ausência de um casarão. “É possível fotografar a ausência?”. “É possível”. Então, na falta de imagens sobre as coisas, por que não fotografar a imagem da ausência das coisas? E qual a diferença disso? Então, isso, de certa forma, relativiza um pouco as perdas.

LUIZ: E mesmo porque, mais interessante ainda, é que essa ausência ela participou dela, porque era muito criança... Lembra? Ela não esteve naquele prédio, mas ela não só revive a história dos pais, como fotografa aquele prédio que ela não frequentou e que se tornou uma ausência pra ela...

ANDRE: Foi uma segunda pergunta que foi feita ali, naquele momento: “é possível herdar a saudade?”. Porque, assim, como sentir saudade de uma coisa que eu nem vivi? Você herda a saudade que é do seu pai. Assim, meu pai frequentava esse casarão e eu sinto falta desse casarão pelo que meu pai falava... Então, é uma comunicação oral, ali... uma presença oral daquele lugar na memória dela - que foi transmitida oralmente pelos pais – e que, agora, ela evidencia a partir da imagem da ausência. Isso eu acho muito interessante nesse processo. O pai contava histórias sobre aquele casarão, ela passava ali, via aquele casarão, e aquele casarão é permeado... Ele era contaminado pelas histórias do pai. Que o pai tinha transmitido oralmente... E, de repente, aquele casarão deixa de existir. Ela passa a sentir falta daquele casarão, uma falta que é percebida visualmente pela imagem... Mas também é uma espécie de herança da saudade, assim... E eu achei bonito... Ela se emocionou também, quando a gente perguntou isso. E essa cena é, pra mim, uma das cenas mais legais do filme, assim... Uma das cenas mais legais, porque eu achei que tem, ali, questões escondidas bem interessantes. Pai pra filha e de ver a ausência, a olhar a ausência, registrar a ausência, representar a ausência e resignificar a ausência. Eles saem cantando, então ali tem uma mistura de oralidade, de

música, de sonoridade, de imagem... Verbalização de ausências e de histórias... Eu achei bem interessante aquela cena, assim. É uma das que eu mais gosto no filme.

LUIZ: Isso me lembrou um teórico, com o qual eu estou trabalhando - que eu gosto muito – que é o Hans Belting, um alemão. E ele diz assim: “Nós não somos os senhores da imagem. Nós somos o lugar da imagem”. O que você acha disso?

ANDRE: Ah legal... É...

LUIZ: Ou um dos lugares da imagem.

ANDRE: Qual a perspectiva? No sentido de uma consciência da imagem? Você acha que é nesse sentido que ele falou isso?

LUIZ: Na verdade, eu acho que nós somos o dispositivo. Por mais que você ponha o suporte no papel ou no vídeo da igreja... mas aquilo vai ficar na gaveta ou vai ficar desligado aqui nos elétrons. Mas está permanente aqui dentro. Passou por aqui. Quer dizer, então, o lugar da imagem - e aí eu avanço para a hipótese de que memória e imagem entram em ação aí - porque se nós somos um dos lugares da imagem, necessariamente nós trazemos outras energias - uma delas é a memória - para fazer a imagem existir, reaparecer.

ANDRE: Uma das coisas legais da imagem é isso: que ela está sempre transitando entre a materialidade e a imaterialidade.

LUIZ: Como é que é isso? Materialidade e imaterialidade?

ANDRE: Por exemplo, eu vou registrar uma fotografia, agora, aqui: eu estou vendo esse tronco com essa samambaia em cima... Eu vou registrar. Primeiro, eu vejo, percebo algo, e concebo uma fotografia, concebo uma imagem mentalmente. Eu vou lá, pego um aparato, registro. Olho essa imagem. “Poxa, ela não tem muito a ver com o que eu tinha imaginado”. Eu vou lá, incido sobre ela uma série de operações, reconstruo... Então tem sempre o jogo da imagem que está na minha cabeça, da imagem que eu percebi, na imagem que eu produzi. Eu, de repente, consigo uma imagem material, impressa ou, como se diz, na tela, que tem a ver com a imagem mental minha ou como uma imagem melhor ainda do que eu imaginei. Então, ela passa a ser material... Só que eu deixo ela aqui, dou para você de presente... Deixo ela aqui no seu escritório pendurado e vou embora para São Paulo. No caminho, no pedágio, eu lembro dessa imagem. Essa imagem passou a ser imaterial de novo. Ela está material presente aqui, eu carrego ela comigo de novo - já não é mais a imagem que eu percebi, não mais a

imagem que eu desejei, não mais a imagem que eu incidi, produzi e que pendurei na sua parede. A imagem que é a lembrança da fotografia... Então, ela está sempre nesse trânsito. Aí vem uma enchente e leva isso aqui embora. Passa a ser, talvez, essa imagem outra, na minha cabeça. Ou totalmente diferente.

LUIZ: Coletiva ou não, né? No caso deles, e a coletividade da imagem? Você sentiu uma importância, uma predominância do coletivo sobre o individual, nesse exercício que nós fizemos de reconstrução das memórias, em São Luíz?

ANDRE: Eu acho que é coletivo, mas a gente, a nossa amostragem ali, a gente acabou, no processo, por questões de dificuldade de produção, de toda essa história do projeto, de financiamento e que a USP cortou dinheiro... Eu acho que a gente acabou ficando muito em cima... Eu acho que isso influenciou muito. Acabamos tendo algumas limitações, acabamos ficando muito em cima de uma amostragem que era mais em cima de uma família. Então, era coletiva, mas mais familiar do que coletiva. Só que em alguns personagens a gente conseguiu sair um pouco dessa família e pode verificar que havia uma discussão sobre a imagem ali que se dava coletivamente. Por exemplo, na hora que falavam, inclusive com os órgãos de patrimônio histórico e Iphan, a hora que a comunidade discutia como tinha que ser a reconstrução da igreja. Aquilo é um objeto, é um momento tão importante, tão interessante para estudo... Que a gente estava lá, né, assim... A gente levantou mesmo, mas cabia mais. A ausência de recursos, acho, que não permitiu que a gente fosse mais a fundo nisso, mas a questão toda é: é uma comunidade - é uma oportunidade única - que tem essa história, que tem essa relação com a paisagem arquitetônica e com o patrimônio histórico... Na hora que deixa esse patrimônio de existir e ela passa a querer reconstruir... E ter a oportunidade de renegociar, de discutir, afinal, qual é a imagem? Qual é a materialidade que vai dar conta da imagem que a gente sente falta? Nessa discussão de trânsito de imagem material e imaterial, é uma discussão coletiva... É uma oportunidade única que se deu ali de se discutir isso. Acho um caso raro de oportunidade de observar isso: como uma coletividade tem e pode renegociar uma imagem. “Pô, mas qual que é a imagem coletiva de um lugar?” Difícil de desenhar. “Qual que é a imagem coletiva daquela praça?” Cada um vai ter um recorte, uma perspectiva. Mas, devagar, e nessa discussão, vai se vendo que há algo que é presente a todos. “Não, a gente quer a igreja tal qual a igreja existia.” Quando a escola foi reconstruída, e por questões de discussão arquitetônica - arquitetônica, que eu digo, é do cunho de arquitetos, de conservadores de patrimônios históricos, nesse sentido, aliás, uma visão até que progressista de o que é conservação - eles decidiram reconstruir a escola com elementos novos, modernos,

porque já não fazia mais sentido aquele lugar antigo. Mas, para comunidade não. Para a comunidade isso era absurdo, foi uma afronta aquela escola ser reconstruída daquela maneira. Então, nesses dois casos, da escola e da igreja, tem ali um estudo de caso que a gente tocou, que a gente esbarrou, mas que não deu para discutir a fundo. Mas que a gente reconhece ao ter feito o filme, ao ter conversado sobre isso. Acho isso um caso raro.

LUIZ: Então, daria até para dizer que as imagens - que esse mesmo autor chama de exógenas, que estão fora da gente, comparando com as endógenas - quer dizer, quando cai, destrói-se, derruba-se, perde-se um bem, um patrimônio externo, é parte do nosso corpo está indo embora? É uma dor, porque aquilo nos pertence? O corpo dilacerado, quando uma igreja cai?

ANDRE: Acho que como corpo coletivo sim. Eu não sei como isso é percebido individualmente, assim, nem parei para pensar muito nisso, ainda... Mas acho que é uma dor, é uma dor que se dá. É uma dor até para quem não é da cidade ao ver aquela igreja caindo ou ir depois da igreja caiu, tendo conhecido antes...

LUIZ: 11 de setembro...

ANDRE: Exato. Eu acho que há uma dor. É um processo que se dá como dor. Interessante isso porque, talvez, estejamos falando de um corpo mesmo, de certa maneira... Que perde um pedaço, que é ferido. Eu não tinha pensado nessa perspectiva... Mas eu acho que isso pode acontecer sim.

LUIZ: Eu vejo que esse nosso... Voltando um pouco a questão do método participativo... Primeiro que a gente não poderia ir lá na cidade - nós, uma equipe de São Paulo, ir lá - encontrar pessoas em transformação, com uma cidade que acabava de passar por uma tragédia... Ir lá e reconstruir a memória e falar da memória por nós mesmos, com essas pessoas... Então, nós atribuímos tarefas para que elas fizessem essa reconstrução. Elas filmando a si mesmas. Mas como você acha que ficou nosso filme? Você acha que o nosso filme passou isso, um pouco? Quer dizer, eles co-roteizaram, eles colaboraram, eles co-filmaram esse documentário *Espaços da Memória*? Ou você acha que predominou muito mais o nosso olhar?

ANDRE: Acho que não cofilmaram, acho que não coroteizaram... Acho que eles produziram imagem. Eles produziram, no processo, formas de se relacionar com os personagens diferentes e eles produziram uma boa parte das imagens... Ou nos direcionaram, o olhar deles, fotográfico, ao que filmar também, um pouco mais. Quer dizer, a gente

entendeu o que iria filmar a partir do que eles diziam, mas, também, do que eles produziam de imagem. E a gente usou as imagens também como forma de apoio, de discussão, a partir das imagens que eles produziram que a gente levantou as entrevistas... Não foi o contrário. Então, a gente tentou pautar as entrevistas um pouco a partir dessa produção de imagem deles. Então, é um processo completamente inverso, quer dizer, usualmente se faz uma entrevista e vai atrás de imagem de apoio: imagens de arquivo, que corrobore que ilustre o que o cara está falando... Foi o contrário: um processo de produção de imagem que deflagrava uma pauta de uma entrevista. A gente tentou manter um pouco em cima disso - às vezes abria, normal - mas a gente tentou manter em cima disso.

LUIZ: Eu vi que o filme mostrou que havia diferenças como cada um fotografava essa recuperação de memórias.

LUIZ: Coisa notória no filme é que a gente deu as câmeras fotográficas e cada um reelaborou, de uma maneira diferente, a reconstrução das suas memórias. Um foi para as pessoas, outro foi pra prédios, outro foi pra festas... Então, como que você, dentro desse processo elaborativo de contato com uma nova linguagem, o que você aprendeu, o que você notou, o que você traz de nota ou de sinal nessa experiência? Temos Marquinho, Tereza, Nena... Como é que cada um viu... Será que há alguma coisa a se notar, a se relevar diante das diferenças nesse processo da elaboração? Como é que a imagem serviu para cada um?

ANDRE: Eu acho que a Tereza, eu percebi muito isso: um trauma pessoal, de perda, de perda da mãe e perda da casa... Que ela se apropriou desse processo dessa maneira. A Nena e a Julia, eu acho que foram numa discussão que tinha a ver tanto com a família, mas também, como a Julia era arquiteta, uma discussão que beirava algumas discussões relativas à coletividade? Já diretamente à coletividade... Falando da Tereza é possível falar da coletividade. De uma dor que, se existe na Tereza, pode ter existido em várias pessoas. Mas, no caso da Nena e da Julia tinha questão pessoal, familiar, mas elas já faziam a ponte para uma argumentação em relação ao patrimônio histórico, tal... Justamente porque a Julia é arquiteta. Então, teve essa condução também. No Marquinho, já era coletivo desde então... Parece que o Marquinho é despojado de algo muito pessoal, familiar. Ele está falando sempre do coletivo. Ele fugiu, foi falar das festas, de uma memória que era sempre coletiva, nunca pessoal.

LUIZ: Ele não apontou para a tragédia ou para a reconstrução, né? Apontou para o aqui-agora, me parece.

ANDRE: Eu não parei para pensar muito nisso... Para pensar de novo sobre eles... Agora, me foge um pouco... Mas eu lembro que a impressão que eu tenho agora, depois de um tempo, que pode ser legal... Depois de um tempo, o que flutua como nata do Marquinho é que ele sempre se posicionava numa perspectiva coletiva, até quando ele falava do som da cidade... O som da cidade durante a reconstrução... Era sempre uma paisagem que ele buscava, não era uma coisa muito pessoal, um drama pessoal, as coisas dele. Não eram as coisas da casa dele, ele não falou da casa dele. Falou, mas falou pouco. Não fotografou.

LUIZ: Ao contrário do Juventino?

ANDRE: A fotografia dele era coletiva. Sempre de manifestações coletivas. Ele falou da casa dele, que enchia, tal, mas não era isso que ele apontava. Ele reafirmou um pouco a questão de que a cidade existe nas pessoas, não só no ambiente construído... o Juventino, já foi o tempo todo em cima da perda das imagens fotográficas. E ele se colocou num papel de guardador mesmo, das imagens... E uma discussão feita também a partir do coletivo. Ele chamou muito a atenção do fato de as pessoas terem perdido as fotografias, os documentos, enfim...

LUIZ: E também ele chamou atenção por ser um depoimento mais ligado ao originalismo das coisas, né? Mesmo que contraditório, às vezes.

ANDRE: Sim. É. Contraditório, sim. É verdade, ele faz uma discussão que vai por aí: de pensar o papel da imagem guardada na gaveta, na fotografia... Depois, na imagem arquitetônica, a reconstrução dessa imagem arquitetônica... Ele faz uma discussão, às vezes confusa, mas dá pra ver que ele está reproduzindo, representando, uma discussão que está se colocando para a comunidade naquele momento: “Como reconstruir a cidade? Como reconstruir a memória que se perdeu das fotografias? Como reconstruir a memória a partir da paisagem? Como se reconstruir a memória a partir dos acervos fotográficos? Como se reconstruir a memória a partir da paisagem cidade?” Acho que era isso que ele estava colocando várias vezes.

LUIZ: Ai uma pergunta, talvez derradeira, que eu devo fazer só pra você, porque nós somos parceiros há muitos anos... Na segunda edição, eu coloquei o legado de cinco minutos na cabeceira do filme, depois começa o nosso *Espaço das memórias*... Então, uma vai lá como registro e esse com a participação dos moradores e com a nossa montagem, com o nosso olhar, com a nossa edição. Como é que você vê, como autor.. O que é que você sentiu, agora,

depois de um tempo... Como é que ficou o nosso filme, esteticamente falando? O que você acha: de coisas legais e coisas não legais?

ANDRE: Qual?

LUIZ: No “Espaço das Memórias”.

ANDRE: Mas o que tem a ver com esse prelúdio? É um prelúdio, né?

LUIZ: É um prelúdio. É um prólogo, né, que vai lá e documenta o acontecimento em si. Porque um espectador me chamou a atenção um dia, falou assim: “Nossa o primeiro filme mostra uma estética toda louca, todo sujo, todo aqui-agora. Depois, vem uma ponte bonitinha com um riozinho, a noite... Um tempo, um som... É discrepante um filme do outro.”

ANDRE: É que os momentos são diferentes?

LUIZ: É. Então, esse nosso olhar, você daria alguma característica para esse nosso olhar?

ANDRE: Eu acho que ele é... O filme, por vários motivos, de processo, de grana, de a gente ter imaginado que ia ser mais aprofundado e longínquo o período de gravação e não foi... Por causa de grana, do calote da USP mesmo ao projeto... Foi um calote: pagar em três vezes, um ano depois, enfim... Eu acho que tem isso, que atrapalhou muito o processo e a gente reduziu, então, a gente acabou tendo que parar de vir pra cá... Eu imaginava que a gente viria mais vezes e ia estender mais essa pesquisa. Segunda coisa, eu acho que o fato de essa instabilidade, se o projeto ia pra frente ou não, se a gente ia continuar o projeto, tendo seguido... A gente tinha um compromisso com a comunidade ali, com as pessoas que estavam envolvidas, com os personagens... Não dava pra parar depois que a gente soube que a USP não ia pagar o projeto. Então, além disso, tem uma coisa, que também foi da experiência própria nossa, de fazer um filme com quatro pessoas também com visões diferentes... Também uma autoria coletiva, né? E que eu acho que precisaria de um pouco mais de tempo. Só que essa descontinuidade na produção, eu acho que ela prejudicou um pouco o processo... Essa instabilidade financeira de um contexto... “Ah, tá bom, a USP vai fazer direitinho, acertar direitinho, fazer os pagamentos” a gente teria conseguido se concentrar mais no nosso grupo e na autoria do projeto, eu acho. Então, eu acho que teve tudo isso que prejudicou bastante o projeto. Mas o processo foi interessante, mesmo assim, para aquele grupo pequeno com o qual a gente trabalhou e pra gente. No entanto o filme... Eu não gosto tanto do filme, pra falar a verdade. Eu achei que a gente ainda nem tinha material e você e a Clara

conseguiram montar um filme... Eu fiquei surpreso. Porque é sempre aquela angústia de “vai montar ou não um documentário investigativo, de busca como esse?”. Mas eu não conseguia ainda, ali, ver um filme... Você sentou ali com a Clara e conseguiu ver que tinha uma linha. Então, essa organização da montagem foi muito interessante de ver, eu fiquei surpreso primeiramente com o filme... De ter um filme ali... Mas, depois, eu achei ele um pouco... As fotos, o jeito como a gente usou as fotos, no final, depois de um tempo assistindo, eu achei que as fotos estavam um pouco... Talvez pelo processo, não pela montagem – acho que a montagem me surpreendeu positivamente... Ainda não estavam bem trabalhadas, assim. Seja na entrevista, seja junto aos personagens. Eu acho que não tinha um rigor, ali, no método, que pudesse permitir que a gente pensasse cada personagem, o que resultou no filme, de uma maneira diferente. O que eu penso é que o processo foi um pouco diferente para cada um dos personagens: um tempo diferente, um momento diferente da produção... Então, às vezes, eu fico pensando: não foi dada a mesma condição para cada personagem... A Lia foi de um jeito, sabe... A Nena foi de outro, a Tereza de outro. O Marquinho foi de outro. Eu não tenho certeza se eles tiveram as mesmas condições, de fato, para a gente poder olhar e comparar isso. Então, como pesquisa. Eu estou dizendo o processo como pesquisa acadêmica talvez tenha falta de rigor. O filme como estética, também acho que falta, então, mais inventividade que poderia fruir do processo, surgir do processo, de um processo mais tranquilo – que não foi. Acho que o filme acabou pecando um pouco por isso. Então, eu fiquei surpreso no começo da montagem, depois, quando eu assisti o filme pronto, uma vez, duas vezes, eu falei: “Poxa, o filme não alcançou o que eu imaginava”. Mas, depois, quando a gente veio mostrar na comunidade, ganha sentido de novo. Falei: “Nossa, olha só!”. A discussão que teve, como ativou na... Primeiro, sala cheia, né?

LUÍZ: A devolutiva, em São Luíz.

ANDRE: Foi muito bacana. Aí você fala: “Valeu a pena ter feito isso.” Olha como um filme como esse mobilizou, não só os que participaram, mas todo mundo que estava ali reconheceu o que estava no filme. Então, houve um reconhecimento e uma capacidade de usar aquilo como uma forma de reelaborar um pouco a memória da tragédia e da pré-tragédia. Então, filme é assim: às vezes se apaixona, às vezes não... Pelo processo, pelo produto. Eu tive vários momento com relação a esse filme, assim... Hoje mesmo eu não sei, faz tempo que eu não assisto. Mas eu não sei bem como é que eu o coloco... Eu mostrei para algumas pessoas, dei para algumas pessoas, não tive tantos retornos... Mas eu não sei como eu o coloco, assim... Eu acho que foi um processo interessante como filme. Um processo complicado como pesquisa.

E, sobretudo, no que a gente esperava que a USP correspondesse. A gente gastou muito mais energia com esse filme burocraticamente do que com o filme. Eu perdi um ano com documentos e com tudo... É muito mais energia com burocracia do que com o filme. E eu acho que isso acaba prejudicando qualquer projeto de criação e de envolvimento nesse campo do imaginário que a gente queria tanto fazer. Eu vejo isso. Eu sou muito ressentido com a Universidade de São Paulo. Super-ressentido, até hoje.

LUIZ: Pra terminar: Por que nós trabalhamos com imagem? Por que você trabalha com imagem? Que escolha foi essa?

ANDRE: Não sei... Eu acho que eu trabalho com a imagem porque eu fui fazer Cinema. Por que eu estudei Cinema? Eu era um cara muito da palavra. Eu ia ser escritor, “mas escritor não tem futuro”. “Vou ser publicitário”.

LUIZ: Mas, “uma imagem vale mais que mil palavras”? Como dizia, ao contrário, o poeta: “Então, escreva isso com imagens”, né?

ANDRE: Exato.

(Tentam lembrar o nome do poeta e comentam sobre ele. Ao fim, lembram que era o Millor Fernandes)

ANDRE: Eu terminei Cinema ainda escrevendo roteiros que eram literatura pura. Eu terminei a faculdade de Cinema e ainda me expressava melhor pela palavra do que pela imagem. Mas, eu acho que a imagem, depois, foi se apresentando pra mim como uma forma de pensar o mundo. Esse mesmo deslocamento do qual eu falava - justamente por gostar tanto da palavra - quando eu descobri a imagem, eu senti essa possibilidade de deslocamento. De olhar o mundo de uma forma diferente, olhar as coisas de uma forma diferente. E essa possibilidade de desalienação no trânsito entre a palavra e a imagem. Isso me fascinou. Então, por isso que eu acho que eu trabalho com a imagem: pra compreender as coisas que se dão no campo da oralidade de uma maneira diferente. Acho que basicamente é isso.

LUIZ: É uma ferramenta transformadora?

ANDRE: É, então, na academia ela é. Porque... Livros, teorias, interlocução teórica, argumentativa, oral, verbal... De repente, vem a imagem com a possibilidade de uma discussão que desloca, que tem esse deslocamento. Nesse sentido. Eu acho que a pesquisa acadêmica é bacana ao lidar com essas outras linguagens... Por conta disso.

LUIZ: Eu agradeço.

ENTREVISTADO: ARY DIESENDRUCK

LUIZ: Hoje é dia 13 de janeiro de 2016. Fazendo um bate-papo com Ary Diesendruck, parceiro da equipe do *Espaços da memória*. E aí, Ary, como é que foi pra você a experiência de trabalhar nesse documentário com os moradores de São Luíz do Paraitinga? Esse filme que nós temos como resultado.

ARY: É... Mas pra mim quase que já é a pergunta principal, porque a expectativa que eu tinha era de transmitir, talvez, um conhecimento técnico sobre fotografia para pessoas que não conheciam absolutamente nada de fotografia. E, a partir dessa troca de como usar a máquina, como se aproximar do assunto, enfim... De alguma forma, essas pessoas iriam aproveitar, iriam trazer um retorno, iriam trazer algo de volta delas. Então, eu acho que a experiência de fazer, lá, o documentário, junto com a experiência de estar dando aula há um X tempo - acho que eu estou há oito anos dando aula na FAAP... Em que você não vê muito o resultado, porque é um semestre, é muito rapidinho... É superficial... São jovens mais novos, não têm um compromisso... Você não vai fazer um trabalho depois daquilo... Você faz aquele curso seis meses, se aprenderam alguma coisa, “boa”... os que não se interessaram, “tchau”... Aqui não. Aqui as pessoas queriam trazer algo de volta. Sabiam que era para um filme, alguma coisa que iria ficar. Sabiam que iria ser mais duradouro, diferente de uma entrega de um aluno. Então, acho que tinha essa expectativa diferente de educação, de transmissão de um conhecimento da técnica e tal... Que era diferente entre dar aula... Mas as duas, ao mesmo tempo, estão conectadas ao que eu estou querendo fazer em educação.

LUIZ: Por que? A imagem para você é um instrumento legal para a educação? E no nosso caso: um instrumento para educação, mas para a elaboração. Como é que a imagem pode trabalhar na Psicologia Social? Para você, como é que isso rolou ali, depois de uma tragédia, depois de perdas... Como é que a imagem assume esse papel?

ARY: Eu associo, Lu... E isso que tem sido difícil na pós (Ary cursava uma Pós-Graduação neste momento), foi uma coisa que eu tentei trazer também pro tema e eu não consegui...

Depois, eu vou fazer isso mais adiante. Eu associo aos meninos: ao Adam e ao Mark. Eles aprendem de um jeito diferente. Eles aprendem através da inteligência deles.

LUIZ: Mark e Adam são seus filhos...

ARY: É. Os gêmeos.

LUIZ: E eles têm uma deficiência?

ARY: Então, eles são portadores de Williams, né... Uma síndrome congênita onde a música é o dom. É o “gift”. E, quando você vê a respeito de música, eles se comunicam de uma forma muito mais direta, adequada... Socialmente adequada. Eles conseguem se aprofundar em temas, eles conseguem ir mais a fundo na conversa, enquanto que em outros assuntos eles dão uma ralada e vai embora... Eles dão uma ciscadinha no tema e se torna desinteressante...

LUIZ: Então, você diria que a linguagem sensorial - seja música, imagem – é um diferencial da comunicação?

ARY: Eu acho que é um código diferente da linguagem escrita, é um código diferente da partitura, é um código diferente. É isso que eu acho. Por exemplo, o hebraico. O hebraico é um código, então, se você conhece o código, você se comunica. Então, a música, a partitura, é um código, mas eles fazem a música sem o código. Então, eu acho que a imagem também pode ser feita sem o conhecimento do código. A pessoa pode conseguir desenvolver uma linguagem com imagens sem ter domínio do código. Ainda mais hoje em dia, onde a imagem digital a máquina faz... Ela resolve o problema do código, da técnica. Eu vejo isso, por exemplo, no Adam e no Mark, na música. Eles resolvem o vocabulário musical deles sem o conhecimento do código. E eu acho que a imagem pode ser uma forma de se expressar sem o conhecimento do código, da técnica. De f-stop, de velocidade, de sensibilidade, de enquadramento... Não, isso flui. Isso tem que ser algo que, às vezes, sai naturalmente. Eu consegui chegar num ponto, no texto da pós, em que a gente fala a respeito - o Boris Kossoy menciona “o documento e a ficção” – que, a partir do momento em que você escolheu o seu fotograma, a partir do momento em que você fechou o seu quadradinho, já é ficção. Porque você deixou de colocar coisas e você inseriu outras coisas. Então, isso não depende de ter um domínio dessa linguagem: é uma escolha. E ela acontece por uma vontade evolutiva. Acontece porque você falou: “Isso me interessa”. Esse é um ponto de vista meu a respeito de imagem e educação. Eu acho que a imagem, como uma ferramenta de educação e como uma ferramenta de comunicação e de aprendizagem, ela pode funcionar de uma forma meio Paulo

Freire... Uma coisa assim: que se a pessoa usa “enxada”, no dia a dia dela, ela vai saber o que é “enxada”. Se a pessoa sabe que semear é um verbo... Não sei... Pode ser uma pira minha. Mas é um trabalho que eu vou querer, esse ano... Eu me comprometi, depois do carnaval, de fazer um trabalho... Vou te convidar pra ele. Posso? Eu acho que quando a gente vai para São Luiz do Paraitinga, uma comunidade que a gente não sabe o que esperar deles... Eu não conhecia um por um... Um ou outro... E, de repente, a gente dá aquela câmera para a menina, a Tereza, e ela volta e fala “eu quero fotografar tudo”... E ela volta com fotos incríveis, e ela fotografa as pessoas, e o enquadramento... São enquadramentos pertinentes das pessoas, no seu ambiente. A mãezinha, a tiazinha, o outro homem que fazia não sei o que. Ela dominou esse processo. Ela criou um discurso. Ela criou uma forma dela de contar através da imagem. Então, isso pra mim foi uma coisa super legal, porque eu achava isso e depois eu vi isso. Principalmente nela, especificamente nela. Ela foi muito assertiva no que fez, eu não sei conscientemente ou inconscientemente, ou despertou nela... Talvez ela tenha uma veia artística, talvez para desenho... Alguma coisa que formou... Que era harmônico. E isso vem também de um aluno que eu tive, eu tenho que levantar o sobrenome dele, era um rapaz coreano chamado Robson. O Robson, nesse grupo de seis meses dos alunos da FAAP, que era muito superficial e etc. Eu pedia quatro fotos por aluno, em que era: uma com pouca profundidade de campo, uma com muita profundidade de campo, uma com exposição longa e uma com curta exposição – velocidade pequena e grande. O cara me apresentou as quatro fotos dele em que a única foto que tinha gente, na FAAP, eram as escadarias que sobem no prédio cinco, que é aquele prédio moderno... Uma longa exposição e as pessoas eram uma mancha, uma cachoeira de gente, uma coisa desorganizada... Quando ele fez uma foto de muita profundidade de campo, ele colocou em primeiríssimo plano o logotipo de handicap, na vaga de estacionamento, e as outras vagas, não sei o que... E as outras fotos foram todas com ausência de pessoas. E ele era portador de alguma síndrome, porque, quando ele conversava comigo, ele não me olhava na cara, ele era travado... Algum tipo de autismo. E ele representou isso nas imagens. Então, pra mim ele foi um start dessa história que eu estou te contando. Ele foi um start... Eu tenho as fotos dele guardadas... Eu encontrei com ele, por acaso, um dia em que eu estava subindo pra dar aula no museu. Encontro com ele indo se formar, de beca... E eu falei “cadê teus pais? Eu quero dar parabéns pros seus pais.” E eu me identifiquei... Me identifiquei com o garoto, com a família que estava lá. Eu já tinha perguntado pros outros colegas da classe “ele faz os trabalhos? Ele entrega os trabalhos? Ele faz em grupo? Ele faz sozinho?” e falaram “não... Ele faz a maioria sozinho... Ele é estranhão mesmo”. Ninguém chegou pra mim e falou “ele é portador de uma síndrome...”. Não,

ninguém nunca deu um quadro específico. E eu tenho certeza que ele tinha alguma necessidade específica, ele tinha um quadrinho, ali, dele... E ele me entregou um material fotográfico... Talvez, um dos mais pertinentes que eu vi em todos esses anos de aula.

LUIZ: Então, você acha que a imagem é um instrumento que convida ou que permite a convivência com qualquer tipo de mente, com qualquer tipo de pessoa?

ARY: É um pouco o que aquele professor falou, na mesa. Tinha um professor de arte e psicologia. O Arley. Um pouco do que o Arley falou... Eu não sei se ele vai muito pra esse lado... Mas ele vai um pouco pra essa questão de arte e comunicação, ou arte e expressão. É lógico. Sem dúvida é... A gente viu um caso do Matisse... Era algum desses que tinham uma percepção visual estranha... Não era Matisse... É um outro do impressionismo. Ele não delineava o contorno das paisagens, porque ele não via esses contornos... Era uma deficiência dele... Não é Cezanne... Um deles tem uma coisa que, por ele ter uma forma de ver diferente, ele não representava isso. Porque ele não via isso.

LUIZ: É o mundo que ele via. O mundo dele.

ARY: E isso que era o fantástico, que era, justamente, o tão subjetivo, o tão peculiar, o tão diferente...

LUIZ: E a foto como objeto de memória? Faz uma relação entre memória e foto. O que que é isso, para você? Porque a foto está tão ligada à memória?

ARY: Então, esse também é outro ponto que eu trouxe muito forte no meu texto que é “Do documento à ficção”. Pra mim, como criança, como um jovem que aprendeu a fotografar em casa, com a família... Eu valorizava a imagem, a fotografia, na minha concepção talvez mais inocente, como um documento. Quer dizer, quando eu te mostro isso, isso não é à toa. Isso é um documento. É um documento que rememora uma fase, uma época que acabou, que passou, que foi destruído, infelizmente, nesse caso, de uma forma trágica. Mas... O teu filme, que você tem... (*Legado*) Maravilhoso, quer dizer... A imagem está lá. A tua história está lá. Tem coisas que você não pode falar é só ficção. Não é só uma imaginação.

LUIZ: Tem um mundo vivido, né. Um mundo histórico.

ARY: Tem uma coisa ali... De época, das pessoas, de como se vestia, o que se comia, como se celebrava, de como se chorava... Tudo está lá. Eu acho que a imagem... Eu tenho memórias que não existem imagens. Eu tenho. Mas porque eu sou um cara imagético. Eu, às vezes, falo

pra minha mãe “eu lembro, que em tal lugar...”, por exemplo uma visita que a gente fez ao Pão de Açúcar, de criança... Minha mãe fala “mas não tem foto disso... Você tinha quatro anos”. Talvez, sejam as memória mais antigas que eu tenha. Ela fala “não tem foto disso e você descreve a situação”. Como é isso? É uma fantasia? Eu tenho uma outra memória que é muito engraçada, dentro da família, que todo mundo brinca... Que eu entro no History Natural Museum, de Nova Iorque... E eu uma vez, com meus pais, falei “naquela esquina, ali, tem o esqueleto da tartaruga gigante”. E estava lá. Minha mãe falou “como você lembra onde está a tartaruga gigante?”. Porque aquilo me marcou.

LUIZ: Teve uma emoção ali.

ARY: Exato. Quer dizer, aquilo estava amarrado... Bom, isso é Oliver Sachs, total. Que ele fala “se você tem uma imagem e não tem uma emoção, a imagem está vazia”. Você tem que ter uma emoção ligada a ela.

LUIZ: Então, isso é uma demonstração de que emoção, imagem e memória...

ARY: Sim. Aí que eu queria chegar. Pra mim, a questão da memória, na imagem, ela está conectada com a vivência que teve naquilo, com as emoções. Então, no seu filme você tem essa sensação... Eu tenho, talvez, quando eu vejo uma história minha, pessoal, particular... Acho que, quando a gente vai para São Luiz do Paraitinga e eles nos trazem aquelas imagens... Eles contaram coisas de infância... A menina, lá, a música, cantora... A Lia... Ela conta coisas de criança, que ela lembra da vó. A outra que achou a pombinha... A Nena, que acha a pombinha. Que ela abre o armário e fala “olha a pombinha do Divino, que eu achei”... Que sobreviveu, o armário caiu, foi parar no meio da rua. E a pecinha de porcelana não quebrou... “Era coisa que minha vó pintava, minha mãe pintava”... E é até uma imagem mesmo, né? Porque é uma imagem de santo. A Imagem. Dentro do contexto religioso. Eu acho que tem a ver com isso. Eu acho que a memória está lá. Mas está lá com muitas coisas... Eu achei super legal, por exemplo, quando eu saí pra andar com o Juventino – um rapaz que também tinha um distúrbio... E eu sai pra andar com ele, voltei e falei pra ele “conta isso de novo pra eles”... De como ele tinha achado os documentos... Vocês remontaram os equipamentos e tal... Porque que ele voltou e só salvou as fotos? Porque que ele não pegou as roupas novas?

LUIZ: Porque a representação é uma coisa importante pra nós. Porque a imagem é, pra muitos, uma representação, pra outros, é a própria coisa. Não? Será que é isso?

ARY: Aquilo se torna... É como eu te falei, se eu tenho memórias que eu não tenho imagens, e aquilo está lá, gravado. E, às vezes, você não tem a história, mas tem a imagem... Você não tem a lembrança, mas você tem a imagem. E aí você vai criar a tua lembrança baseada naquela imagem que existe, mas você não lembra. Por exemplo, eu posso ter uma foto: eu com os meus pais no Pão de Açúcar. Mas, eu não me lembro nada dessa visita ao Pão de Açúcar, porque eu tinha quatro anos. Mas aí eu vou criar toda uma história porque eu revi aquela imagem durante toda a minha vida... E, sei lá, daqui a um mês eu abro aquele álbum, aí passa dez anos sem abrir o álbum... Aí eu abro de novo aquele álbum, vejo a foto e falo “ Ah, porque eu lembro que eu fui pro Pão de Açúcar com meus pais, aos quatro anos”... E não lembra de porra nenhuma, na verdade. Mas aquilo te sustenta, de repente. Aquilo te dá uma tranquilidade, um conforto de que “essa memória existe, sim. Eu tive essa vivência”. Então, eu acho que ela tem esses dois jogos... Ela é um pouco ambígua, nesse sentido, de que ela te dá uma sustentação, ela te dá um porto seguro da memória, de uma lembrança, de uma emoção... E, ao mesmo tempo, ela pode ser totalmente fantasiosa e você tem zero de lembrança daquilo, e de memória daquilo. Mas, você vai criar sobre aquela imagem. E você pode falar que “sim, tinha uma emoção”. Uma coisa que eu gosto, por exemplo, é coisa com carro... Então, você vê uma foto do carro velho que teve na família e você vai e fala “as viagens...” e você pode criar uma história enorme em volta daquela foto. Que está você, do lado do carro, com pai, a mãe, o tio... Mas, o principal está ligado com educação. Não é a educação formal. É a educação de formação do caráter da pessoa, a formação do íntimo da pessoa que, eu acho, que a imagem, a fotografia... Por exemplo, o Adam e o Mark. Eles podem se lembrar de coisas ou de emoções por conta de música. “Ah, porque eu ouvi essa música em tal lugar”, “Ah, o Lu é um cara que sabe de música. O Lu é um amigo do meu pai que sabe muito de música”, “O Leo é o cara que trabalha com música”... O Antônio Pinto, que era o vizinho aqui, eles não esquecem porque é o cara que tem um estúdio de música.

LUIZ: E, no caso do pessoal que passou por perdas, em São Luíz, refazer imagens é um processo de educação e de reconstrução desse ser, dessa vivência, dessa experiência?

ARY: É... E emoções que tinham... A Tereza, pra mim, foi uma personagem muito forte, porque ela fala “minha mãe ficou louca, depois”... Foi a única pessoa que chorou, na verdade, na frente da câmera. Ela se alterou, ela sofreu em fazer, ela gostou. Eu tenho certeza de que fazer as imagens pro filme é algo que ela vai lembrar.

LUIZ: É uma forma de reeducar a lembrança? De reelaborar? A imagem transforma?

ARY: Reeducar é muito forte... Transforma com certeza. Então, o que eu quero fazer - que eu já estou autorizado a fazer e está coordenado a fazer – eu vou entrar numa instituição de jovens portadores de necessidades especiais e vou fazer uma oficina de imagem. Eu não sei o que eles vão me trazer, mas, assim como o Robson que me trouxe algo incrível, eu tenho certeza de que eu vou me surpreender com o que vai vir. Porque, jovens que estão colocados numa instituição para ficar afastados... Vive lá, vive bem, caro, pago... Mas fica lá. É uma memória que, às vezes, a pessoa quer por de lado. É uma memória que você quer tirar da frente. Eu acho que tem imagens que a gente quer tirar da nossa frente, tem imagens que a gente quer trazer de volta, tem imagens que nunca podem sair da nossa volta... Uma imagem, às vezes, do santo, da religião, da fé que quem está ligado a isso não quer se afastar. E eu acho que esses jovens, quando forem instigados a produzir as imagens deles, podem trazer imagens dessa solidão, do afastamento, do isolamento. E isso tudo, pra mim... Eu acho que eles vão se comunicar. Eles vão se expressar. Eles vão falar deles que é a coisa mais óbvia, né? (a palavra que se auto explica é... epistemologia. Fotografia é a escrita com a luz...) Eu acho, sim, que a pessoa é capaz, por mais dependente que seja intelectualmente, fisicamente... Ou mesmo, não... De novo, o pessoal de São Luiz do Paraitinga... Cada um criou as suas imagens. O Marquinho é um cara que usa o discurso pra isso. Ele tem o dom do discurso, da palavra. Você é um cara que tem o dom da palavra. Você sabe fazer isso com outra ferramenta. A imagem é uma dessas ferramentas também. Eu sou pouco letrado no assunto, não sou uma pessoa que estudou muito isso. Mas eu vejo na prática. Pra mim, o exemplo é o Adam e o Mark... E com uma leitura de um Oliver Sachs - que me incomoda sempre, que sempre me instigou.

LUIZ: Esse projeto seu é bonito, hein.

ARY: E eu quero entrar na instituição filmando já. Então, a gente vai transformar a sala onde eles têm uma oficina de artes numa grande caixa preta. Eu já boleei algumas ações que a gente vai ter que fazer, porque – tem um termo psicológico pra isso – eles podem estranhar que aquela mesma sala que eles usam no dia a dia, de repente, fica escura... E alguém pode ficar com medo do escuro. Aí, tem dois cegos no grupo. Os cegos são os que vão colocar o papel dentro das pinholes, das câmeras, porque eles são os que tem mais habilidade manual. E aí o outro vai ver que o cego tem essa habilidade... Ninguém está enxergando nada no escuro e o cego está fazendo esse trabalho. Então, a ideia é conseguir trazer de cada um uma habilidade que ele tem, na deficiência dele, pra participar... Nesse grupo... É um grupo de dez jovens, eles têm de 25 a 35 anos. A gente vai pintar o lugar, a gente vai escurecer esse lugar, vai fazer

um burquinho numa janela pra projetar o pinhole dentro da sala... Para eles verem a imagem se formar dentro da sala...

LUIZ: Caixa de Da Vinci, né? Câmara escura.

ARY: É, câmara escura. E depois a gente vai fazer um gincana, enfim – são as ideias que eu bolei... A gente vai fazer uma gincana pra procurar – é num sítio, né... Eu vou deixar já - um caça-tesouro - eu vou deixar a sucata nos lugares, mas a gente vai sair em busca dessa sucata pra poder construir...

LUIZ: São deficiências...

ARY: Diversas. (A instituição) É particular, dentro da comunidade. Ele tem aberto... Tem gente de fora, não judeus... Foi fundado por um grupo da comunidade, chama “Aldeia da Esperança”. E ela foi idealizada num Kibutz, em Israel, que em hebraico chama “Aldeia da Esperança”, que existe há 50 anos pra jovens especiais. Tem 200 jovens que moram lá, de todas as idades. Eu visitei os dois lugares. Tem já um segundo, tem um filhote desses em Israel. Que eu visitei, inclusive, pro Adam e pro Mark para uma vida independente, para uma vida no futuro.

LUIZ: Com relação às imagens que eles (pessoal de São Luíz) mesmos fizeram, que cada um fez... A gente teria de ver uma por uma, mas você teria alguma lembrança do que cada um pôs de si, ali? Assim, categorias diferentes... Como é que eles se expressaram?

ARY: Então, eu acho que a menina (Lia), por exemplo, foi pra objetos. Ela mostrou a colcha, mostrou o jogo de xícaras e bule, ela mostrou um artesanato... A Tereza mostra muito gente, muito pessoas... Os parentes, os mais velhos... Pessoas mais da idade dela e tal... A Nena mostra muito arquitetura, mostra o muro que ela trabalhou... Pra ela, está relacionado com uma experiência do que ela trabalhou com a mão. A filha, arquiteta também. Ela mostra os prédios em que ela se envolveu para reconstruir... Porque envolveu uma luta, uma burocrática – relacionada ao trabalho profissional dela, onde ela pode retribuir pra comunidade... Então, a reconstrução de prédios, a capela... A mãe mostra o muro que ela fez para a paróquia e tal... Por que? Porque ela virou pedreira. Ela nunca imaginou que ia ser pedreira... A experiência de pedreira dela, de fazer com a mão o negócio foi importante. É aquela imagem que ela traz pra gente. Eu olharia um pouco isso, no grupo.

LUIZ: E o Marquinho? Traz fotos, fachadas, o rio... Mais genérico... Menos tragédia e mais cidade.

ARY: Talvez seja porque o Marquinho era um cara da rua, do lugar. Ele viveu aquela cidade muito na rua. Então, ele mostra o coreto, porque o coreto tem um monte de lembrança pra ele... E os caras da igreja têm um monte de lembrança pra ele... A porta da igreja... Outro que leva a gente na várzea do rio... Primeiro, porque eu acho que são pessoas que têm uma idade... Que curtiram a cidade, a rua, a várzea do rio... Acho que também é isso. Cada um foi dentro daquilo que trouxe as emoções pra ele. Eu também, por exemplo, se fosse retratar alguma coisa dos meus avós... Eu acho que eu iria mostrar objetos... Primeiro, porque eles não estão mais aqui. Mas, porque... De criança, eu lembro que ia, sábado, depois de ir à sinagoga, na casa do meu avô pra fazer um pré-almoço... Uma benção, vamos dizer assim. Comia uma azeitona, um pãozinho com um patê... E depois ia pra casa almoçar de fato. Deixava eles lá e ia pra casa. E as crianças ficavam jogando tipo um bolichinho no corredor... Eu, talvez, traria as fotos dos brinquedos que a gente usava lá. Uma memória que eu traria... A minha vó, mãe da minha mãe – uma imagem que me vem, agora – guardava balas azedinhas numa cristaleira, em cima de um móvel pra gente não roubar todas... Que ela tinha que subir em cima de uma cadeira pra pegar... Então, imagina a gente. Eu traria o móvel com o negócio lá em cima... Que era inacessível. Hoje, provavelmente, iria levantar a mão, pegar e dar pra ela... Uma senhorinha, faleceu com 94 anos. Então, eu acho que cada um vai um pouco aonde tinha essas emoções, aonde tinha as vivências mais intensas.

LUIZ: Pra terminar: essa experiência que nós fizemos de fazer as pessoas produzirem as imagens, no mundo de hoje, em que as imagens quase nos produzem...

ARY: Fazem a nossa personalidade.

LUIZ: Como é que você vê isso, nesse movimento? Inclusive pode trazer experiência dos filhos, dos alunos, como que está sendo isso?

ARY: Eu acho que a gente foi... Purista. Acho que a gente foi por um caminho muito tradicional. A gente não foi arrojado em questão de...

LUIZ: Técnica, linguagem...

ARY: Não, a gente foi bem tradicional. Mas, eu me enquadro nisso. Então, não acho que não fui coerente. Eu acho que eu me enquadro nesse tipo de representação.

LUIZ: E quando você diz conservador, (refere-se à) câmera na mão, fotografia fixa...

ARY: É... Acho que a gente foi muito conservador, a palavra é essa – mais que tradicional. A gente foi conservador nessa forma e as pessoas também foram. Talvez, porque a comunidade de São Luiz do Paraitinga é uma comunidade conservadora. Porque, senão, não existiria São Luiz do Paraitinga. Senão já teriam derrubado ou não teriam reconstruído, entendeu? Iriam, simplesmente caiu, caiu. “Era uma casa de taipa velha, esquece... Vamos por uns blocos aí e uma janela sassazaki... E beleza. Ar condicionado e uma parabólica. Que bom que veio a chuva e já limpou as casas velhas”. Então, a comunidade nos recebeu da mesma forma, porque é uma comunidade também conservadora... Conservadora de um outro jeito, porque, ao mesmo tempo, é um conservador conectado. Eles nunca estão desatualizados no carnaval, na linguagem, nas marchinhas... Não é que parou no tempo. A marchinha que conta é a de hoje, não vai ficar falando do coronel, do jegue... Vai pro facebook. Mas eu acho que a diferença entre a imagem que a gente produziu e a imagem que a pessoa se produz, ou quer tentar se contar, foi muito autêntica. Ninguém quis contar algo de que não era. Essa foi a diferença. Isso também foi um pouco conservador, a pessoa não inventou a imagem pra ela.

LUIZ: Entendi. Nós direcionamos, um pouco, o caminho...

ARY: Ninguém se disfarçou de alguma coisa e um se tornou "O Ativista", o outro se tornou... Não teve isso. As pessoas foram o que elas eram mesmo. Foram muito autênticas. Ninguém se vestiu mais bonito pra aparecer na foto, ninguém arrumou a casa pra casa ficar linda. Não... A Tereza foi nos receber naquele conjunto habitacional dela, extremamente humilde, simples e tal. A gente, talvez, até levou eles a alguns cenários fora pra dar um contexto, né?

ARY: Eles foram eles mesmos. Ninguém quis fazer uma imagem. Porque, hoje, a imagem é justamente isso: você tem a possibilidade de criar imagem com a coisa mais acessível da nossa história até hoje que é um telefone... O digital, a imagem digitalizada e tal... Daguerre nunca imaginou que iria chegar nesse ponto de acessibilidade. Primeiro que ninguém usou esse tipo de ferramenta pra fazer o registro da imagem. Eles usaram câmeras fotográficas - se não fossem as que a gente deu, usavam as próprias. Isso já é uma intenção diferente. Não tem selfies, ninguém se fotografou na frente de uma casa ou se fotografou na frente de um ambiente, de uma praça e tal. A gente colocou foto deles com a tatuagem e a casa... Nós registramos porque era um documento. A gente fez essa memória, mas eles, nunca. Por isso que eu digo que é um pouco conservador, talvez. Pensado, agora. Com você colocando a pergunta e pensando junto. Ninguém fez um selfie: “eu com o mercado, aqui que acontecia a

queima...”, ”Olha até onde a água subiu”. E nem como um artifício de referência de tamanho, de distância ou de nada. Já por aí mostra um pouco a intenção também.

LUIZ: Isso é verdade. Eles viraram a câmera pra memória, pra cidade...

ARY: Eles apontaram pro assunto. Quer dizer, eles contaram deles, todos falaram muito deles.

LUIZ: Das famílias deles...

ARY: Mas, nunca “olha a gente aqui”. A gente que foi com a Nena no armário... Ou a Lia tocando e cantando na ausência... A foto que a menina (filha do Negão e da Renata) mandou, entre os prédios. Ela fala a respeito daquela foto do ausente, mas ela não se fotografa. E ela fala “eu não lembro desse lugar. Meus pais me contam a história desse lugar, que eu ficava lá em cima no quartinho, enquanto rolava um show...” Ela tem uma historinha lá, que ela conta... “Mas eu sinto saudade do prédio, porque o prédio me lembrava essas histórias”...

LUIZ: É, está fotografando uma memória contada.

ARY: E que nem está lá o prédio mais. “Existia um prédio aqui, onde me contaram as histórias que eu vinha de nenê...”. Mas, eu acho que o fato de não ter um selfie... No filme inteiro não tem uma foto da pessoa no lugar... É uma intenção diferente já. Então, se você falar sobre o facebook e essa coisa da imagem que as pessoa, hoje, podem se fazer... Ninguém contou desse jeito a sua história, não no nosso filme. Eles contaram deles, mas mostrando ali, a memória mesmo, de fato... Representada por imagem, por esse código. Diferentemente de falar “olha eu aqui”.

LUIZ: E muito social. Pra mim, isso é social. Por não aparecer selfie, você me faz lembrar isso, mistura imagem, memória e sociedade. É “a minha vó”, “o padre”, “a igreja”... “Eu estou com os outros”.

ARY: Tem uma consciência pelos outros o tempo todo. A área pública é importante pra todo mundo, porque tinha o coreto, tinha a praça, tinha o social. A Festa do Divino era totalmente pública. O tempo todo é trazida uma preocupação com os outros, que formam aquela comunidade. E que é diferente, justamente, do resto, não sei se exemplar... Um toque diferente. Acho que isso é uma coisa que a gente, subliminarmente, vê no material... Eu nunca tinha pensado tudo isso que nós falamos aqui.

LUIZ: Organizar. Nós organizamos. Pensar, talvez sim...

ARY: Você consegue pôr uma questão que organiza o pensamento.

LUIZ: Ary, obrigado. Já foi bom demais.

ENTREVISTADA: BELINDA MANDELBAUM

LUIZ: Hoje, 28 de janeiro de 2016, na casa de Belinda, integrante e coordenadora do projeto. E minha orientadora. A gente vai falar sobre a nossa experiência, tanto da realização do documentário - encontro com os moradores - e a produção da imagem na Psicologia Social. Mais adiante, falaremos da imagem como possibilidade de elaboração... Pra você, como é que foi todo o processo de encontrar aquelas pessoas, de iniciar o projeto de reconstrução das memórias, em São Luiz do Paraitinga, com a equipe? Fazer um filme...

BELINDA: Desde o início, foi uma ideia muito prazerosa. Desde a sua primeira concepção, quando eu comecei a conversar com o Ary. Nós estávamos em Visconde de Mauá... E eu contei pra ele sobre uma senhora, vizinha da pousada, Dona Maria, que era uma octogenária e tinha uma história incrível como parteira na região, numa época em que não tinha luz, lá... E ela contando as histórias: pelas estradas, à noite, pra ir fazer os partos, as situações quase miraculosas que ela viveu. E, então, eu comentei com o Ary e surgiu a ideia de fazer algum trabalho em conjunto que de alguma maneira registrasse essa história. Então, já tinha esse intuito, essa vontade do registro da memória que fosse um registro não só oral, mas também visual. Um registro que incluísse aquele lugar... E a gente chegou até a fazer uma certa pesquisa iconográfica de imagens... Ela conta de momentos que não é mais o que é hoje, porque conta de momentos em que não havia luz elétrica... Mas a luz elétrica chegou lá há vinte anos atrás. Então, o Ary ficou animado com a ideia, a gente queria fazer um trabalho juntos. E aí, ele convidou você e o Andre... E eu lembro daquele primeiro encontro nosso que já foi muito animador, no estúdio dele. Conhecer vocês... E, pra mim, tinha esse sabor do novo, do frescor de trabalhar com imagens, que era algo que eu nunca tinha trabalhado. Tinha trabalhado muito com entrevistas, com grupos - que eu fiz meu doutorado no centro de referência em saúde do trabalhador, com grupos de desempregados... Mas sempre com a

palavra e com a interpretação da palavra. Trabalhar com a imagem, até hoje, pra mim, tem esse frescor, essa novidade.

LUIZ: Você diria que tem o frescor pra Psicologia, em geral, também?

BELINDA: Sim. Completamente. O nosso trabalho foi muito bem recebido no departamento, por diversos alunos... Nós tivemos, já, evidências disso. O impacto que teve o documentário entre os alunos da Graduação, da Pós-Graduação, naquele momento em que nós apresentamos pros alunos e pro conjunto de professores e o interesse que despertou... Acho que abre uma veia de possibilidades enorme. Os professores do departamento estão super mobilizados. Eu sei desse grupo que faz o trabalho no Vale do Ribeira e que está super mobilizado em trabalhar com imagem. Acho que até conversaram com o Arley sobre isso. E acho que teve uma mobilização específica pós aquele dia em que a gente apresentou e aquela mesa que a gente realizou – com o Arley, o Silvio e a equipe da filmagem. Então, é uma potência enorme, porque eu acho que a imagem capta processos de transformação de comunidades, de lugares e ela pode transmitir isso de uma maneira muito viva. Talvez, valha mesmo a ideia de que uma imagem, muitas vezes, vale mais que mil palavras... Depois, a gente acabou desistindo do projeto em Visconde de Mauá, dada, principalmente, a distância que a gente teria que percorrer pra fazer qualquer trabalho lá. Foi uma pena, porque a Dona Maria faleceu e eu não sei se alguém a entrevistou. Ela era uma figura incrível, ali na beira do fogão. Ela tinha histórias incríveis pra contar... O Cazuza adorava ela... Ia sempre lá. A partir do contato com vocês, também fiquei muito encantada ouvindo, por exemplo, o Andre e o projeto dele com as demolições... Que fazia uma sintonia muito interessante com as coisas que eu me interessei. Por exemplo, já escrevi sobre a questão da família e dos espaços familiares... E o Andre, justamente, tinha um documentário sobre casas e demolições. Me interessou muitíssimo como cada um registra o seu espaço... Tem tudo a ver com o texto que eu tinha escrito, que eu, depois, passei pra vocês em português... Como cada um registra... E aí, já vem a questão que nos norteou: de que maneira a imagem pode contribuir, deixar uma marca que contribua nos processos de memória, nos processos de elaboração de lutos, de perdas? Que lugar ela ocupa nesses processos? E já é uma questão colocada pelo documentário do Andre.

LUIZ: E isso... Não a imagem, mas a escrita é usada muitas vezes nesse contato entre a psicologia e a comunidade? Por exemplo, criar uma redação, criar um texto... ou nem isso acontece? Nem a linguagem escrita é usada pra isso? Como linguagem artística pra haver uma elaboração pós-enchente, pós alguma tragédia...

BELINDA: Existem vários trabalhos nesse sentido de registro, seja de história oral, seja de narrativas. Por exemplo, eu já vi um trabalho feito com mulheres, numa comunidade pobre, que se faziam oficinas de texto, com o convite de que essas mulheres pudessem fazer uma narrativa da sua vida, de aspectos da sua vida. Essa sua questão é interessante. Eu estou envolvida num outro projeto, do qual eu até já te falei, e infelizmente a gente não está conseguindo o retorno, no sentido da produção das pessoas - precisaria até pensar como. Mas, por exemplo, eu tenho um livro - que foi publicado nos EUA pelo Paul Auster, que é um grande escritor americano - que justamente, tem essa proposta. Ele foi a uma rádio, uma rádio de muita penetração nos EUA, e fez um convite para que as pessoas escrevessem algum episódio marcante das suas vidas, que poderia ser qualquer que fosse: alguma coisa engraçada, ou traumática, ou curiosa etc. E ele convidava as pessoas a escreverem uma pequena crônica e mandar para ele. E conta que recebeu milhares de cartas, acho que na época não havia e-mail, e diz que se viu em casa com uma montanha de textos e foi lendo, selecionando e se encantando. (ela mostra o livro). Ele fez esse subtítulo: “Relatos verídicos da vida americana”, porque ele diz que acaba construindo um panorama da vida americana, na atualidade. O que ele fez, basicamente... Ele teve que fazer uma seleção, fez um prefácio muito bonito... Cada um é praticamente uma página – olha: o nome e a cidade. Ele organizou por temas: famílias, animais, objetos, estranhos, disparates... É muito bacana e as histórias são curiosas... A partir desse livro, eu tive a ideia de fazer uma coisa assim, convidando pessoas a escreverem qualquer história de família, ao invés de qualquer tema... Curiosas e tal... Com esse mesmo espírito. Dois alunos da graduação, que tinham sido meus monitores, se interessaram pelo projeto... E a gente, então, fez uma elaboração de um projetinho, criamos um blog pra receber essas histórias... Chegamos a ter uma reunião com um professor de editoração da ECA pra ele nos ajudar um pouco na formulação da proposta. Inclusive, ele trabalha na Edusp... Não é bem na Edusp... O departamento de editoração da ECA tem um curso e os alunos compõem livros... Então, eles têm uma pequena editora. Tinha até a proposta de publicar isso por lá. Mas, até agora, é engraçado... Os alunos fizeram alguma divulgação em sites, em Facebook... Em Facebooks amplos, como o Facebook da Zona Leste de SP, coisa assim. Eu cheguei a gravar... Agora, começo de janeiro, fiz uma entrevista pra rádio USP, que deve ter ido pro ar... Não sei... Não sabiam a data...

LUIZ: Então, quer dizer, a palavra está presente já há muito tempo... O acesso à linguagem verbal é predominante em todos os aspectos. Como você se sentiu fazendo imagem? E sentiu o grupo, lá, de moradores que nós escolhemos, trabalhando a imagem? O que de diferencial, o

que pode haver de potencialidade, na imagem, pra nós fazermos uma nova elaboração de espaços, de memórias? Que a escrita, talvez, não possa nos fazer. Que tipo de sensação ela pode trazer ou não?

BELINDA: Claro que a imagem tem um impacto bastante intenso, imediato. Pode comunicar emoções... Ela comunica algum acontecimento. De alguma forma, ela pode congelar um certo momento da história e a gente teve a experiência do impacto dela. Achei muito significativo quando você passou, pela primeira vez, quando nós nos reunimos com a população - um pequeno grupo lá no Instituto Elpídio dos Santos... E você passou *Legado*, que, aliás, eu acho um filme muito feliz, né... Ele teve uma potência muito grande, não só de ser um primeiro desdobrador do projeto, como, de fato, captura, justamente, aquele momento. Ele tem essa função de registro... Um registro muito pessoal, porque ele chega muito perto das casas, das pessoas, de crianças. Tanto é que a gente reutilizou ele em muitos momentos, em diferentes circunstâncias. Acho que ele cumpriu muito bem... E ele tem um elemento poético importante, a imagem se une a música de uma maneira muito feliz, né... E eu lembro que a gente mostrou o *Legado* e a Nena ficou tão emocionada e ela disse... Aquilo era dois anos depois da enchente... E ela chorou e falou “nunca mais tinha visto uma imagem daquela situação”. Acho que esse é um exemplo impressionante desse poder da imagem. Talvez, ela falou muitas vezes... Ela ouviu mil relatos, sem dúvida. Assim, ela ouviu mil palavras, mas a imagem teve um impacto nela específico. Deve ter falado muito sobre isso. Então, isso quando ela está como espectadora, ainda que uma espectadora muito particular, porque ela é protagonista dessa história... E, depois, a nossa experiência de propor às pessoas que registrassem as suas imagem, acho que gerou uma mobilização, um fascínio, um interesse muito grande... E acho que muito diferente do que se a gente pedisse para escreverem... Talvez, mesmo, pelo fascínio, pelo encanto que a imagem produz. Pelo tipo de exercício... E a nossa experiência foi de que as pessoas, boa parte delas, se envolveram... Se envolveram prazerosamente ou se envolveram muito emocionalmente... Estou pensando na Tereza, por exemplo... Na própria Nena...

LUIZ: No Juventino, que não se envolveu no filme, mas...

BELINDA: Eu queria falar dele... Porque ele é um exemplo de alguém que valoriza as imagens. Valoriza as imagens como registro de uma história, da história da cidade, né... Ele tem todo aquele acervo de fotografias fabulosas e uma elaboração muito complexa sobre aquelas imagens e a sua relação com o real. Então, diante daquelas imagens ele fez toda uma

reflexão muito interessante, que está no filme, sobre a transformação dos lugares e que significado teria reconstruir... A igreja, o casario... Ele afirma que a reconstrução não reconstrói a mesma igreja, nem o mesmo casario... É sempre um momento novo, processo de transformação, num contexto novo: social, cultural, urbano... Enfim... Eu não sou uma teórica da imagem, e tenho aprendido bastante com você e com o teu trabalho, com a tua qualificação... Sobre a questão da imagem... Essa relação tão interessante de pensar entre a imagem interna e a produção da imagem externa.

LUIZ: Imagem-corpo, imagem exógena, endógena... Participação do olhar...

BELINDA: Isso. Então, é interessante, porque, no nosso trabalho, a partir desses referenciais, a gente pode pensar como a busca da imagem, que as pessoas fazem, é, também, a busca de reencontrar uma certa imagem interna, que tenta localizar no espaço ou tenta reproduzir na fotografia. Mas, talvez, nunca seja... Talvez, as pessoas tenham que se haver com esses limites e com a diferença entre a imagem que se tem, ou que se busca, e a imagem que se apresenta, ou a imagem que é capaz de produzir etc. Algumas pessoas, como a Tereza e, talvez, como eu, descobriram a produção da imagem, a fotografia. Ela, em lugares muito diferentes do que eu, porque ela, de fato, pegou a câmera e foi fotografando... E queria fotografar tudo. No caso dela, ela usou a imagem tanto, de fato, como um registro não só da memória como, também, da destruição. Muitas cenas delas têm a ver com esses espaços... Aquela casa onde foi feito, né... Aquele galpão onde tinha pedaços de coisas, mas tinha coisas lindas também, móveis e tal. Mas a fotografia, pra ela, também... Estou pensando na casa do João-de-Barro... Que funcionou, pra ela, como uma possibilidade de, através da fotografia, poder expressar o desejo de uma casa. Tão diferente da casa que ela agora mora e em relação a qual ela tem tantas restrições. É bonito, também, como a fotografia e a produção da imagem... Os recortes que cada um foi fazendo também podem expressar o que, pra cada um, era significativo como registro de memória. Tereza falava “o importante são as pessoas” e, de fato, ela fotografou muitas pessoas...

LUIZ: O uso da imagem variou muito... As diferenças...

BELINDA: Essa questão do uso das imagens... A Tereza teve essa amplidão que vai desde registrar as pessoas significativas e, junto com esse registro, fazendo toda uma elaboração do impacto da enchente nas pessoas – que ela quis mostrar com a imagem... Tinha fotos da mãe dela, das pessoas de idade... Com algum interesse em mostrar pra nós um certo sofrimento dessas pessoas expresso na imagem. Como também o desejo dela, a casa do João-de-Barro e

tal. Mas, teve, por exemplo, a Nena e a filha (Julia), que registraram muito os processos de reconstrução. E é interessante, porque a filha está diretamente envolvida nos processos de reconstrução. Ela é arquiteta, fez parte de projetos na cidade... Nos levou até a capelinha que ela fez... Então, é muito bonito como cada um pode usar a imagem a partir do seu lugar social e daquilo que, de fato, foi significativo como parte da história da enchente.

LUIZ: Marquinho... O Marco Rio Branco... Também fez, a seu modo, a sua reconstrução, foram mais as festas, os encontros...

BELINDA: É. No caso dele, exatamente, ele quis mostrar como a vida continuava, as festas... Então, a fotografia também é, nesse caso, uma afirmação dessa continuidade. É uma afirmação pessoal e social, valorizando essa comunidade e a resistência dessa comunidade - que foi um elemento que foi muito discutido lá na Casa de Oswaldo Cruz. Quando a gente foi lá apresentar, um elemento muito presente, a partir das falas das pessoas que estavam lá - que são pessoas da região, ou pessoas que amam a região - foi o potencial de resistência diante da enchente. Vários disseram isso... A própria Rachel (amiga) que disse que “só foi possível reconstruir dessa forma porque, de fato, é uma comunidade integrada, unida pelo seu amor”... Foi o que o Marquinho Rio Branco quis registrar. E eu acho que é tão importante a imagem que, algumas pessoas que estavam lá nos assistindo naquele dia - que também foi tão bonita aquela noite - sentiram falta das próprias imagens... Teve um lá que falou muito... “Ah, mas faltou tal imagem... Faltou tal imagem”. E que eram as imagens que pra ele eram significativas. Era quase que dizendo “por que não me chamaram pra participar também?” Então, é o tipo de trabalho, em Psicologia Social, por todos os itens que a gente está falando: memória, reconstrução, elaboração, possibilidade de uma expressão de si - é um presentificação de si, do seu mundo interno, com todas as tensões entre a imagem interna e as imagens externas... Mas é um potencial incrível pra Psicologia Social. Eu mencionei esse trabalho no Vale do Ribeira... E outros: a gente teve, agora, no semestre passado, Psicologia Social, os alunos vão pra diversos bairros, comunidades pobres, periféricas na cidade... E um grupo que eu supervisionei foi pro sul... Ali perto do Jardim Ângela... Jardim Jangadeiro... E, novamente, quiseram desenvolver lá um projeto de memória da região, do bairro. Quiseram produzir um vídeo. E eu acho que uma outra importância pra psicologia social, hoje, é que nós vivemos numa época de imagem... Até, como se fala, do excesso de imagens, da saturação da imagem... Mas, pro nosso aluno, também é muito mobilizador fazer uso de imagens. É muito fácil. Todo mundo, hoje, tem um celular que filma, que fotografa etc... Então, tem um apelo... A imagem tem um apelo. Acho que essa é uma palavra importante (apelo). A imagem tem um

apelo que é muito diferente do da palavra. De maneira geral, claro, muito diferente... O apelo da palavra... Acabei de dar aula, também de Pós-Graduação, sobre família e literatura brasileira e foi um curso incrível - em que a gente trabalhou com Guimarães Rosa, Carlos Drummond Andrade, Clarisse Lispector... Então, falar do apelo da palavra é uma coisa impressionante, mas eu acho que a imagem também oferece isso como recurso didático.

LUIZ: Porque a imagem, por ser universal e ter essa facilidade, acho que aumentam as possibilidades sociais, de grupos. E acho que foi isso que nós fizemos. Inclusive, eu pergunto: O que você achou desse método: unir imagens, com grupo de famílias e a participação? A coparticipação, a colaboração... Quer dizer, isso também é... Poderia ser até na escrita também: um grupo fazendo um texto em conjunto... Mas, o fato de cada um trabalhar pra compor um filme, compor um álbum de fotografias é um método interessante? A participatividade? Quer dizer, colocar o convidado como protagonista, como observador... Como é que é?

BELINDA: Sem dúvidas. Eu estou sempre pensando a partir da nossa experiência, porque, por enquanto, pra mim, em termos de trabalho com uso de imagens, é a única... Infelizmente, eu adoraria outros projetos nesse sentido...

LUIZ: É... Porque a gente poderia ir lá fazer um filme de entrevistas, nós fazendo perguntas e respostas... Mas ficou uma diferença... Quer dizer, atribuir a responsabilidade de trazer imagens.

BELINDA: Eu acho que é bem interessante. Acho que vai muito na linha do que se falou no campo das ciências humanas, no século 20 - que tem a ver com dar voz aos outros. O Bourdieu faz entrevistas na periferia de Paris e ele não quer fazer análise nenhuma. Ele simplesmente quer registrar a fala dessas pessoas. E a entrevista deve ter esse intuito: de abrir espaço pra fala do outro. Assim como nós, eu acho que abrimos espaço pras imagens do outro, sejam as imagens que o outro produz, sejam as imagens que o outro traz – o Juventino e o arsenal dele de imagens... Eu acho que a gente pensou numa coisa que a gente até poderia ter ido mais além, isso a gente não fez... Que era poder elaborar junto o documentário. Também seria uma possibilidade - muito mais complexa e muito mais difícil...

LUIZ: Como deixou registrado o Andre: foi por uma questão de produção, USP, recursos, problemas administrativos... Senão, talvez, teríamos ido...

BELINDA: Quer dizer, fazer deles, também, alguém que editasse conosco. A edição ficou a cargo de pessoas especialistas na área... Mas, nada impediria que a gente fizesse um trabalho conjunto, nesse sentido. O produto final é um recorte nosso. A gente discutiu, eu fui lá algumas vezes ver... Mas, tinha muito lá: você, o Andre, a Clara... E, antes disso, a Tássia, o Ary... Enfim... É verdade: o livro do Bourdieu, no final das contas, é um recorte... Quem pegava as entrevistas, lia, jogava fora, cortava, o que vai aparecer no livro e o que não vai, foi a equipe dele, dos editores. Um pouco, nesse sentido, semelhante. Mas, mesmo assim, eu acho que o documentário preserva a produção deles. E, claro, é riquíssimo, nesse sentido. Vai muito na linha do que tem-se feito... Se começou a fazer no século 20 – no sentido de dar ao outro a palavra. A gente, então, deu a câmera. Claro, é um processo interessantíssimo.

LUIZ: Você acha que a imagem pode ser uma ferramenta de desalienação pra pessoa que fotografa? Se ela num ato de fotografar, inevitavelmente, vai haver uma comparação de uma imagem que ela tinha de um determinado edifício... Vai lá, ela fotografa outro edifício, que foi renovado, que foi reconstruído. E vai haver uma reverberação entre passado e futuro e memória... E isso vai discutir inevitavelmente realidade, realismo, construção de realidade... Não quero dar a resposta, mas será que a imagem, no fim das contas, pode ajudar o indivíduo a se enxergar, com autoconsciência?

BELINDA: Sim. E como também uma ampliação da consciência do seu próprio contexto. Por exemplo, nós caminhávamos com a filha da Nena pela cidade e ela falava “olha aqui como reconstruíram essa escola. Isso aqui não é original, é isopor”. A imagem mostra. A realidade mostra e é passível de ser registrado. Por exemplo, uma crítica aos modos como os poderes dominantes ou as políticas do estado participaram desse processo de reconstrução: que financiamento foi dado, que casas foram restauradas, que casas não foram restauradas... Tem toda uma história que é também de lutas sociais e comunitárias que está envolvida nesse processo de reconstrução. Ou mesmo, ao longo do processo... E isso, eu estou me referindo a questão do uso das imagens como registro de determinados posicionamentos em relação à políticas, por exemplo, urbanísticas, etc... Por exemplo, em relação a um discurso mais dominante de que “ninguém morreu nessa enchente”... Bom, a comunidade valoriza esse fato, mas, também, a Tereza quis mostrar, através da imagem, o sofrimento de pessoas envolvidas. Ela falou “minha mãe atravessou o rio e não era mais a mesma”. E, de alguma maneira, ela quis captar, com sensibilidade, a imagem daqueles idosos... Talvez, querendo imprimir – isso é uma hipótese, mas acho que sim - na imagem, uma denúncia desse sofrimento. E eu acho

que ela conseguiu. Então, a imagem é também um instrumento, pra essas pessoas, de ampliação da consciência, de comunicação de uma mensagem política, social. Acho que sim.

LUIZ: E o fazer da imagem também... Acho que o enquadramento, o posicionamento corporal, o corpo estando presente nessa confecção da imagem... Será que não traz um lúdico? Uma emoção... Embora o texto tenha emoção também. Mas, como a imagem é uma coisa aberta, você vai lá e clica... Como você diz, pela facilidade... O cara não precisa ser um escritor. Ele se torna um autor rapidamente. Isso, acho que também tem um diferencial ou não?

BELINDA: Tem, sem dúvida. Eu te recomendaria ser bem cuidadoso em relação a comparar a imagem com a palavra... Porque a palavra é um universo, tanta coisa: a poesia, a literatura, o discurso oral... A imagem também é outro universo. Então, talvez, valesse apenas ficar na especificidade da imagem... E aí sim, o elemento lúdico, o elemento emotivo, o elemento de prazer, o elemento libidinal... Estava completamente presente no trabalho daquelas pessoas e nosso também. O contexto todo: ir lá pra sua casa, aquele lugar bonito em que a gente era bem recebido, e depois ir pra lá... A equipe, o contato com pessoas tão legais, como vocês... E chegar lá, conhecer aquelas pessoas... E tem muito a ver: o processo todo foi, também, um processo de formação de vínculos. A gente estava consciente disso: da importância dos vínculos entre nós e eles para que esse trabalho frutificasse. O teu vínculo com as pessoas, né... Não basta chegar lá, desconhecidos, e querer impor um projeto. Teve uma história anterior, a tua história de relações com essas pessoas, as relações que nós fomos fazendo... Hoje em dia, se a gente chegar lá, é uma alegria... O Marquinho, a Nena, a filha, o Negão, a Lia... É uma festa.

LUIZ: Você resumiria como uma intervenção? Nós fizemos uma intervenção?

BELINDA: Nós fizemos uma intervenção. Sem dúvida. Fizemos uma intervenção no processo... Talvez, claro, dentro dos recursos que a gente tinha, limitado a poucas pessoas... Mas foi uma intervenção quando a gente levou o vídeo lá na Casa de Oswaldo Cruz? Sem dúvida foi. E as pessoas puderam ver, puderam se ver. A Tereza se ver ali como fotógrafa, e ela assistindo, e as pessoas vendo ela, ali, com a produção dela... E o outro que não se sentiu participando... E a Rachel dizendo do modo como essa comunidade se relaciona... Sim, claro, uma intervenção. Não tenho a menor dúvida. E tem o elemento lúdico, de prazer, fabuloso.

LUIZ: E o que quer dizer elemento libidinal?

BELINDA: Elemento libidinal é o elemento de prazer, de vínculo, de vontade de fazer... De motivação para fazer, tanto nossa, como deles. Claro, no nosso caso, a gente teve de se haver com questões financeiras, questões logísticas... É um trabalho... E tem questões sempre trabalhosas. Mas, acho que fica um registro, em nós, de prazer. Não sei como é que foi... O Ary, outro dia me disse “precisamos ver outro projeto”... Bom, pra você isso se desdobrou em um doutorado que acho que tem sido uma experiência prazerosa... As pessoas que você conheceu na USP, os cursos, tua ligação com o Arley, a abertura que você teve pra fazer o projeto. E, pro Andre, também espero que tenha sido...

LUIZ: Acho que em vários sentidos foi bem proveitoso.

BELINDA: E eu acho que é uma intervenção interessante porque, por mais limitado que tenha sido o projeto... Será que a Tereza pegaria uma câmera fotográfica e teria tido essa experiência? Acho que não... Pelo menos ela disse que pra ela foi uma descoberta: a fotografia...

LUIZ: E eu gostaria de deixar registrado que o Marco Rio Branco, esses dias, me mandou um e-mail dizendo: “Eu lembrei de uma foto minha... Que eu tirei... Que tem uma cortina numa janela... Mas eu não tenho essas fotos mais. Você pode mandar de volta?” E eu mandei pra ele por we transfer, uma nuvem do amigo dele com 1gb... Ele recebeu lá as imagens, porque ele quer rever todas elas – três anos depois. Isso é uma evidência de que tem alguém lidando com imagem ainda, da própria experiência.

BELINDA: Ele mesmo, que é um sujeito tão oral, fala tanto e escreve tanto, pode ter a experiência de se haver com outro meio de expressão. Se a gente considerar que se tocamos uma pessoa, já fizemos bastante... Tocamos, sem dúvida. Pensa a Tereza, pensa ele, pensa o Juventino, podendo mostrar as imagens dele nesse contexto... Será que ele já teve outra oportunidade de deixar registrado num filme o acervo dele de imagens, que foi valorizado dessa forma? A gente não tem notícias disso. Eu acho que, pra algumas pessoas, a gente fez uma diferença lá.

LUIZ: Você diria que o uso da imagem na Psicologia Social, em momento de pós-vulnerabilidade, tem a sua utilidade?

BELINDA: Sem dúvida. Não só em momento de pós-vulnerabilidade... Acho que até, como você disse, como instrumento de desalienação, de ampliação da consciência... Por exemplo, eu estou pensando... Eu nunca vi um documentário que o Andre mencionou, e que eu fiquei

curiosa, em que alguém deu para um grupo de adolescentes uma câmera para que fotografassem as empregadas domésticas na casa. Muito possivelmente permitiu a esses adolescente e a elas, quem sabe, um outro posicionamento. Olhar de uma maneira diferente. Olhar com um olhar novo, especial. Esse é um contexto. Ou mesmo, o Silvio Cordeiro falou lá, a gente está em lugares, meios urbanos, de uma transformação tão rápida... Então, poder, por exemplo, registrar esses processos de transformação pelo olhar das pessoas que vivem... Outro dia, eu fiquei impressionada, o exemplo está vindo na mente: a Liora trabalhava no Datafolha e muitas vezes eu dava carona para ela. E ela saiu de lá há três anos... Mas, na semana passada, ela veio pra discutir um projeto e eu fui pegá-la. Fiquei na porta esperando. Eu olhei o entorno e os espaços em volta do prédio da Folha de São Paulo, na Barão de Limeira, já são totalmente outros... Era outro cenário. Nós estamos falando de dois anos e meio, três anos.. Claro que a imagem, pra esses processos de transformação urbana e como as pessoas vivem... A gente tinha pensado em fazer o projeto na Vila Madalena e seria fantástico... As pessoas que são do bairro, que sempre viveram ali e que se defrontam com aquela especulação imobiliária...

LUIZ: Bom, encerrando aqui... Muito obrigado, Belinda.

ENTREVISTADA: JULIA SANTOS

LUIZ: Estamos aqui, no dia 17 de março de 2016, com a Julia. A gente vai conversar um pouquinho sobre a participação tanto no filme, quanto nas imagens do nosso projeto de reconstrução das memórias. Então, Julia, você é arquiteta e já trabalha com fotografia, não é isso? Algum tempo antes... Fotografia voltada à arquitetura ou não?

JULIA: Não... Na verdade, o que eu faço de fotografia é voltado pra levantamento de construção, mas é a primeira vez que eu mexo com esse foco mais artístico... Que a partir da hora que você mexe com a memória também, você vai procurar... Ah, a foto tem outro sentido...

LUIZ: Conta então... Explica essa serventia da foto pra arquitetura, pra reconstrução, pra memória, que nos interessa também.

JULIA: Quando a gente faz um levantamento, por exemplo, no caso de São Luíz: teve a enchente e a maioria das obras a gente precisava fazer um levantamento do estado da construção, do estado em que a edificação se encontrava. E aí a gente tem que fotografar esses processos, mas não é nada artístico, é uma coisa quase que numérica... “Ah, quantos tijolos restaram?” Então, a gente fotografa aquilo pra registrar. “Ah, qual o estado dessa parede?” então, a gente fotografa. Se tem alguma evolução ao longo da obra, então, a gente, sei lá... Semanalmente registra o passo a passo daquilo que está sendo feito. Então, é um registro mais técnico, eu acredito.

LUIZ: E isso, por conta do contato, do trabalho com o Iphan, com ONG's, ou foi por sua conta?

JULIA: Não... Por conta do trabalho mesmo, com o convênio do Instituto e do Iphan que eu fiz parte depois da enchente. Até pra gente conseguir o recurso para as obras que foram feitas, existiu um trabalho anterior, que foi justamente fazer esse levantamento. Até para entender o quão danificada estava aquela edificação, o quanto de recurso seria aplicado naquilo. Então, a gente fez um levantamento geral: desde documentos, até o estado da edificação, tudo, a gente teve que levantar tudo... Fazer um dossiê mesmo de cada edifício pra poder apresentar pra ver se aquilo seria liberado ou não.

LUIZ: Então, só pra registrar: é um uso da fotografia, imagem, como um uso técnico-documental. Mostra processo, mostra que o dinheiro está sendo bem gasto, pra organizar a reconstrução, esse tipo de coisa...

JULIA: Inclusive a prestação de contas também fez parte... Esse levantamento de imagens... O tempo inteiro a gente tinha que registrar o que estava acontecendo na obra. Porque isso fazia sempre um link com toda a parte de diário de obra, então a imagem é sempre importante.

LUIZ: Certo. Então, retomando o que você disse, conosco foi o primeiro contato com a fotografia artística?

JULIA: É, com esse enfoque do lado mais emocional, sim.

LUIZ: E como é que foi pra você? O que você percebeu, sentiu, conheceu, observou... Constatou? No durante mesmo, não o resultado da fotografia, que agora é o que menos importa, ou até uma recordação de alguma foto que você queria revelar, observar, sublinhar mais do que outras... Como é que foi esse emocional? A relação da emoção com a fotografia?

JULIA: Eu acho que, assim, antes de começar a fotografar, eu já fiquei pensando naquilo: o que eu posso registrar, o que eu não posso, fazendo um levantamento das coisas que me identificaram durante a enchente... No pós-enchente. Só que a hora que você pega a máquina e você começa a andar pela cidade e vai nos pontos que você tinha se programado, essas memórias já começam a puxar outras memórias... Aí vai te dando a ideia de “nossa, mas aquele lugar também foi importante... Nossa, mas aquele outro também representa isso...” Isso que eu achei mais legal, assim. E você vai entrando em pontos que você mesmo... Que eram desconhecidos pra você... Eram pontos que estavam dentro de você, muitas vezes a gente nem lembrava ou nem recordava... Ou parecia que quando você só pensava nisso, não tinha importância, e quando a gente saiu andando e fotografando, você vai vendo que “não, eu preciso registrar isso, porque de alguma forma isso foi importante, sim”.

LUIZ: Como é que é isso de estar dentro de você, e depois você vai lá e toma uma referência externa, é isso que você quis dizer?

JULIA: É que eu acho que tem algumas coisas que a gente viveu... Foi tudo tão corrido, né... Então, por exemplo, “Aí, o prédio caiu. Nossa, o prédio caiu! Mas...” Isso durante a enchente, mas aí você já tá p reocupado com a sua casa, daí... E de alguma forma, aquilo ficou dentro de você. Você não teve um tempo pra racionalizar a situação, a gente viveu muito o que estava acontecendo. E aí, quando eu fui fotografar, eu vi que essas coisas estavam dentro de mim, mas, de repente, eu nem sabia a dimensão, a importância, ou que aquilo significou pra mim. Então, isso que eu achei mais legal assim. Então, eu fui entrando em coisas que já estavam... É como se fossem várias gavetinhas que, em algum momento, por algum motivo, aquela gaveta foi fechada... E você já foi correr atrás de outra coisa, e esse processo fotográfico foi bem isso assim, eu revisei as gavetas, né? E fui vendo o quanto as consequências disso em mim, foi muito legal. E mesmo agora, olhando as fotos, você já vê... A capelinha, por exemplo, a capelinha da Nossa Senhora dos Prazeres, quando eu fotografei ela estava em construção... Que já existia uma capela lá naquele lugar, não tinha exatamente a mesma posição, uma capela que foi soterrada... Ela pegou a enchente, o rio chegou até ela e foi soterrada. E aí, hoje ela já tem um uso, tem pessoas que frequentam, tem muita gente que vai pra pagar promessa, então, deixam uns objetos... Então, é muito legal ver essa identificação, também.

LUIZ: Então, pelo que eu entendi do que você falou, quer dizer, o ato de fotografar proporciona revivenciar, recuperar, reviver certos eventos, emocionais ou não, e pelo próprio

deslocamento no cenário. Acho que o fotografar provoca um deslocamento, então, tem um andar, tem um corpo envolvido nesse ato. Quer dizer, não fica só na imaginação, você tem que perambular, encontrar essa realidade, pra ver essas gavetinhas novamente. É isso? E... Nesse processo, você acha que a foto, esse exercício traz alguma elaboração? Como é que ficaram essas gavetas, esses interiores, esses conteúdos? Tem alguma coisa de importância, de relevante, que foi considerado... É que agora já faz um tempo... Mas o fato de caminhar e fotografar e olhar pra esse passado, você acha que houve uma reconstrução, uma reelaboração... Pelo fato vivido, você que esteve na enchente...

JULIA: É, eu acho que assim, uma reconstrução, não...

LUIZ: Redefinição...

JULIA: É, pode ser, uma redefinição, sim... Mas, eu acho que é isso que eu te digo, Luiz, pra gente que viveu, pra gente que tava lá dentro, às vezes a gente precisou deixar um pouco de lado essa emoção e a gente viveu o que era prático naquela hora. Então, se você tinha que limpar a casa, você não podia ficar chorando, você tinha que limpar a casa. Então, esse período da fotografia foi quase que um “bom, agora eu vou me permitir fazer isso, vou me permitir sair e analisar, com esse outro olhar”. Então, eu acho que o que ficou foi isso mesmo, assim... De uma experiência que se não fosse isso, se não fosse esse projeto, talvez, eu não teria parado muito pra pensar nisso, assim... Porque teve muito o que se fazer em termos práticos, né? E isso, em mim, até hoje, isso que eu tô te falando... Essa questão da capela, de você poder... É um projeto meu, eu que estava tocando a obra, então, estar ali, no canteiro, não como arquiteta que vai resolver os problemas, mas com uma outra... Estou tirando foto disso por que? Por que isso é importante pra mim? Não profissionalmente, mas... Acho que foi isso que ficou, como experiência...

LUIZ: Fotografar é uma sensação de possuir... De congelar alguma coisa, pra você, com a emoção, será que é isso? Por que a gente gosta de fotografar? O papel da foto em si, tem um papel de congelar aquilo no tempo e trazer pro coração, dá a sensação de possuir, de parar no tempo...

JULIA: E também observar detalhes que às vezes eles passam despercebidos. Então, naquele momento, você presta atenção naquilo e você registra e aquilo fica registrado. Uma coisa que se não fosse o ato de fotografar poderia passar, assim, né? “Ah, foi legal, naquela hora, mas...”

LUIZ: E você, depois, tentou continuar fotografando? Mesmo com o celular ou com máquina... Por exemplo, a Terezinha amou fotografar quer continuar... Por acaso houve alguma...?

JULIA: Na verdade, não, assim. A minha arte é outra... Sempre que eu penso num momento de relaxar, o que eu vou fazer, eu gosto mais de trabalhos manuais... Mas é claro que a facilidade do celular, hoje... Sempre existe, né... Quer ver, fui no casamento da minha prima outro dia, que era num sítio numa estrada de Ubatuba, e tinha uma plantação de hortências de um lado e do outro lado de copo de leite. E uma coisa linda, um mar de... E aí, imediatamente eu saquei o celular e comecei a tirar foto. Que nem é uma coisa que eu faça, mas eu achei aquilo tão bonito que eu fotografei... Então, não é um hábito, mas eu acho que...

LUIZ: E relacionando arquitetura e foto: você como arquiteta, você acha que um projeto de um prédio, uma casa, uma escola, em relação aos nossos olhos, em relação às nossas dimensões humanas, é uma foto viva? A arquitetura tem a ver com fotografia?

JULIA: Tem tudo a ver. Inclusive, assim, antes de se construir, a gente percebe muito que os clientes querem essa coisa visual do projeto, da escala... Tanto que programas de computador estão cada vez mais... A tecnologia está cada vez mais voltada para que a maquete eletrônica tenha esse efeito fotográfico, né? Então, não está desvinculada de maneira nenhuma, assim, a ligação é total.

LUIZ: É, porque, seja um urbanista ou um arquiteto, estar na casa, no exterior ou no interior e olhar para os ângulos dela, me parece que é um olho fotografando algo. Estar dentro de uma fotografia, estar num mundo... É uma imagem interna e a imagem externa. Eu acho que a fotografia cumpriu e ainda cumpre esse papel. Talvez, daqui alguns anos, a gente vá ficar só nos 3Ds da vida, mas acho que a foto nasceu com essa ideia de construir um ângulo: “este é o meu ângulo, está é a minha fachada, está é a minha lavoura de flores”. Então, acho que a foto, pra todos nós, tem esse aspecto. Por isso nós quisemos fazer esse trabalho juntos, né...

LUIZ: Sim, então, voltando à ideia do filme... Vamos repetir, por favor, a questão da fotografia da Terezinha, da matriz e a sua... Quer dizer, como é que fotos diferentes, por pessoas diferentes, você achou legal isso, diferente, em relação a estar no filme, na projeção do filme, que que você viu?

JULIA: É... A imagem era a mesma, talvez de um ângulo um pouco diferente, mas cada um tinha a sua história em relação aquela imagem que estava sendo mostrada, né? E a questão da

fotografia não ser só a imagem, eu acho que tudo, quando analisado dentro de um contexto, né... O conteúdo é muito diferente

LUIZ: É, e você contava do prédio da biblioteca que foi reformado...

JULIA: É ele, quando foi apresentado o projeto pra gente, fazia muitas referências, então... Por exemplo, é um prédio contemporâneo, só que era cheio de referência “Ah, no piso vai ser usado vermelhão, porque na fazenda antiga de café era vermelhão; a janela é metálica mas a abertura dela é guilhotina, porque nas fazendas eram guilhotinas” enfim, é um prédio muito conceitual, só que talvez, se você não procurar entender esse contexto, vira um edifício totalmente vazio, que é o que acontece lá. A gente vê que é um edifício sem uso, que as pessoas odeiam, que as pessoas... É muito louco, assim.

LUIZ: Falávamos do prédio, que era um prédio todo conceitual, que ficou sem vida porque ele veio da teoria, não veio da prática, né? Então, uma fotografia pode ser assim também, quer dizer, pelo que eu entendi do que você disse, um foto pode ganhar valor dependendo de quem bateu e ganhar desvalorização se for outro fotógrafo, tudo depende de contexto... E do filme, já que a gente está... Do filme, o que você esperava e que você sentiu do documentário que nós fizemos juntos, porque você é co-autora também, tem fotos suas lá. O que mais chamou atenção no nosso documentário, negativamente, positivamente, por se tratar de um filme de foto?

JULIA: Olha, Luiz, e adorei o resultado, acho que a proposta foi super nova, depois da enchente a gente, assim... A gente fez bastante esse tipo de coisa de depoimento, alguns mais voltados pra essa parte de sentimentos, outros mais voltados pra parte técnica... Mas nunca com essa parte de fotografia. Eu achei a proposta muito inovadora, já desde o começo...

JULIA: Eu achei que a proposta foi muito legal e o que me surpreendeu também no resultado foi justamente o fato de estarmos falando sobre o mesmo assunto e você ter pontos de vista tão diferentes. E isso eu achei muito legal. Não achei que ficou uma coisa cansativa por se tratar da mesma questão, justamente porque cada um tem uma visão. E eu achei bem dinâmico; eu gostei pra caramba do resultado, tanto que eu estou aqui... (risos)

LUIZ: É uma intervenção participativa, colaborativa, acho que essa que é a ideia. Por isso a gente fez isso, no meu entender, pra tentar fugir do autor específico e tal, e dar uma cara multifacetada pra esse contexto. Se livrar um pouco dessa marca de que “eu fiz isso”. “Nós fizemos isso”, é diferente.

JULIA: E também não foi um depoimento de “aí, o que você sentiu?”. Não... Teve essa busca interna dentro de cada um. Esse negócio de você fotografar acho que mexeu internamente com todo mundo, né... Que eu achei muito legal, achei o mais legal... Foi essa questão da foto, que não foi a foto em si...

LUIZ: Como ferramenta de contato, de comunicação entre nós e entre o espaço.

JULIA: É. Foi muito legal.

LUIZ: Muito bem. Acho que atingimos já mais de 25 minutos... Eu agradeço. E seguimos em frente.

JULIA: Estamos às ordens, quando precisar...

ENTREVISTADAS: LIA MARQUES E RENATA MARQUES

LUIZ: Começando a entrevista no dia 03 de março de 2016, com Lia Marques e Renata Marques, que participaram, colaboraram no documentário *Espaços da memória* e foram fotógrafas nessa jornada com a gente. Então, eu peço que a Lia se apresente.

LIA: Oi, meu nome é Lia Marques, filha de Renata Marques e Negão dos Santos. Cantora.

RENATA: Renata Marques, cantora e professora aposentada. (risos)

LUIZ: E mulher de Negão dos Santos, que não pode vir hoje, que também foi fotógrafo, mas hoje ele está ausente. Então, aí é meio espontaneamente... Às vezes eu posso dirigir a pergunta assim, mas... O que se mais destaca no documentário pra cada uma de vocês? Como foi participar e depois ver ele pronto? O que chamou mais atenção? Meio chato, porque já faz tempo que vocês viram...

LIA: (risos) A memória não é das melhores (toca celular de Lia e ela sai por alguns instantes).

RENATA: Eu lembro de quando a gente assistiu, da gente ficar emocionado. Porque as pessoas, quando falavam dos lugares de São Luís, que elas escolheram e registraram, aquilo

tudo tem uma memória emocional muito forte, principalmente a Tê, a Tereza, que perdeu a casa, né, tinha a coisa da mãe, tudo mais... Isso aí tocou muito. Mas eu acho que, de uma maneira geral, eu acho que foi bacana, foi surpreendente, a relação das pessoas... porque todo mundo de São Luíz tem um carinho especial pela cidade, todo mundo adora. Então eu acho que a experiência da enchente, e poder reviver, escolher locais e retratar e falar sobre isso, foi uma emoção muito grande, pra quem participou e pra quem assistiu, mesmo que não participou.

LUIZ: Você acha que essa emoção vem muito com a imagem especialmente? Quer dizer, pelo fato de a gente estar fotografando... Porque a gente passa todo dia lá, nos mesmos lugares, né, passa cantando, passa de carro, passa a pé... E aí, coloco essa questão, e o olhar, pra emoção e pra recordação, como é que é?

RENATA: Então, eu acho que quando você falou “escolha um lugar que tenha alguma importância pra você na sua vida, na sua vivência” e você escolhe e vai lá e fotografa e pensa sobre isso, aí eu acho que a emoção é bem maior...

LIA: Com certeza. Você vai tirando as lembranças, você vai revivendo, vai lembrando “isso aconteceu uma vez... teve isso, isso, aquilo”...

RENATA: “...Foi importante na minha vida, marcou de tal maneira:” é diferente de passar todo dia e ver. Você parar pra olhar aquilo e pensar na emoção que aquela imagem te traz.

LUIZ: E é diferente do que também não fotografar. Você pode parar... Quer dizer, tô lançando uma hipótese. Você pode parar na esquina e olhar e fazer as lembranças do mesmo jeito. Mas como a gente imbuíu todo mundo de fazer fotografias, tem um funil, como você diz, tem a escolha, tem o enquadramento... E pra você, Lia, como é que foi isso, por que você fotografou, você tem máquina, você gosta, exatamente a relação da memória, emoção e fotografia? Você acha que elas têm alguma coisa íntima ou não? Ou a música, já que você é música também, porque isso pode acontecer em outras linguagens, mas como é que rolou nessa linguagem: na imagem?

LIA: Ah, eu acho que tem tudo a ver, porque... Me fugiu o raciocínio...

LUIZ: Não faz mal. Eu lembro que na praça você até fotografou uma coisa que não existia e que você não tinha participado...

LIA: É. Então, a foto. A foto é um registro que fica. Depois da enchente, uma das coisas que a gente mais sentiu foi perder foto, porque a foto, ali... Você registrou um momento. É a mesma coisa do prédio “Ah vivi isso...” Você pega a foto e captura aquele momento.

RENATA: E acho que cada vez que você vê a foto essas emoções vêm à tona.

LUIZ: A escritora Susan Sontag diz assim: “A fotografia é uma coisa que faz a gente possuir algo”. Saca isso?

AMBAS: (Risos) Sim, verdade.

RENATA: Porque vai ser o seu olhar para captar aquela imagem, então já vai ter uma coisa sua, particular, na hora de fotografar. E depois você vai poder olhar aquilo e se apropriar mesmo daquela imagem.

LUIZ: E vocês perderam, lá na casa da vó, muita coisa de foto?

RENATA: Muita coisa... As coisas da vó Nira, foram todas, porque tinha um armário grande.

LUIZ: Isso significa 50 anos de fotografia, mais ou menos?

LIA: Acho que até mais...

RENATA: Talvez... Porque a vó tinha 85 anos, né...

LIA: Porque a vó ganhava coisas também, né. Ela sempre foi um... Quem ia pra São Luíz tinha que conhecer a vó Nira. Então, de repente, alguém ia lá “olha, achei essa foto lá em casa!” e deixava pra ela. Pessoas que moravam lá...

RENATA: Era uma arquivo.

LIA: Era uma arquivo. Um arquivo da vó mesmo. O papai até fez uns trabalhos de gravar, pegar fotografias e ela ia contando a história das pessoas que estavam na fotografia. Mas várias fotografias já não existem mais, então a gente tem a história, mas não tem a foto.

RENATA: Ela tinha fotos, por exemplo, de um garoto da rua vendendo lenha. Porque, na época, só se cozinhava no fogão a lenha, então ela contava que vendia por metro, que a mãe dela fala “vai lá!”, que ele vinha gritando na rua, tal... Então, coisas históricas que não tem mais, e que ela tinha registro. Então, se perdeu muita coisa... As bandas antigas... Algumas já tinham sido digitalizadas, mas outras não. Então, essa parte se perdeu.

LUIZ: Então, parece que o ver, a imagem, tem um apelo maior que as outras linguagens... porque a música ela é universal, ok. Esses “Parangas” podem tocar no Japão que todo mundo vai gostar... Mas é volátil, tocou lá acabou. Você grava no CD, mas precisa ouvir, se não ouvir, acabou. Agora, a imagem parece que é um meio prático. Por isso que o livro, a fotografia, seja no suporte que for, não vai terminar nunca, porque é uma forma de juntar o passado com futuro, unificar no presente... De fazer as suas memórias, a memória coletiva, que alguns dizem até que ela não existe... Que é mais uma instrução da cidade, de uma cidade pequena, as pessoas instruem umas às outras a gostarem de tal monumento... Não é que você quer que aquilo continue porque é uma memória sua, é porque é do vizinho, que é da tia, da avó, tal... Então essa memória coletiva também está muito viva no aqui e agora das pessoas. Mas, particularmente, eu vi que você, Lia, num determinado momento, e isso está no filme, fez umas fotos muito específicas referente à vó Nira.

LIA: Vocês pediram pra fotografar algumas coisas (o método) que me fizessem lembrar de São Luíz... Eu não me lembro exatamente...

LUIZ: Alguma coisa pós enchente.

LIA: E aí, eu comecei a fotografar e vi que estava tudo relacionado à vó Nira. Então, o coentro, que é o cheiro do coentro - que eu lembro que era o caldinho de coentro que ela fazia - a colcha de retalhos, que ela... Não sei se ela chegava a fazer, mas eu lembro muito na casa dela. E os tecidos eram de vestido da vó Nira, o café com farinha que eu tomava na casa dela... Então, sem querer eu tava falando dela, então...

RENATA: Todas as escolhas tinham a ver...

LIA: ...com ela...

LUIZ: Mas você não foi preparada assim: “ah, eu vou fazer um tema da vó”. Você foi pegando...

LIA: Eu fui pegando as coisas...

RENATA: Depois que você percebeu...

LIA: Depois, eu falei “caramba, tudo tem dedo da vó Nira, tudo vem dela!”. Então, foi muito engraçado e deixa mais claro como ela é importante.

LUIZ: E fazemos a ressalva que também, entre a enchente e as fotos que você tirou, ela faleceu. Então, tem que ressaltar que a vó não viu essas fotos e você, como neta, em função de uma enchente, de um problema geográfico natural e também da ausência dela...

LIA: É. Não foi pensado, mas foi exatamente isso, né... Tava falando, lá no IES (Instituto Elpídio dos Santos)... Agora a gente está sem exposição, mas a gente foi pegando coisas que tinha... Tinham uns banners... e fomos colocando lá. E todos os banners são da vó, então ela está em todos os cantos, em todos os lugares que você está do IES ela tá olhando pra você. Tem um que a gente colocou uma foto da Nana que é ela sentada com a parede cheia de instrumento... É um banner gigante que tá exatamente onde ficava essa parede, então é como se tivesse...

RENATA: A mesma parede... E agora, no carnaval, por exemplo, pegaram uma foto – porque tem uma foto dela na janela, que é com uma estrutura atrás porque põe mesmo na janela e deixam lá, né...

LUIZ: Isso tá no filme. (risos)

RENATA: Ah tá, então... E agora, no carnaval, puseram chitão na cabeça, vários detalhes, colar, e fotografaram os filhos com ela, porque é como se ela estivesse lá.

LUIZ: Quer dizer, então, a foto substituindo a figura...

LIA: Deixando ela viva ali, com a gente.

RENATA: Nas festas, porque todo aniversário dela a gente se reúne e faz uma festa, na data de aniversário, porque ela adorava festa e ela adorava reunir a família... Então a gente se reúne em nome dela.

LIA: Com o cardápio que ela gostava.

RENATA: Aí a foto dela está sempre junto e a gente tira fotos com ela. Quer dizer, a gente mantém ela através da foto, é um barato. (risos)

LUIZ: Daqui uns 50 anos, vai ter todo mundo em foto e os bisnetos comendo.

RENATA: Maluquice da família Santos!

LIA: Imagino a Alice e o Raul... “Ah, a gente vai na casa da vó” Que são bisnetos... Não lembram dela porque eram muito pequeninhos quando ela morreu, mas não estranham, ela tá ali, porque todo lugar tem foto dela. A casa continua sendo dela.

LUIZ: Já que nós estamos falando dela e ela faleceu um ano depois da enchente...?

AMBAS: É... 2011, 26 de maio.

LUIZ: Tomando ela como referência, mas outros idosos também sofreram com isso, vocês participando de perto acreditam que, ou por uma doença pré-existente, ou não... Achem que a tragédia, a enchente propiciou a decadência da saúde dela? Conta isso, porque a cidade é o cenário que ela viveu, então, dá pra dizer que é o enquadramento da vida dela... Como é que é isso?

RENATA: Aconteceu que, como a casa dela ficou inundada muito tempo e desmoronaram algumas paredes e tal, ela ficou interditada, a casa, por alguns meses. E depois houve a reforma. Então ela teve que ficar fora da casa dela, na casa de um parente, de um amigo, que tem a casa só pra passear, então liberou a casa pra eles ficarem. Então, ela ficou muito tempo fora de casa. Depois, ela voltou pra parte de trás, que era a parte nova da casa e foi acompanhando a reforma da parte da frente. Mas você percebe que ela ficou abalada. Ela teve até... Logo que ela chegou do confinamento lá no morro, porque ela ficou isolada, ficou ilhada com essa turma, que veio o helicóptero e trouxe ela de volta, ela teve umas saídas, assim, de dar umas surtadinhas... De falar coisas que não tinha a ver e tal, que eu acho que era uma fuga pra não encarar aquilo que tava acontecendo, que foi muito pesado, embora ela tenha sempre...

LUIZ: Ela já estava com quantos anos?

RENATA: (fazem contas) 80 anos. Aí você percebia que ela tava, apesar de ela falar sempre assim “não, que é isso, caiu, mas nós vamos reconstruir”, ela sempre tinha uma palavra positiva pra falar a respeito da tragédia...

LIA: Ela falava que “tudo bem terem ido os prédios embora, porque São Luíz é o que é pelas pessoas”, né, e não morreu ninguém, tal...

RENATA: Então, tudo ia continuar. Mas era visível o abatimento dela. Então, eu acho que ela ficou tristonha por um tempo, ficar fora de casa... Pro idoso isso é muito triste. Vários idosos que moravam no “Lar Vicentino” ali, tiveram que ficar meses ou talvez um ano em

Taubaté, nossa, todos reclamando, chorosos... Deu uma deprê. Ficaram todos deprimidos e eu acho que pra ela também. Então, ela podia já ter essa infecção, mas eu acho que o detonador do acelerar esse processo da doença foi o emocional, eu acho que abalou muito... Essa perda, e ficar fora de casa... Porque eles têm apego no lugar que moram, o idoso geralmente gosta de ficar onde ele mora. Então, ter que ficar fora de casa e ver tudo aquilo, a demora pra casa ficar pronta, tudo isso deixou ela bem tristonha. Eu acredito que tenha influenciado na doença.

LUIZ: E voltando às suas fotos, eu lembro que tem roupa de bebê... O que são aqueles objetos? Ela que fez?

LIA: Ela que fez.

RENATA: Pra todos os netos...

LIA: Pra todas as netas, ela fez um joguinho de roupinha pra cada uma. De tricô. E outra coisa, desde pequenininha eu lembro dela sentada ali na cama, na poltrona, fazendo tricô, crochê... Ela sempre fez trabalhos manuais muito bem... Vendia toalhas com aquelas coisas... E a gente tem várias coisas dela. Tem até a história da tia Isis e a Rachel... Elas trabalhavam no mesmo lugar e a vó Nira conhecia a Rachel. E a Rachel não conhecia a tia Isis. E aí as duas foram pra São Luíz e compraram a blusa da vó. E um dia foram no trabalho as duas com a mesma blusa, assim, parecidas...

RENATA: O mesmo estilo.

LIA: O mesmo estilo... E aí puxaram papo e aí viram que era da vó Nira e hoje são melhores amigas. Então, até em São Paulo ela conseguiu unir. (risos) então teve isso, a colcha eu lembro, o café que era com aquela canequinha de ágata, as partituras do vovô...

LUIZ: É. E ele também, apesar de já ter falecido há bastante tempo, ele é uma referência em fotografia, pra mim e acho que pra você também...

LIA: Pra mim também.

LUIZ: E muita coisa se perdeu dele, na enchente, em foto. Mas eu acho que não precisa nem dizer que a família deve preservar ou idolatrar essas fotografias que sobraram. Porque elas são as únicas recordações que sobraram do Seu Elpídio dos Santos, né. Então, ele é imagem fotográfica da família, não é isso?

AMBAS: Sem dúvidas.

LIA: Até pouco tempo atrás eu não conhecia a voz dele e aí recuperou um trecho que ele fala, mas pra mim era só foto.

RENATA: Também só conheci através de foto. Ele tinha bastante foto e fotos legais. Ele tem umas fotos que foi um cara fazer especialmente... Então, elas foram posadas, mas mostrando ele como artista mesmo. Bem bacanas.

LIA: E, ano passado, um menino que trabalha com a gente, o Mateus, coloriu uma delas digitalmente, porque todas são pretas e brancas, né. Daí ficou muito legal porque aí eu consegui ver “nossa!”... Mais real, parecia mais real, né?

LUIZ: E a família toda, nesses encontros com almoço da vó Nira, ou em outras ocasiões se juntam pra ver fotografias, ou não? Tem um hábito?

RENATA: Já aconteceu... Mas o hábito de se encontrar pra ver fotos, não. Mas ocorre assim, de a Nena tá organizando e chega alguém e senta pra ver foto e tal...

LIA: Em festa, lá em casa, que eu sempre coloco, eu faço uma seleção e coloco na televisão e fica girando fotos de todo mundo.

RENATA: E é uma sensação. Fica todo mundo sentado assistindo, mesmo quando repete várias vezes fica todo mundo curtindo ver porque é foto de todo mundo em vários momentos. A Parê também é muito ligada nisso. Ela fotografa as festa e daí ela já grava os CDs de cada família e dá as fotos pra gente poder guardar. Então, todo mundo é muito ligado em fotografia.

LIA: E hoje em dia, com celular, fica mais fácil ainda... Mais difícil de organizar, porque cada um tira foto no seu celular, mas é mais fácil registro. Antes, na casa da vó, sempre teve isso, ou era uma filmadora e filmava as festas e máquina fotográfica, mas hoje...

LUIZ: Uma das missões ou a missão do IES é preservação e difusão do legado do Elpídio ou já entram outros temas também? Qual é o principal objetivo do Instituto?

RENATA: Preservar a obra, a memória, sobre Elpídio dos Santos. A ideia também é valorizar outros compositores da cidade, da região e tal, mas o principal é a obra dele.

LUIZ: E a preservação desse material...

RENATA: Então, a gente batalha alguns editais pra ter formas de guardar os papéis de acordo com temperatura, com o tipo de lugar adequado pra conservação...

LIA: A tia Nena toma todo o cuidado, ela é super... Mas não tem toda essa...

RENATA: Garantia de durabilidade...

LIA: Não conhece quais são as técnicas que tem que ser usadas e tal...

RENATA: A tia Parê fez curso uma vez, com uma moça, mas nunca foi posto em prática porque não tem a manha assim...

LIA: Até as esculturas de barro do vô Elpídio, que a gente tem várias quebradas. A tia Nena recuperou pecinha por pecinha do que tinha né... Do que não tinha derretido. Então, tem uma caixa com pedacinho de...

LUIZ: Cacos.

RENATA: A sorte é que elas foram fotografadas antes. Porque se não... Agora, não sei também se as fotos foram mantidas, né...

LIA: A gente tem algumas em casa...

RENATA: Que era uma banda com todos os instrumentos e tal, ele fez tudo em argila. É a foto que garante agora.

LIA: Até a gente tem instrumentos também, né. Que com a água eles desmontaram, descolaram, mas tá tudo guardado. Mesmo as coisas da vó... Ela morreu, até a gente doou umas coisas, mas... A gente não sabe ainda o que vai ser... Então, é melhor ir com calma.

RENATA: Esperar pra pensar.

LUIZ: E como o grupo Paranga... Como ser integrante de um grupo, como é que é o registro da vida dele? Que já existe há uns 30 anos, o grupo. Quer dizer, eu quero perguntar assim: vocês fotografam o grupo Paranga?

RENATA: Sim, muito. A gente tem pastas com matérias de jornal, revistas, tudo que já saiu e fotos de show... Eu tenho uma pasta enorme só de fotos do Paranga. Tem muita coisa.

LUIZ: São quantos anos dessa experiência?

RENATA: Eu conheci o Negão em 79, eles começaram em 75, por aí. Então, tem fotos dessa primeira formação, que eram uns 15 mais ou menos... Era a irmã do Galvão, outro irmão, o Marco Rio Branco, a Regina irmã do Negão, tinha muito mais gente. E depois que foi passando pelas mudanças, mas temos registros de todas essas formações.

LUIZ: E se você perdesse esse álbum hoje?

RENATA: Nossa!! Terrível! Ia ser um buraco no coração, na cabeça, nossa... Uma falta. Eu acho que isso é muito legal, você poder rever esses momentos, você olhar a foto, você ver “olha aqui como é que era como é que tá!”.

LIA: Tem coisa que nem lembrava “nossa, essa época, não sei quem participou do Paranga uma época!” Porque tem muito tempo. Em 40 anos, muita coisa aconteceu que você não consegue lembrar de tudo. Então, eu conheci muita história através das fotos “nossa!!” e é pra ajudar a lembrar. É a memória.

LUIZ: Então, será que a gente pode dizer que a fotografia, o ato de fotografar é uma maneira de incorporar a história? Quer dizer, são partes de nossos corpos? Como se fosse amputar a mão... É isso?

AMBAS: Sim!

LUIZ: Até a igreja que caiu, eu tive a sensação de ver no rosto das pessoas que são corpos dilacerados. “Olha a minha praça”. A gente não distingue mais o dentro e o fora, vocês acham que é isso?

AMBAS: Sim, é isso.

RENATA: Eu acho que tudo fez parte da história e que a foto faz com que a gente preserve isso. “Aí, tá lá guardado, eu tenho isso pra ir lá consultar” é uma parte da minha vida que está ali.

LIA: Se a gente não tivesse como fotografar, as coisas iam sendo esquecidas, mas tudo bem, eu acho que é natural, você não vai conseguir guardar tudo da sua vida. Agora, você tem a foto, você sabe que existe aquilo e de repente não ter mais...

LUIZ: Um exercício de desapego total acho que é a partir das fotografias. Porque a gente pode perder o carro... Outros também têm a sua coleção de chaveiros, ou instrumentos, mas eu acho que a fotografia é uma coisa universal pra isso...

LIA: Você pode perder o carro, mas se você tem a foto do carro já conforta um pouco mais.

LUIZ: Eu vejo assim, porque lá na Idade da Pedra Lascada, nas cavernas, os caras já pintavam nas paredes as suas mãos, a sua caça... É uma forma de projetar, uma forma de cinema, de fotografia, então eu lanço essa hipótese de que a gente dispara fotografias, desenha, faz algum tipo de linguagem, porque nós somos isso também. É uma parte de nós que se materializa.

RENATA: Ser humano tem necessidade disso.

LUIZ: E a foto, papel, é um suporte. É uma parte. Na hora que você olha pra ela ou sabe que ela tá no armário, aquilo tá vivo em outro lugar. É isso pra vocês também?

LIA: Sim, é uma ponte.

RENATA: Com certeza. Eu adoro pegar em álbum e ficar folheando, ficar curtindo. Acho que é muito gostoso. Conforta o coração parece. Reviver momentos, rever pessoas que já se foram, mas marcaram a sua vida... Muito bacana.

LUIZ: Que bom. Querem falar a vontade mais alguma coisa? Que que o Negão... Falou alguma coisa quando viu o filme ou quando fotografou aquele dia... Ele fotografou a biblioteca, vocês fotografaram uma arquibancadinha que vocês tocavam...

AMBAS: Ali do lado da Igreja do Rosário?

RENATA: Aquilo lá foi muito legal. A foto que a gente tirou dali todo mundo pulando de um degrau de cima, foi pego no ar. Foi a contra-capta do nosso primeiro disco, do nosso LP, *Chora viola, canta coração* do Lira Paulistana... Então, nossa! Olhar aquilo lá tem muito a ver com nossa história.

LIA: E eu acho que pro papai foi muito legal porque ele tá em São Luis, mas sempre de passagem... Faz tempo que ele não curte a cidade, de andar... Então, aquele dia, ele pode reviver mesmo.

RENATA: E aí a gente parou ali na frente de onde era o casarão, onde foi o “Tcháí”, que era uma bar mas que era meio um centro cultural... Que reunia galera pra show, pra exposição e era uma agitação total. Ali foram momentos da nossa vida que a gente estava despontando, não só como componentes do Paranga, mas fazendo outros sons de MPB. Ia muita gente, lotava direto e a gente tocou muito ali. E pegamos vários embalos gostosos naquele lugar...

Inclusive, a Lia era pequeninha, tinham os quartos com portas e eu punha ela lá e ia olhar se ela tava dormindo, nos intervalos. E rolando o som, e ali, como era todo mundo conhecido, muito amigo, mesmo quando vinha alguém de fora era sempre o amigo de alguém um conhecido. Então, era um lugar seguro pra levá-la. E a gente curtiu muito lá. Nossa, foi muita emoção! E olhava a praça lá de cima, tal e agora ver aquele vazio... A família que era dona do casarão também era uma família amiga, de relação longa com a família Santos e tal.. Então, tinha uma ligação bem estreita ali com aquele lugar. A gente viveu muitos momentos bacanas.

LUIZ: Muito bem. Então, eu agradeço a participação das duas. Beijo pra vocês e obrigado.

AMBAS: Obrigado você!

ENTREVISTADO: MARCO RIO BRANCO

LUIZ: Então, estamos gravando aqui no dia 23 de fevereiro de 2016, há uns bons metros de altitude, com Marco Rio Branco. Vamos falar sobre as impressões do nosso trabalho, nosso projeto com imagens. E aí Marquinho, antes que eu formule alguma pergunta, você tem alguma experiência que você queira espontaneamente relatar? Qualquer ponto de vista: seja do filme, das fotos que você tirou, da sua experiência de vida, alguma coisa relevante ou irrelevante que aconteceu nesse projeto coletivo?

MARCO: Claro que mais do que experiência, aquela coisa da tragédia em São Luiz... Tudo que for falado, comentado, escrevinhado quase que não traduz absolutamente nada para quem vivenciou aquilo.

LUIZ: Você está se referindo à enchente...

MARCO: A enchente. Tudo que vier a tona seria quase que o livro de cada um que estava naqueles momentos ali... Pessoal... Cada um tem a sua experiência, consequentemente a sua loucura, e por aí vai. Porque todos foram afetados indistintamente. Para quem passa por uma tragédia como aquela, é de se pensar que é quase como se você vivesse um século em segundos. Tanto que uma das falas foi exatamente essa: que nós, em São Luiz, ou em alguns lugares do planeta Terra que estão passando por esses temperamentos ou destemperamentos

da natureza, está vivenciando um século em um segundo. Então, São Luiz só teve a felicidade de viver nove anos no século 21 e, em segundos, foi para o século 22. Goste ou não goste. Você acelera tudo e nem olha para trás.

LUIZ: Você diria que foi a experiência mais marcante da sua vida?

MARCO: Eu quero achar que sim. Nada superou. Mesmo que seja no aspecto uno, mas é um uno coletivo. Não é só você que estava ali solitário e vendo coisas, sei lá o que, chega... Era você, ao mesmo tempo, só e ao mesmo tempo coletivo.

LUIZ: Quer dizer, envolvido na cidade como um todo, como cidadão, mas, ao mesmo tempo, com a sobrevivência.

MARCO: E aí nos entramos naquela historinha do parto: nasce e na hora da morte morre só. A não ser que você passe pra uma outra tal qual. Aí já é uma pessoa que Deus é muito amigo dele... Pra ter toda essa experiência: sai de um país vai pro outro, vai de uma cidade pra outra e depara com mais de uma tragédia... Aí esse cara já é santo. Eu quero achar que é uma experiência que, se você entendeu, você dá saltos de simplicidade cada vez mais. Você vai se despojando de tudo que você foi ganhando em todos os sentidos.

LUIZ: Isso porque o ponto de vista autônomo do ser humano vai embora... A integridade, aparente força...

MARCO: Tudo que você acha que você é ou que se considera... Vamos lá: o cara do dinheiro, ou da superioridade da saúde... Você perde tudo em segundos. Você vira um nada. Até tenho uma música, uma letra que se chama Jerônimo e não é por acaso, e lá no final eu falo mais ou menos isso: aquele ser humano com a sua “nada”. “A sua estrada, a sua amada, a sua invernada, mas sobretudo sobre a sua nada”. Então, eu acho que quando o ser humano consegue chegar nessa sua nada, seguramente ele deu um passo à frente. Porque ele perdeu tudo, ganhou tudo, mas ele está sem as vestes.

LUIZ: E você que perdeu tudo, até as vestes... Chegou a gente logo depois e “vamos fazer imagens”. E você sempre foi das letras e continua sendo... Então, como foi o uso da imagem logo em seguida? Teve algum aspecto, alguma significância, algo a ser refletido por você? Pegar uma câmera e sair pensando a paisagem, o espaço, o uso da imagem para colocar nesse nada...

MARCO: A primeira impressão foi retratar o óbvio: o caos. Essa foi a primeira coisa que me bateu: fazer a foto da tragédia... Documentar. No que eu dei meia dúzia de passos, ou meia dúzia de fotos, eu falei “Não. Pra quê que agora eu vou começar a ficar me martirizando ou me açoitando pro resto da vida, por uma coisa que pode ocorrer amanhã, depois de amanhã, todo dia, toda hora? Não seria melhor eu retratar o que restou, mas com a sua virtude ainda que se chama saúde?” Aí eu comecei a inverter e fui buscando elementos da “saudabilidade”, que era aquela casa que já estava, pelo menos a fachada, já estava toda bonitinha...

LUIZ: Então, virar a atenção para a reconstrução.

MARCO: Pra reconstrução... Eu não gostava da palavra “reconstrução”. Eu até tive uma conversa com o Luiz Egito e com o Judas Tadeu que eu falei assim: “Ninguém reconstrói nada. Isso é conversa fiada. A gente reinventa. A gente está num processo de reinvenção.” Você vai se reinventar com uma nova vida, a cidade vai se reinventar com uma nova vida, aquele casarão... Tudo vai ser como se fosse uma nova reinvenção. O próprio casarão: será que ele mesmo que manteve aquela parede que era secular... É como se você fosse uma parede, como se você fosse a cidade, como se você fosse o outro, a outra. Essa coisa da vida ser uma só, como se diz. Até provarem o contrário, só se tem uma vida física, depois, o resto, vai saber... Então, eu entro nesse processo da reinvenção. Como se fosse uma sobrevivência. E aí? Aí que você começa a buscar do nada... Aí vamos a passos de preguiça, de tartaruga e vai aumentando, vai aumentando... Mas você sabe que você é nada. A partir dali você está zerado. Então, a vida pra você torna-se uma felicidade... Primeiro, a minha geração vem de uma época que não tinha nada. Então, somos sobreviventes. Todos somos sobreviventes. Quem tem mais de cinquenta anos, especialmente sessenta, somos todos sobreviventes, porque as cidades eram muito pobres: sem água, sem comida, sem nada. É a partir de setenta, oitenta que você começa a sentir um pouco mais nas pessoas, que ela tem um pouco mais. Que ela pode, agora, oferecer pros filhos uma nova vida que ele não teve. Condições econômicas muito menos físicas e muito menos tudo. Então, esse negócio do sobrevivente... O Brasil dá a impressão de que foi um país de sobrevivência. Esses últimos cinquenta anos que a gente tá passando, é país sobre país. É um país que teve que se reinventar com o êxodo rural, um país que está tendo que se reinventar com o pós-industrial. Nesse pós-industrial você já pode colocar aí algumas coisas tecnológicas que já estão desaparecendo. E que está vindo uma nova ordem do mundo, que ninguém sabe direito o que está acontecendo: por que esse acelerar do tempo? Nós estávamos falando, há dias atrás, como é que vai ser o carnaval... e já passamos e ninguém nem lembra que foi há dias atrás.

LUIZ: E isso tem a ver com a imagem. Porque, por exemplo, como diz um pensador “nós somos caçados pelas imagens”... O fato de eu te dar uma câmera, dar pra Tereza, dar pra Julia, dar pra Nena, quer dizer, fazer um trabalho coletivo (eu tô fazendo um gancho aqui) e você diz “eu não gosto de reconstrução, eu gosto de reinvenção”. Então, você acha que esse instrumento na sua mão, se empoderar dele, é uma forma de reinventar o pós-enchente, é uma forma de reinventar memórias do Marquinho, é uma forma de reinventar-se diante da tragédia? Não quero por palavras na sua boca, mas é que eu gostei dessa coisa da reinvenção.

MARCO: Mas é isso. Isso aí eu tô dando um gancho pra outra pergunta que eu sei que você já me falou que é “o que é fotografia?”

LUIZ: O que é fotografia?

MARCO: Então, a fotografia seria exatamente essa coisa da reinvenção. Aquela história que eu falo que nos filmes, nos antigamentes, se falava que o índio não gosta de foto, porque tira o – *estala o dedo*. O grande momento da foto é o clique, mas principalmente, dentre desse clique, e a noite o tal do flash. Bom, entendo esse tal do flash e clique - que aí você não sabe quem que é quem, que se confundem – eu poderia lascar nessas alturas que nós estamos, a no mínimo 100 metros de altura da cidade de São Luiz, que tá a 749 metros lá na praça...

LUIZ: Mais, hein, uns 200...

MARCO: É, aqui a gente tá a uns 200, então estamos quase a 900 metros aqui, próximos às nuvens. Numa chuva daquelas bem caprichada, trovões e principalmente raios. Esse é o flash: o raio. Aquela coisa que corta e você nem percebe o tempo, tal é a sua velocidade, essa coisa do tempo. E a vida é um pouco isso: essa coisa do flash, todo segundo você tá dentro da sua cabeça, as sinapses... Tanto que diz que a palavra abracadabra pode ser entendida como abrir o cérebro, e isso quer dizer o tal do gergelim. Aquela coisa que você vai se alimentando e vai dando asas à imaginação. Então eu vejo a foto como essa coisa, no raio, e essa coisa ainda do corporal mineral, que o ser humano... tá entendendo? Então, quando essas duas coisas meio se digladiam, estrela com estrela, dá esse embate, essa explosão, que é, no caso, a vida. Que vida é essa? E essa vida e essa explosão é como você, quando vai ver aquela foto que você fez ou que alguém fez de você, é como se fala assim “mas quem é?” e aí o cara fala “mas é você” aí eu falo “Eu? Não esse aqui não sou eu”. Aquela coisa do outro...

LUIZ: Um estranhamento...

MARCO: Um estranhamento. Tem hora que você se vê naquela foto e, na maioria das vezes, você não se vê naquela foto.

LUIZ: Então é um choque de realidade?

MARCO: É quase que um choque.

LUIZ: E quando você tira... Também? Em relação ao mundo? É isso que você quer dizer?

MARCO: Pode ser. Porque você sempre tá na possibilidade dos estranhamentos do próprio ser humano, do próprio animal, da própria natureza. Tudo. Que nem agora, tá essa história do novo personagem do mundo, que é o ser humano a partir de 1950 para cá. Quem é ele? Ele é igual a 1900? Não. Ele é igual a 1500? Não. Ele é igual a 10.000 antes? Pode ser. Então, que que é esse novo ser humano... Que, aí sim, ele está mais sujeito as suas implosões internas. Que é a constituição do planeta, hoje... Estamos dentro de um planeta, que é esse carro. Que é o que? Gás carbônico, plástico, concreto, tóxico de tudo quanto é natureza, e ele, ser humano, que bebe isso diariamente, come isso diariamente. E as suas roupas também. Então, quem que esse ser humano é? Já é um androide? E ele já tá começando a ficar alheio ao seu dia a dia? Essa violência... Será que pra esse ser humano é tão violento essas coisas? Ou a natureza dele, desse ser humano hoje, ele é isso? Qual dia na vida do ser humano, desses mundos, que esses momentos, segundos, não foram violentos? Talvez, agora, por termos mais contatos de segundos, com todos, em tudo quanto é canto do planeta, a gente passa a respeitar um pouco mais esse grau de violência. Porque, até 30 anos atrás, ninguém sabia que uma aldeia foi um genocídio, etc e tal. E ninguém sabe. Ninguém escreveu nada. Porque, quem que conta a história daquele ambiente? É quem estava ali. Quem não passou por ali... Por exemplo, eu fico imaginando o tal do Antônio Conselheiro, fico imaginando o tal do Euclides da Cunha, naquele lugar que ninguém nem sabia que existia na face da Terra. E quando ele, Euclides da Cunha, vai traduzir aquilo, e que o mundo começa a receber aquelas notícias... Ele tá falando o que? Será que ele tá falando da terra, de um lugar... Quando você vai nos “Sertões” e esquece o ser humano, esquece a luta, e olha a descrição da geografia dele... Aquilo ali é um negócio pra deixar você abismado.

LUIZ: São imagens que ele faz?

MARCO: As imagens. Quando fui começar a ler o livro, todo mundo falou “vai direto no Homem” e alguma coisa falou “vai direto na geografia, na terra”. Em lendo aquilo, pra mim era tão familiar, mas tão familiar, Luiz... Parece até piada que eu tô falando. Porque eu, para o

bem ou para o mal, rodei boa parte do Brasil de ônibus, de caminhão, de carona... Aonde que eu tô? Que mundo é esse que se chama Brasil ou Brasis? Sabe? Todo nordeste, parte do norte, parte do centro-oeste, etc. Sentando em mesas, em restaurantes, convivendo sempre que possível... E você passa em lugares... A transamazônica, por exemplo. 36 horas de ônibus. Mata pra esquerda, mata pra direita, terra vermelha, e um sol, e um céu todo abrasador. E cadê o ser humano ali? Que que tem ali que faz com que você tome uma coragem qualquer e vá querer entender aquele mundo ali. Então, quando você passa naquele lugar... Aquilo, se você tá aberto, com esse tal flash interior, você vai... Tanto que eu não tenho nada escrito sobre isso. Ficou tudo de memória, sabe? Descrevo pra você situações de Belém do Pará, São Luiz do Maranhão etc. Porque parece que pra mim foi ontem. E isso foi em 89.

LUIZ: Então, tudo memória e imagem?

MARCO: Memória e imagem. Então, eu acho que o ser humano, a sobrevivência e o alimento dele é essa coisa da imagem, que ele vai a todo segundo fotografando e ao mesmo tempo devorando. Então, eu acho que a fotografia tem essa coisa meio do osso dela.

LUIZ: E ela está na nossa vida nas dores e nas alegrias... Né? Que relação interessante que a imagem tem: nas festas e nas dores.

MARCO: Exatamente. Tudo. Por exemplo, de estar aqui nesse ambiente, eu, alguns anos atrás, um calor daqueles e tal... E fui tomando umas cervejas ali na praça, mas o calor era tão grande que não dava pra ficar dentro de casa. E era umas onze horas e eu falei “eu vou sentar na praça”. Ninguém na praça. “Ah, eu vou lá na porta do Oswaldo Cruz”. Ninguém. “Eu vou até a cruz, ali”. Ninguém. Olhei aqui na torre e falei assim “e se eu for na torre?”. Não tinha luz nenhuma e nem aqui. E vim. Isso já era meia noite e pouco. E você vendo essa coisa... Uma lua razoavelmente bonita. E a cidade metade do que é hoje... Não tinha lá o São Benedito, não tinha Santa Terezinha... Então, você vê aquela coisa muito pequena... E você chega e olha... Essa coisinha do infinito... E você perde a noção de tudo. E aí eu comecei a dar uns berros. Como se fosse aquela coisa sublime, o êxtase... Porque não tinha mais pra onde eu ir. Aonde mais eu vou? Então, se terminar tudo agora, não tem problema.

LUIZ: Cheguei.

MARCO: Então é o êxtase. Essa coisa da felicidade. Felicidade é menos que três segundos. É quando você está ali tomando um café e de repente cai aquela pequena migalha do pão e,

quando você percebe, você fala “puxa, mas era esse pedacinho que era o mais gostoso”. Aí você pega um pão, não tem mais nada além.

LUIZ: Por isso que, como diz o sábio, a felicidade é o agora, porque se você ficar esperando ela, sempre vai estar no futuro.

MARCO: Você tem que saber conviver com ela. Trabalhar esse agora.

LUIZ: Por ela ser perene, você tem que não esperar e ficar no agora.

MARCO: Por isso que tem essa coisa doida... De vez em quando me vem na cabeça comparar essas palavras: agora e ágora. De vez eu quando eu paro e fico me pegando com essas duas palavras... Que isso quer dizer? Ágora e agora. São muito emblemáticas. Essa coisa do espaço onde as pessoas vão pra falar de suas virtudes, encontros e até desencontros. E, por exemplo, eu vendo esse carnaval desse ano começo a reparar que o Brasil está num momento que eu acho muito auspicioso. Que a crise é só pra meia dúzia de políticos. A população não tem nada a ver com isso, mas ela vai acabar pagando um prato bem gelado, porque aí já vem a economia junto e vai dar o atrapalho. Mas essa população que tá ganhando novamente as ruas são os bisnetos.... Que estão cobrando do governo cadê aquilo do meu bisavô que foi tomado com o êxodo rural, com o êxodo industrial, já o começo do êxodo tecnológico... “Quero de volta”. E o governo não sabe conversar. Eles foram se modificando ao longo desses 50 anos e não foram deixando anotações: “olha, vai chegar uma turma daqui a 5, 10, 15, 20 anos, então, vai ter que pagá-los razoavelmente X”. Rasgaram essa carta de intenção. Como é que vai pagar pra essa garotada os futuros carnavais? Que a tendência é dobrar as ruas. E aí onde é que o governo vai conseguir entregar a felicidade.

LUIZ: E como é que foi esse ano, que eu nem passei por perto... Lotou?

MARCO: É aquela história... eu olho aqui, e fico olhando um pouco na televisão: Rio de Janeiro, Salvador, Olinda... Toda essa turba tá buscando aquilo que seus bisavôs foram tirados do cenário... Que era “Cadê aquela minha festa? Aquele Brasil que tinha essa música de rua que vocês não querem mais devolver?” Então, essa garotada não tá pensando duas vezes.

LUIZ: Quer dizer, que a modernidade não quer devolver.

MARCO: Não quer devolver. Então, ela tá retomando uma coisa passada. Ela tá invadindo aquilo que já foi dela, no caso, dos avôs. Que até, se você der uma olhada na história, a partir

de 64, foram, aos poucos, tirando as festa de rua. E isso vale tanto pra governo quanto pra igreja...

LUIZ: Aspectos da cidade, arquitetura, tudo...

MARCO: Ou seja, as cidades foram pensadas de um jeito, para um determinado tempo e tal... Só que não foi combinado com todo o novo feudalismo que - esse novo feudalismo - a zona rural ia ficar, como há 200.000 anos atrás, talvez pra dois... quem sabe três donos... Joga todo mundo pra cidade. Hoje, você já começa a ir na zona rural, em alguns aspectos, você começa a sentir na zona rural - tomei um susto com isso... Já a construção, não a reinvenção, a construção ali está sendo como era o subúrbio, que essa palavra já não tá mais nos dicionários: subúrbio... A zona periférica das grandes cidades ou médias cidades, da década de 60 para trás: chácaras. Então, se você sair um pouco na zona rural de Taubaté, você já vai ver que todas as estradas estão asfaltadas ou, até mesmo, calçadas... Com guias etc. E aquelas grandes residências - grandes residências, não são aquelas casinhas, como era até então a zona rural - Você percebe que ali já tem quase que um projeto de um pequeno burgo. Aquilo que era bairro começa a viver o aspecto de pequenos distritos. Ou seja, eu tô falando por São Luiz, ou seja, o que era bairro, hoje, está virando pequenos distritos... Então, não tem mais bairro. Como que o poder público vai tratar esses pequenos distritos. Vai ter que colocar ali, para o bem ou para o mal, pequeno hospital, escolas, etc... Será que a classe política tem isso na cabeça? Devolver uma zona rural que não é mais econômica, como foi com o café etc...

LUIZ: Que é só despesa...

MARCO: É só despesa. Porque o cidadão não mora ali. Ele só vai aos finais de semana. Onde que ele vai trabalhar para levar um pouco da felicidade ali naquele pequeno distrito. Então, isso me chamou atenção nesses dois, três meses...

LUIZ: Me diga uma coisa: você tirou muitas fotografias, e ficou sem elas, né? Depois você me pediu. E aí, nós, com a ajuda de um parceiro, elas chegaram até você. Então, o que fez esse movimento? Por que você as quis de volta? Pra qualquer pessoa. Por que é importante pra gente fotografar e depois... Né? Não jogou por aí... Você quis ela de volta. O que rolou?

MARCO: Como se fosse, como se falava lá nos antigamente, no primário, um caderno de ocupação, ou tarefa de casa. Tem o caderno de dia a dia, que ficava ali na sala de aula com o professor... Então, você chegava, ele te dava e você fazia as ocupações diárias. E o outro

caderno de tarefas que você levava pra casa pra fazer suas tarefas... levava pro professor no dia seguinte, pra ele, tal.... Dali de dentro já dei várias...

LUIZ: Você revisitou suas fotos várias vezes?

MARCO: Já, já. Revisitei tantas. Já veio várias ideias. Uma delas, no mínimo uma delas, uma não: três. Já tem três bem... Pra colocar isso num CD. Fazer uma edição com músicas e elas serão a parte... burocrática, com as letras...

LUIZ: O “encarte”.

MARCO: É, o “encarte”. Exatamente.

LUIZ: Ah entendi: quando você fala num CD, é um CD musical do Marco Rio Branco...

MARCO: E pegando três fotos daquelas pra colocar aquilo ali. Claro que as pessoa vão olhar para aquilo ali e não vão conseguir localizar absolutamente nada, mas pra quem, como eu, como você, que passou por ali... “Mas o cara pegou essa foto pra usar aqui, agora... Quatro anos atrás?” E uma delas exatamente é tirada da passarela focalizando aqui em cima. Que é essa coisa aérea... “Que é isso aqui? Por que que o cara, em vez de pegar portas janelas, casarões, pessoas, festas, vai tirar exatamente essa foto que não tem nada a ver com nada? Que lembra qualquer cidade, de qualquer lugar.” Necessariamente, só quem sabe do ambiente é que vai localizar “Opa, ele fez a foto... tem essa passarela aqui...” Não dá pra ver quase casa nenhuma, já pega quase todo esse aspecto aéreo.

LUIZ: Você vai dar um uso gráfico para um CD de música. Ao mesmo tempo é um repertório...

MARCO: E aí entra... A hora em que as pessoas começarem a tomar ciência das letras de música, aí vem a reinvenção. Aí une as duas coisas.

LUIZ: Então, você vai reusar parte do trabalho pra interferir, pra colaborar no seu trabalho musical.

MARCO: E isso tudo, a partir de... Musicalmente falando, acho que tem uma ou duas musicas que é de antes de 2010. Acho que só uma. O resto é tudo de 2010 pra cá. E estou querendo bater na minha cabeça...

MARCO: ...E ele me convidou pra um projeto, que ele trabalha com instrumentos musicais, fabrica... Me falou: “Você não quer gravar qualquer um dos instrumentos e falar qualquer coisa, como se estivesse fazendo uma propaganda...” E eu falei: “vamos fazer o contrário, então? Quantos instrumentos você tem?” “Sei”. ”Vamos colocar tudo isso dentro de um estúdio e tocar aleatoriamente sem noção de que ritmo cada um está tocando: barulho.” “mas, qual o motivo disso?” “isso é uma gravação para um disco” “mas sem...” “não, cada um toca o que quiser, depois deixa o resto comigo”. E ele falou: “perfeito”. Então, essa é a música “tribal”. A segunda música seria só um piano solo... Tô pensando em pegar o hino do padroeiro da cidade. E depois nem, sim, as letras que fazem parte do projeto... E são letras que eu acho bastante enigmáticas. Principalmente, a primeira já cantada, que fala de milhares de anos... De um carnaval do bem e do mal etc... Que carnaval que é esse... Que uma cidade que não sabe se é uma nave que está decolando, tá pousando entre pedras, águas e paus... E que mundo é esse passado, presente, futuro... Então, você tem um caleidoscópio de ideias nessa letra... E ela é muito longa, não tem como tocá-la mais do que uma vez. E ela quase que narra um processo... E o nome do bloco, que homenageia o bloco: “ET”. Que é uma ideia que eu sempre vinha namorando isso... E as outras, consequentemente, vêm colando em cima dessa. Então, é um projeto que eu fui amadurecendo, vinha vindo, e o pessoal “tu canta, toca... grava...” e eu falei “não, essas coisas não é pra mim... Isso é pros outros...” Mas por que não? Será que ele já não começou com essa história da tragédia com as fotos.

LUIZ: Quer dizer, tem uma elaboração aí que a foto pode ter... É uma das...

MARCO: Exatamente. A partir da foto. A partir da explosão das sinapses. Naquele ato de ver o que estava acontecendo na cidade. Será que aquilo ali já não era um êxtase de eu querer já palpitar coisas, mas não saber pra onde canalizar isso? Então, talvez ela chega muito antes. Já está lá, embutida lá nas entranhas... Sem consciência de nada...

LUIZ: Sem consciência, o processo criativo já tá rolando...

MARCO: Tá rolando. Ultimamente, os trabalhos que eu vou parando, pensando, quando eu vou dando uma olhada, e vou fazendo essa reciclagem... E vou chegando a lugares que necessariamente já estavam ali armazenados. Aquela coisa meio de mistérios, que você não sabe que tá ali germinando, germinando....

LUIZ: E já tem nome esse projeto? Com as imagens?

MARCO: Esse tal projeto, eu penso muito nele... “Muitos sambas pelo ar”. Reza a lenda em que “samba” não é o ritmo. É o movimento do corpo, as danças. Tudo quer dizer “samba”. Se é verdade... Tomara que sim. Se não, fica como sendo.

LUIZ: Tá mais pra dança do que para o instrumento.

MARCO: A dança mental. Já que eu tô falando de “muitos sambas pelo ar”, e ali tem várias ideias ali dentro. Tá falando de samba, tá falando de uma nova bossa nova, tô falando de... tem uma parte de uma letra que fala do “trapézio trapezista num trapézio que não existe”.

LUIZ: E, pra terminar, como você viu o filme? O que te surpreendeu no filme? Porque nosso documentário foi praticamente coletivo, você participou dele... E prós e contras, defeitos, virtudes, tanto faz... Mas como você interpretou, como você viu esse nosso movimento?

MARCO: Bom, primeiro que há pessoas, cada uma com as suas dignas falas, e vendo o emblemático de cada uma delas... Com seus delírios, né...

LUIZ: Porque ninguém sabia o que o outro ia fazer, na hora que juntou...

MARCO: ...Aquela explosão... Então, é de se ver ali essa coisa embutida em cada um... O delírio de cada um... De, talvez, não querendo traduzir, mas já, obviamente, que já estava traduzido nas suas fotos, mesmo na fala, né... Então, eu, olhando aquilo ali, até fiz um texto que deixei guardado. Um pouco longo esse texto... Eu até falei, vou guardar isso aqui.

LUIZ: Sobre o filme?

MARCO: Sobre o filme... aspectos...

LUIZ: E não vai apresentar? Se tiver falando mal, não tem problema. (risos)

MARCO: Mais ou menos. Eu não digo falando mal, mas é clareando um pouco o que a pessoa poderia ter deixado escapar. Não tem problema nenhum. Então, eu não sei se aquela pessoa vai achar graça...

LUIZ: Mas isso ficaria pra mim só, ou fala só, se você não quiser mostrar...

MARCO: Tá guardado. Eu falei, vai ficando guardado aqui. Qualquer hora eu resolvo e falo “Luiz, veja esses aspectos aqui...” Porque você querer entrar em campo alheio, em corpos estranhos... Como se tentando entrar no cérebro da pessoa. Sabe umas coisas assim que de vez

em quando você quer ir lá e fala assim: “você bem disse isso, mas é mais do que isso que você está falando...”

LUIZ: Algumas observações críticas em relação às falas, pensamentos das pessoas... Mas e em relação ao próprio filme, assim como um projeto de coletividade?

MARCO: De coletividade eu acho ele... Ele traz essa argumentação mais íntima do que se pode imaginar. Eu acho que ele vai mais dentro, mais na cabeça dele... Não é só essa coisa do visual. Acho que ele vai muito mais longe do que isso. Não ficou só naquele campo da fala, da memória. Ele vai muito mais longe. Acho que ele vai dentro da cabeça de cada uma e dá uma mexida ali pra ver o que a pessoa tem e que tá meio guardado ali, pra ela. Talvez ela não tenha suficiência de tempo pra ela colocar ali em aberto. Por exemplo, a fala do menino no coreto...

LUIZ: Juventino.

MARCO: Exatamente. A fala dele é mais do que interessante. Essa coisa do tempo, da memória, da foto. É muito maior do que se pode imaginar. Acho que a fala dele deveria... Por isso que eu perguntei se você tinha passado pra nós... Porque eu reouvi aquilo ali, uma meia dúzia de vezes, ele falando aquilo ali. Aquilo chamou um pouco a minha atenção. Então, eu gostaria depois de três anos, quatro... (fazem contas) Como é que soaria hoje? Eu ouvindo ele falar? Porque a gente já tá em outro tempo, a cidade, em tese, já tá um pouco mais ajeitada, as pessoas já tão mais... Tem horas que me bate assim que 95% da cidade já esqueceu da enchente...

LUIZ: E águas virão...

MARCO: E a cada chuva volta um pouco o trauma da chuva, de uma pequena enchente, mas não de uma grandiosidade. Será que se viesse uma nova enchente as pessoas ficam nesse espaço? Será que o próprio governo bancaria um socorro a esse espaço? Então, são coisa que... Tava vendo agora um pedacinho... O Kovalick, repórter da Globo, na época daquela confusão do tsunami no Japão, a estrada foi refeita em três dias. Por que? Os caras têm projeto secular para aquilo. Sabe que vai acontecer, então já tem um dinheiro específico, pessoas treinadas, preparadas, seis dias vai lá e faz... Coisas que nós, no Brasil...

LUIZ: Improvisa.

MARCO: Improvisa. Você não sabe, amanhã ou depois... Tanto que, se fosse o caso, muita chuva, iria pra casa, você ia falar “ué, mas por que que essas coisas estão aqui?”. “Por causa de 20 dias atrás”. Falei “vou deixar aqui, pra que vou voltar tudo”... Estamos ainda em fevereiro, tem no mínimo 40 dias, então falei “larga aqui, não tá me atrapalhando”. Então, você vai buscando pra não ter aquela loucura e corre... Não, você deixa ali. Você vai conviver 40 dias. Então, nós não temos muito isso de você armazenar aquilo ali... Temos, por exemplo, no caso de um projeto, de ideias, pra reverter em dinheiro, mas no aspecto da sobrevivência... Eu não sei se é porque o país, territorialmente, tem espaço de sobra... Então, você não se preocupa, porque você sabe que se você sair daqui, têm quilômetros pra você... Alguém vai te dar aquilo. Porque não vai sair do seu bolso. Por isso que vive todo mundo à margem, sempre na expectativa de que “o governo vai me dar uma casa. O governo vai me dar uma cesta básica. Vai me dar uma água.” Então, é pensar muito pouco. Você não é cidadão.

LUIZ: Muito bem, meu caro. Tem alguma última observação que você queira fazer?

MARCO: Como eu tava te falando, pegando esse poste... Quando eu descobri aquele terreiro lá...

LUIZ: Que terreiro?

MARCO: Tá vendo aquela arvorezinha solitária lá?

LUIZ: Lá em cima, tem aquele pasto lá...

MARCO: Tem aquela parede de eucalipto... Aquela arvorezinha. Há uns anos atrás, eu comecei a frequentar todo aquele ambiente, sozinho. Tem aquela casinha aqui em baixo, então entrava ali no posto de gasolina... passa, no ápice, aquele prédio azul. Então, eu vinha, ali... eu ria, tal...

LUIZ: Aquela estrada de terra lá...

MARCO: E lá, eu descobri que tinha aquele elevado lá e alguma coisa falou: “suba lá pra você ver a surpresa”. Quando eu cheguei lá em cima, eu descobri esse braço de morro. E eu estava lendo “ISTAMBUL” do Orhan Pamuk e ele estava falando do “zoom”, que pra mim é muito parecida com o “banzo”, tal qual. A parte mais longa do livro, porque eu desde criança nunca concordei com esse aspecto do “banzo” de ser a preguiça. Pra mim é um estado de transcendência e aí eu comecei a frequentar esse ambiente ali em cima...

ENTREVISTADA: NENA SANTOS

LUIZ: Dia 20 de abril de 2016, hoje é dia do Índio, não...

NENA: Foi ontem...

LUIZ: Então, amanhã é dia 21 de abril, Tiradentes e descobrimento do Brasil, 22, com Nena Santos e a Julia, que já falou, mas pode... Estamos juntos, né... Vocês fizeram trabalho juntas... E é só pra gente recordar e opinar, papear, pra emitir ideias, opiniões sobre o nosso encontro, sobre aquele trabalho. Fazer um fecho do nosso encontro. Vai ficar só pra mim, isso aqui não vai ser publicado, nada, vai ser transcrito pra papel, né? Depois, fazendo parte de um fechamento do artigo, do texto... E, então, começamos assim. Nena, você já tinha tido uma proposta parecida, em mexer com câmera, fotografia? Como é que foi esse lance de trabalhar com imagens, pra você que é uma artista também? Já tinha trabalhado com máquina fotográfica pra falar de memórias, de imagens, da cidade?

NENA: Não, não. Nesse esquema, não. Na verdade, a gente tem uma proximidade muito grande com imagem porque São Luiz tem muito fotógrafo. Lá é uma cidade que todo mundo vai fotografar, então a gente tem uma relação com muitos fotógrafos, né... Então, normalmente, a gente vê o trabalho deles, mas de ter na mão, de ir, de buscar imagem, e ainda mais relacionada à sua história, que isso também faz uma diferença. Uma coisa, eu acho assim, é você pegar uma imagem que você acha bonita, outra é... Às vezes nem é tão bonita, mas tem a ver com pontos da sua história, então isso eu achei muito legal. Foi a primeira vez que eu pus, assim, imagem na minha história. Foi muito bacana.

LUIZ: E por que será que São Luiz... Toda cidade tem, mas você acha que São Luiz tem mais? Uma relação com fotografia mais relevante, por exemplo, que Taubaté, ou que outros lugares? Tem algum motivo pra isso?

NENA: Eu acho. Porque São Luiz é uma cidade onde tem muita festa. E São Luiz é uma cidade que vários fotógrafos já falaram com a gente, que o tom do céu de São Luiz é especial. Então, tem muita foto que eles tiram que sai aquele azul “Ah, você usou filtro”, “não, é o tom natural”... E São Luiz tem essa parte arquitetônica que é muito legal, tem essa coisa da natureza que é muito bonita, tem as festas religiosas, que tem muita... tem a parte do folclore, que é lindo... Pra fotógrafo eles ficam loucos. Fotografar um Moçambique ou um Afogado...

Né? Então, em São Luiz tem muita coisa a ser fotografada que é legal, que eles não encontram em outras cidades normalmente. Tem esporte, que quem vai pro rio também gosta de fotografar, enfim... Então, lá vai muito fotógrafo. Eu acho que é por conta disso viu, Luiz. Vai bastante gente pra lá...

LUIZ: Então, significa que é uma cultura que se preserva, que vem de fora e dentro, mas que tem... Quer dizer, a fotografia é um veículo para se preservar, quer dizer, a memória está presente nessa cultura?

NENA: A fotografia consegue captar o momento ali, o que tá acontecendo... Mesmo daqui 30, 40 anos... Como acontece hoje lá, depois que teve a enchente em São Luiz, a gente ficou muito atento a quem tinha qualquer material fotográfico de imagem que tivesse de São Luiz, por conta da gente... Foi uma das coisas que a gente perdeu, né... Que a gente até falou lá no vídeo... Então, isso foi legal também, que no trabalho que a gente fez junto, a gente trabalhou com um veículo que a gente nunca tinha dado tanta importância, pelo menos eu, à fotografia. Depois da enchente, mudou completamente a minha relação com a imagem. Porque, poxa: você perde a foto do seu filho na festinha do prezinho... Nunca mais você vai ter aquilo. Então, hoje, a gente até tem uma brincadeira, a gente fala que a gente sabe muito bem o que fazer hoje lá... Primeiro, o que a gente faria se o rio voltasse a entrar: primeira coisa é foto e documento. Foto e documento. Porque você perde a foto você perde a memória. É incrível. Então, essa relação com fotografia ficou mais...

LUIZ: Perde uma parte da memória, ou perda a materialidade da imagem...

NENA: Exatamente. Você não perde total, mas, por exemplo, têm coisas que você não se lembra, você olha na foto, você volta. Você vê uma foto, assim... “esse dia, lembro, tava em tal lugar...” É muito legal essa questão, essa coisa, tanto que eu sinto um pouco de falta, atualmente, dessa coisa de ser tudo digital, e tudo em CD, e tudo... Você perdeu um pouco aquela mania que a gente tinha de juntar a família pra ver álbum fotográfico... “Ah, vamos ver o álbum...”; “fizemos um álbum do aniversário...” hoje, pra você ver uma foto, dificilmente a pessoa imprime, não põe no papel. Então, você fica muito vinculado aquele CDzinho, que você tem o material, mas tá guardado, não tá ao alcance da mão como era antigamente, não é verdade?

LUIZ: Sim. É, o papel, como o livro né? Acho que são suportes que... O livro não vai morrer, a foto em papel talvez...

NENA: Exatamente. Como jornal... A gente tá vendo que as coisas em papel estão...

LUIZ: Mas eu também sou de reunião, de festa, de encontro, até com slides, com positivos...

NENA: Slides, claro!

LUIZ: Apagava a luz pra ver na parede... Era um rito, né?

NENA: Claro. Ainda eu consegui resgatar um monte de slides, assim, mexendo nas... Que eu tenho uma casa lá em São Paulo, mexendo nas minhas coisas lá, eu encontrei negativo de foto e slides da gente, de antigamente... Então, é muito legal né, Luiz?

LUIZ: É. E como é que foi, naquele momento, trabalhar com aquela câmera, com aquelas fotografias? Você lembra, vocês fizeram fotos juntas, mas algumas foram feitas por você, outra por ela... Lembro que você focou no muro que trabalhou, na poltrona da vô, nos livros, nos armários... Qual dela você lembra, assim, de mais significação?

NENA: Uma coisa que eu achei legal, porque dentro da proposta que a gente tinha conversado, é até uma coisa que nem eu lembrava, que era um livro de história que meu pai contava pra gente e, naquela época, a gente não tinha muito acesso, né? São Luiz era isoladinho... A gente não tinha acesso a viajar... Mesmo a livros que estavam sendo lançados. Eu tinha um livro de histórias que era grande – tenho ainda lá, que eu fotografei - e que meu pai contava pra gente. Então, quando eu fui fotografar, que eu peguei ele, veio a história na hora na minha cabeça. Lembrei, fiquei lembrando... Eu lembro que eu achava o máximo, né? Que ele contava um pouco por vez, ia contando a história por pouquinhos... Na verdade, era a história da Cinderela... Mas era num livro, primeiro que era preto e branco, segundo, as imagens não eram imagens infantis, eram umas imagens feitas a bico de pena e tal. Então, era uma livro diferente. Isso aí foi uma coisa que me pegou, me fez voltar, sabe? Achei muito legal. E as outras fotos, lógico, foi legal. Você olhar através de uma câmera é diferente de você... Tá acostumado a ver, a olho nu você passa, olha, nem enxerga, às vezes, direito. Quando você foca...

LUIZ: Esse percurso na cidade, como é que foi isso?

NENA: Então, foi isso que eu achei legal. Porque focou, entendeu. É bem essa coisa da fotografia mesmo, põe o foco ali. Então, você presta atenção no que você tá olhando, você presta atenção nos detalhes do que você está olhando, que às vezes, no corre-corre do dia a dia, você até senta mas você nem olha com calma, sabe? Você não põe muita atenção. Então,

eu achei que a fotografia tem isso. Você não busca só... Você acaba não captando, tentando pegar só a beleza. Tem essa relação, às vezes, a gente que não... Eu nunca fotografei, falava em foto, falava “ah, tem que pegar o que é bonito, o que é legal; ah o tom, a luz...” E ali, mesmo não tendo a técnica, mexeu... Eu comecei a pensar “eu quero pegar aquele detalhe ali”. Eu vi essa coisa... Você acabava enxergando a importância da luz, a importância da cor do que você quer pegar...

LUIZ: Porque a gente sempre discute se tem um “que” de intuição na fotografia... Quem nasce primeiro: a beleza que está fora... Ou você já tá “ah, ali tá bonito” e você vai lá e enquadra e fotografa ou é o contrário: você, naquele percurso... Porque a gente fez uma relação entre o caminhar, o andar, o ir buscar a fotografia, o corpo está junto, o olhar está junto, porque o enquadramento não está sozinho. Então, essa intuição vem como? Quer dizer, você virou a rua, vira aqui, você está, de repente, se dirigindo pra igreja... E indo pra praça... Quer dizer a foto já está pré-determinada e depois ela acontece? Em cada um tem... Evidentemente, os dois lados acontecem: você se depara com o objeto, lembra dele, quer enquadrar, fotografa. Mas pra vocês aconteceu essa coisa do percurso ser espontâneo? Ou já está assim “ah, eu tô me dirigindo ali, porque eu quero ver”? Eu lembro que a Julia falou “ah, tem a capelinha. Eu preciso fotografar a capelinha”, mas tem outros que aparecem de surpresa, né? Então, nesse percurso na cidade, esse foco, que você disse, surgiu numa busca por uma coisa importante pra você, da cidade, afetiva, ou ele foi surgindo por acaso?

NENA: A princípio foi. A princípio eu coloquei um foco, falei “Não, quero fotografar...”

JULIA: A gente já tinha um trajeto...

NENA: A gente até tinha feito um roteirinho, né, Ju... Só que, claro, né, Luiz, você está indo, você sempre encontra coisas que... Até você tem vontade de... Você passa por aquilo e nem liga. E dentro desse foco, o que a gente tava buscando, de fotografar coisas que tinham sido relevantes em momentos da nossa vida, você encontra coisas que você não sabia que tinha. De repente, você passa por um casarão e fala “puxa, isso aqui... Num determinado momento eu ficava aqui, a gente tocava aqui...” Era importante a gente se reunir ali em frente. Esse tipo de coisa, eu acho que aconteceu nesse trajeto da busca, no foco, a gente passa por situações e por imagens que a gente simplesmente tinha deletado, tinha passado... Então, eu acho que essa questão da fotografia tem muito disso, mesmo... Acho que ela resolve os dois lados: você ir buscar a imagem que você quer, você vai lá com foco pra pegar aquilo; e resolve essa coisa

estar passando e falar “nossa, olha isso aqui, que legal, vou tirar uma foto”... E isso é um pouco... Era um pouco difícil, porque a gente... Eu mexo, eu gosto muito de imagem, de cor...

LUIZ: Como é essa relação da imagem, ou do fazer a imagem, com seu trabalhos?

NENA: Um complementa o outro. Porque meu trabalho também é feito... A gente começa... Tem um lado do meu trabalho que ele vem de um material fotográfico que o Fabio fez de São Luiz, dos casarões, das casas... A partir daquilo a gente desenvolveu o “Trabalho Caipira”... Aquele que tem todas aquelas casinhas, que tem a igrejinha, começou em cima das fotos do Fabio (companheiro de Nena).

LUIZ: Entendi, então a matriz são fotografias e depois vem o artesanato e a arte... Vem daí.

NENA: A princípio foi isso. Depois a gente foi se descobrindo e abriu um mundão. Então, dentro dessa coisa da imagem... A imagem pra mim é importante nesse sentido, que eu posso tanto trabalhar em cima dela ou usar dela... Dentro do meu trabalho eu encontro imagem.

JULIA: Mas eu acho que mesmo essas que você vai buscar, sempre elas são diferente, né? Se eu tiro uma foto da capelinha hoje... Pode ser do mesmo ângulo, mas a luz vai estar diferente... Outro dia eu passei lá em frente, pensei nisso, não na fotografia exatamente, mas no processo de construção. A prefeitura tinha acabado de replantar as árvores na lateral dela, inclusive a gente usou pra gabaritar a obra o vão entre duas árvores, e agora as árvores já estão maiores, já estão floridas, os galhos já caem em cima da capela, então sempre é diferente, né?

NENA: Sempre é diferente. E o seu olhar também, você nunca está com o mesmo olhar. Nunca. Você pode fotografar a mesma coisa, o seu olhar hoje é um, amanhã é outro e depois de amanhã é outro.

LUIZ: E isso me remete ao Instituto, que vocês são atuantes no Instituto Elpídio dos Santos, que, num primeiro plano, preserva, mantém e difunde a obra e a vida do Elpídio... Mas todo museu ou instituto voltado a uma pessoa tem a marca de ser voltado só pra essa figura, pra essa criatura e pra obra dela. Mas acho que tem um olhar novo também a cada instante, a cada movimento... É isso? Como é o trabalho no Instituto... Porque é a imagem de alguém que está ali... E fotografia, e música... E eu penso assim: museu tem que olhar pra frente... O instituto não é um museu, mas ele tem um museuzinho lá dentro... Mas como é que é esse trabalho em relação à imagem do próprio pai, avô de você?

NENA: Bom, pra mim, assim, eu não consigo enxergar o Elpídio como uma figura desvinculada da família, porque... É engraçado isso, porque ele tinha isso, pelo que minha mãe contava, que ele tinha essa... Ele era muito devoto à família. E eu acho que a inspiração dele vinha muito da terra dele e da família dele. Então, eu sinto que o instituto, na verdade, é além do Elpídio. Ele não parou no meu pai, não fechou só na obra dele, no violão que ele tinha... Porque a gente tem ali, por exemplo, o Pedro Luiz (Negão) com a Lia, a Renata, eles continuam. É a mesma história, é a história do meu pai. Eu sinto que meu pai foi o início de tudo pelo menos em relação ao Negão...

LUIZ: Ah, o Grupo Paranga surgiu daí também?

NENA: O Grupo Paranga surgiu daí, mas você vê que eles continuam. E meu pai tá nessa continuação também. Você encontra o Elpídio lá. Eu acho que o Instituto serve pra vários propósitos. Claro que tem que mostrar e falar da obra, porque meu pai fez... Porque, lógico, é finito, né... Viveu, o que ele fez da vida dele está lá. Mas o que se desenvolveu a partir dele também continua lá.

LUIZ: São releituras, né?

NENA: Claro. Você vê... Porque meu pai não era só músico, né... Ele também mexia com plástica, artes plásticas estavam presentes em casa...

LUIZ: Artesão.

NENA: E minha mãe, também, por sua vez, aprendeu com ele e continuava... Então, a casa tem várias vertentes: tem uns que vão pra música, outros já vão pra desenho, outros pra arte... Pedro, por exemplo, tá mexendo agora com moda e fazendo uns ensaios maravilhosos de fotografia... Ele produz, né, Julia?

LUIZ: Pedro do Luiz Egypto?

NENA: Pedro do Egypto. A Joana dança. A Joantina dança. Então, você vê, na família, meu pai explodindo pra todo lado. Então, isso eu acho muito legal em relação ao Instituto. Por que ele absolutamente é uma coisa parada e fechada só no que já foi, naquela obra fechada? Não.

JULIA: E até aceitar novos desafios, né? Esses convênios federais pra mexer com obra é uma coisa que, a princípio, estaria totalmente fora do que o Instituto buscava... Da proposta. Mas

em momento nenhum a gente ficou fechado. Foi um desafio. “Só a gente pode, só a gente tem tempo de convênio, então vamos assumir isso.”

LUIZ: E vocês têm contato com o público que chega ali, que acorre ao instituto? O poder da imagem é importante pra esse público? Quer dizer, as pessoas cobram fotografias? É uma janela importante pro instituto, a imagem?

NENA: Claro. Tanto que, agora, a gente tinha uma exposição lá que era sobre São Luiz, sobre a reconstrução de São Luiz, que na verdade era uma exposição da Casa Oswaldo Cruz que o instituto cedeu só... Enquanto a obra não terminasse, de restauro na Casa Oswaldo Cruz, e o instituto cedeu espaço. Enquanto a exposição estava lá, que tinha vídeos e fotos, você tinha que ver, o pessoal pirava com a imagem. Pirava tanto com os filmes, né, Julia? Quanto com as fotos. Vira e mexe a gente estava lá e chegava um grupo de escola, tal, eles ficavam... Porque é o que eu falei: mostrava, por exemplo, a enchente de 1930. Tava lá, em foto.

JULIA: Uma coisa é falar, outra coisa é visualizar isso.

NENA: Tinha lá o texto, tudo, mas tava a imagem junto.

LUIZ: É interessante. Ninguém faz uma visita a um museu, a uma exposição, pra ouvir só, acho que o olho está como a ferramenta central de qualquer encontro com o passado.

NENA: Claro... E o que é legal... Porque dentro... No caso, como lá em casa, que tinha sobre as festas e tal... Puxa vida, o pessoal, gente de fora que ia pra lá, a única maneira de saber como era, era assistindo aos filmes ou vendo as fotos juntamente com o texto.

JULIA: Até tinha um vídeo legal lá, que era da Festa do Divino acho que de 73 e logo depois já era a Festa do Divino de 2012... E a gente via bem esse paralelo, aliás parecia que nem tinha passado... Porque eram os mesmos tachos no mercado... A mesma coisa.

LUIZ: Olha só.

NENA: Muito legal, então a imagem dá pra fugir um pouco dessa coisa da beleza só. Da beleza só. Porque tem muita gente que associa, né, foto à beleza... Ou o filme tem que ser legal, tem que acabar bem, tem que ser feliz. Por exemplo, pra mim marcou pra caramba aquele filme, que ele fez um documentário, que o (...) Andre fez das casas.

LUIZ: *Histórias de Morar e de Demolição.*

NENA: E eu pirei com aquilo. Porque é tão lindo.

LUIZ: Nós projetamos?

NENA: Vocês passaram pra gente. Então, é o tipo da coisa que você... Tava ali né, um assunto tão doído pra alguns, e tão belo. Feito de uma maneira tão bonita...

LUIZ: É, porque as imagens também estão fora, dentro da gente... A imagem que a gente tem dentro da casa, do nosso passado que vai ser demolido... Talvez seja quase igual ou igual mesmo a perder uma foto, a perder a sua casa... É uma mistura de imagens. Por isso que a gente fez o documentário também. Agora já tá meio distante da nossa projeção, mas o que mais te chamou atenção do nosso trabalho conjunto, do *Espaços da memória* que nós fizemos juntos? Do vídeo, né? Do filme?

NENA: Primeiro, eu quero até fazer um à parte... Falar uma coisa que não tem muito a ver com o que você tá falando... Primeiro, eu fiquei encantada com a equipe, eu achei que a equipe estava muito dentro de uma proposta e todo mundo se doando... Sabe? Foi muito legal. Eu vi que todo mundo que estava ali, estava porque queria ver a coisa acontecer de um jeito bem legal. E isso eu acho que deu uma tranquilidade pra gente também... Que estava ali dando nosso depoimento. Quanto ao filme em si, eu acho que foi muito legal... Vocês pegaram... Várias pessoas falaram, você vê, cada história ali era uma história diferente. Eu, a Terezinha, mesmo com a Julia – a gente ainda tem essa proximidade de ser mãe e filha – mesmo com a Terezinha, né... E isso deu pra captar bem um geral do que foi aquilo tudo. E de como, isso aí eu achei muito legal, como ao mesmo tempo tem a ver com as carência, e como as coisas pegaram... Essa questão da imagem mesmo. Você via que todo mundo falava “ah perdi minhas coisas, perdi minhas fotos”... Então, eu acho que a partir da maneira que vocês estavam pro trabalho, o resultado foi aquele. Talvez, se vocês estivessem mais assim “não, tudo bem, a gente vai fazer o trabalho X... Vamos, você faz segunda, eu vou terça, fechamos aqui, tal horário..” Uma coisa muito fechada, talvez não tivesse tido aquele resultado que teve. A Belinda muito carinhosa, você... É que você é meu amigo... O Andre eu não conhecia... O Ary também.

LUIZ: Não é que não tem a ver, como você diz “falar algo que não tem a ver”. Eu acho isso que tem tudo a ver com a proposta, porque é uma equipe. Formamos uma equipe. A ideia é exatamente não ter a concepção do autor único e dividir a criação. Porque a imagem, a gente acredita, que a formação desse ver, desse fenômeno enquadrado ali pelo filme, tinha que ser

multifacetado, tinha que ser diversificado, pra contar de uma maneira mais justa o que pode ter acontecido na enchente. E também no olhar, resultado geral, quer dizer, várias cabeças olhando, vários corpos olhando, vários enquadramentos. Essa proposta da imagem se diluir em várias cabeças.

NENA: E isso foi legal porque isso, às vezes, você contribui pra um trabalho desse e não tem contato com esse sentimento de sacar que “poxa, eles tão assim pra coisa”. Às vezes não, ou a gente está mais fechado quer fazer só o trabalho e pronto, e isso ficou muito claro pra mim... Da maneira generosa que um tinha com o outro ali, na hora de resolver as questões, de perguntar, de levar a gente pra esse passeio... Achei muito legal, gostei muito.

LUIZ: E perceber que essa memória... Nós não estamos sozinhos no mundo. Não estamos sozinhos na produção de conteúdo, de ideias. É uma demonstração que a gente está se complementando com a cidade, se complementa com a câmera, se complementa com a sua visão, se complementa com as suas ideias, com a ideia do outro... E que, no fim, nós estamos em relação, acho que a ideia central é essa: estar em relação e repartir um pouco desse ser que a gente acha que é isolado.

NENA: Na verdade, não é tanto assim. Eu acho que isso deu um sabor diferente, deu um tom diferente. A gente já viu pessoas que tem lá a sua equipe, ele é o diretor, ele é quem denomina “você vai fazer o que eu estou falando, o que eu estou pedindo...” dentro do foco de uma pessoa. E ali foi muito legal isso, porque é um trabalho que a gente fez todo mundo junto. Não é verdade? E pra contar de uma situação que foi também muito nova pra gente, né, Luiz? Foi nova, foi a primeira experiência, assim... Em relação ao rio principalmente, imagina... Então, achei que vocês foram muito carinhosos... De levar a gente, porque tem isso também, de acordo com a maneira com que a pessoa vai se colocando, você vai se abrindo mais, vai relaxando mais, pra conseguir chegar em lugares dentro da sua cabeça que você também nem chegava muito, às vezes de medo de encarar... Então, eu fiquei muito tranquila em relação ao trabalho. Eu adorei.

LUIZ: Quer dizer, o trabalho em si é uma conquista, mas nós somos além... É o que você disse, houve novas amizades, novos relacionamentos, acho que a fotografia também faz dessa maneira... Cria novos vínculos. Como você servir uma comida: acaba centralizando na comida, mas não é a comida, são as pessoas que estão em volta da mesa. E a gente propôs um trabalho e gerou novos horizontes pra todo mundo, um novo grupo se formou.

NENA: Ah, com certeza, viu, Luiz. Então, pra mim essa questão relacionada à fotografia em si, a imagem em si, foi quase que uma... Eu me senti livre pra captar, porque aí é sem censura. Não tinha censura. Nesse sentido que eu achei que foi legal também. Não tinha essa questão: “não, eu tenho que fazer uma linda foto, porque eu sei que tem um fotógrafo, tem um cara que sabe tudo de imagem...” na verdade, eu fiquei independente, “vou fazer o que eu acho”. “O que é importante, nesse momento, de pegar”. Descontraído.

LUIZ: Sem direção. Você dirigiu.

NENA: Exatamente. Foi muito legal isso. E assim, o resultado também foi legal, o pessoal adorou, quem foi assistir o filme também adorou, né, Luiz? (“Sim”) Naquele dia que vocês apresentaram lá no Oswaldo Cruz... Então, eu tive muito prazer de participar desse projeto. E a gente tem muito o que contar né, Luiz? Eu adoro contar história, eu adoro falar das coisas, da vida, das coisas...

LUIZ: Por isso que vocês foram escolhidos.

NENA: (risos) Obrigada. Porque eu tive uma professora também, vamos combinar. A minha vida inteira eu fui criada por uma pessoa que a vida dela era contar história, era falar...

LUIZ: Quem é?

NENA: A minha mãe (risos). A Cinira. Fui criada por ela, então isso também é engraçado... Aí você vai ficando mais velha... É exatamente aquilo que eu falei da obra do meu pai, você encontra um pouco deles na gente, né. Um pouco do que eles ensinaram. Por isso que a gente ainda faz aniversário em casa, pra minha mãe, pra comemorar. Exatamente isso, tudo o que ela fez a vida inteira tem que ser comemorado e, muitas vezes, seguido, até nem intencionalmente. Mas a gente carrega, não tem como... Hoje, as pessoas que chegam na casa dela, eu quase que sou uma herdeira natural dessa história de receber as pessoas, as visitas dela, e é assim que acontece...

LUIZ: Você é Cinira!

NENA: Eu também sou Cinira! E assim, você acaba entendendo porque que as festas de São Luiz são tão parecidas, de 1970 com a de 2012. Tradição, mesmo. Vai passando pros filhos...

LUIZ: Você acha que é uma cidade conservadora ou ela não é só conservadora?

NENA: Eu acho que isso é uma questão difícil, porque pra você preservar, você bate muito nessa coisa, o que você preserva é o que você guarda na caixinha. Em São Luiz, não. Em São Luiz, o preservar é exatamente você ensinar, passar pra frente, o abrir a caixinha.

LUIZ: Releituras.

NENA: Claro. Por exemplo, lógico: não é a mesma festa: 70 é uma, 2016 é outra. Mas as pessoas... Por exemplo, os filhos daqueles que faziam em 70, que, hoje, a maioria já foi, já morreu, os filhos, hoje, trabalham da mesma forma. Vai lá, põe o tacho, pede esmola, mas tem a vivência dele, em cima da história dele. Mas acaba acontecendo da mesma forma, não é igual, mas o caminho é o mesmo. Então, é muito legal isso. Em São Luiz, a gente sente muito isso... Com música... Que agora mesmo, a gente teve, há uns anos atrás, uns festivais de marchinhas que a gente tinha lá... Vinham cantores de São Paulo, do Rio de Janeiro, tinha desde, sei lá, Chico Cesar, esse pessoal... E umas das coisas que eu achava engraçada é que eles falavam “ah, é marchinha, você gostou?” “gostei, gostei... Mas, é diferente” diferente do que eles conheciam por marchinha. É diferente mesmo. Só que marchinha... Meu pai fazia marchinha. Isso falando de São Luiz. Meu pai fazia marchinha, Negão faz marchinha. Quer dizer, a linha é a mesma, mas a visão já é com a história do Pedro... Isso eu acho legal em São Luiz. Agora, é sempre... A gente anda sempre à beira de um abismo. Porque tem essa coisa de ser conservador. Pra você guardar, corre o risco de cair nisso, entendeu.

LUIZ: É que a situação geográfica dela também favorece, pra num cair no abismo...

NENA: Claro... Claro... Mas a gente consegue. Com uma maestria boa...

LUIZ: Mas tem uma tensão positiva entre a tradição e essa ruptura. Então, a tradição e a renovação...

NENA: Sim, porque na verdade a gente usa da tradição pra se renovar. O Paranga mesmo... Que o Paranga.

LUIZ: A família, os irmãos, as irmãs, todos.

NENA: A gente ia buscar lá na roça, no raizeiro, nas danças, nas festas de roça, aí a gente pegava esse material, passava por nós - a gente tinha um irmão que era super antenado, Led Zeppelin, gostava de tudo que era o mais moderno pra época - passava por ele e saía um produto terceiro. Mas estava lá a tradição, a gente buscava na tradição aquele produto que era diferente. Então, isso em São Luiz acontece muito. Eu falo sempre que eu aprendi essa

história de gostar de falar das coisas, porque eu aprendi isso. Mas, agora eu não posso mais falar de São Luiz de 1920... Não sei... Mesmo que eu saiba, tenha vários documentos, coisas documentadas que a minha mãe contava... Mas hoje eu falo do eu vivi, da minha história. Mas o veículo é o mesmo, a gente fala, a gente senta, conversa, faz café... Isso eu acho legal.

LUIZ: Então, pra gente encerrar, vocês acham que nós poderíamos voltar a pensar numa exposição das fotografias, fazer uma seleção das fotografias das cinco famílias, no instituto? Ou em um lugar que a gente decidir?

NENA: Eu acho que seria muito legal... Porque completa, né, Luiz. Olha, as fotos por si só já iriam falar. Agora, dentro desse trabalho tão legal que foi feito... Que foi tudo junto, né: que ali tinha história, tinha imagem... Um veículo ajudava o outro a se comunicar ali... Eu acho que seria muito legal.

LUIZ: Tem previsão do instituto ter um espaço aberto?

JULIA: Por enquanto, não, Luiz... A minha tia Regina está tentando alguns editais, como já vem tentando há alguns anos, mas por enquanto não tem nada...

LUIZ: É, na situação que nós estamos passando... Então, a gente faria por nossa conta. Poderíamos arrumar um espaço próximo, né?

JULIA: Por outro lado, Luiz, São Luiz está com um novo diretor de cultura... Não sei se você está acompanhando pelas redes sociais... Eles também estão dando um gás de novos eventos, novas propostas...

LUIZ: É... O Sesc foi lá...

JULIA: Agora, tem um evento que eu achei bem legal que chama “A Praça volta a ter Luz”, então eles iluminam os casarões nos dias de sábado e fazem um showzinho. Não é nem no coreto, eles montam um palquinho ali do lado. Mas é pra voltar a ter vida mesmo, a praça. Então, desde a poda da árvore até iluminação que estava bem prejudicada, eles estão arrumando isso e estão querendo mesmo dar vida pra cidade... Então, agora, já saiu a programação da Festa do Divino, tá com uma programação diferenciada em relação a do ano passado. E esse secretário de cultura está com bastante gás pra ouvir propostas legais e também está tentando que elas se realizem. Então, acho que tudo vai de uma conversa.

LUIZ: Muito bem. Agradeço vocês, que nós temos quase 40 minutos de conversa...

NENA: Então, olha aí! Que bom!

LUIZ: E poderíamos ir pra mais 40... Mas pra transcrição, eu tenho limitado... Muito obrigado.

NENA: Obrigado você!

ENTREVISTADA: TEREZA GUALHARDO

LUIZ: Olha aí, já tô gravando, dia 23 de fevereiro de 2016, na casa da Tereza, que foi uma das participantes, colaboradoras, colaboradora no nosso filme... Das fotos, ela foi a que mais fotografou, que eu saiba, acho que sim... A ideia é assim: o que você achou, vendo o filme, que você... o nosso filme coletivo? O que mais te chamou atenção? Do documentário, não das tuas fotografias...

TEREZA: Do documentário? Bom, na verdade, eu vou falar pra você eu achei...

LUIZ: Pode falar mal... Não é questão crítica: bom/ruim. É, assim, da experiência, que você participou dele e depois viu o conjunto todo, né... E aí?

TEREZA: Eu fiquei emocionada, na verdade, porque eu não esperava que vocês fossem colocar algumas coisas ali. Que eu tinha pedido pra não colocar e vocês colocaram, eu tinha até esquecido do assunto, né... Eu fiquei emocionada, assim, eu gostei bastante. Você acaba que lembrando tudo, né, de novo, mais uma vez. Então, eu gostei. Eu só achei, assim, agora é uma crítica mesmo, achei que faltou fotografia, mais fotos.

LUIZ: Entendi. É, ele poderia ser mais longo, mas é tão difícil a gente equacionar... É que nem uma receita, “põe mais água, aí o feijão fica aguado, então põe mais feijão...” Chegou nos 40 minutos, aí pra por mais fotos, então, a gente precisava de mais conteúdo pra ficar com as fotos. Pra não ficar foto, foto, foto. Esse é um problema de edição...

TEREZA: Não sei se é porque eu gostei tanto de fotografar, que eu falei “pô!”.

LUIZ: E o que, então, a partir disso, é exatamente isso que eu quero saber de você: o que foi esse gostar tanto? O que a imagem ou a fotografia representa ou representou pra você a partir de então?

TEREZA: Eu nunca tinha fotografado... Eu fotografava por fotografar. Mas daí eu achei “pô, agora, né”. Pra mim virou uma obrigação “vou ter que fotografar”. E eu fiquei desesperada mesmo porque eu não tinha esse tempo pra fotografar. E tinha uma data pra entregar o trabalho pra vocês e eu pirei. Eu falei “e agora? e agora?”. Chegou um dia que eu falei “hoje eu vou tirar o dia pra fotografar”. E eu saí pra fotografar. Aí você fica, você faz a foto, você fala “Essa não. Essa não ficou legal...” E até que enfim eu fiz uma foto que eu achei legal, aí, depois que eu achei, que eu pirei naquela foto e eu falei “pô, pronto!”. Aí eu comecei a ter mais cuidado pra fotografar, na verdade, né? Eu tinha medo de fotografar pessoa e isso não foi possível, né...

LUIZ: Você queria, mas não pode?

TEREZA: É, porque você tinha que pedir pra pessoa, explicar pra pessoa, explicar porque... Então, não. As pessoas que eu queria me disseram não. Então, tá bom. Então eu saí fotografando tudo, né, você viu, pedra, isso, aquilo... Pra mim foi uma descoberta mesmo, eu não sabia que eu gostava tanto. Eu pi-rei. Tanto é que eu achei maravilhoso que vocês esqueceram a máquina comigo. Me senti dona, né. A Ingrid mesmo disse “Você vai ter que devolver”, mas aí “não sei se vão voltar, mesmo...”. Me senti dona da máquina. E pra mim foi maravilhoso. Pra mim foi uma terapia mesmo, fotografar.

LUIZ: Por que?

TEREZA: Acho que era um momento, né...

LUIZ: Qual a diferença desse olhar aqui, né? Pro mundo e de repente a gente enquadra alguma coisa e muda... Muda o que?

TEREZA: É porque eu percebi que eu comecei a olhar tudo com outro olhar. Entendeu? É outro... Você olha de outra maneira, depois que você fala “pô, eu fiz essa foto, essa foto tá legal”. Aí você vai olhar, você quer detalhe, você não quer qualquer coisa, você quer procurar alguma coisa pra você. O que significa aquilo pra você? A Ingrid “ah, mãe, essa pedra aí não tem nada a ver...” Pra mim. Diz alguma coisa pra mim. Pode não dizer nada pra você, mas é pra mim. Então, eu acho que foi isso que eu fui buscar. Eu catava a bicicleta e ia fotografar.

Então, eu falava “pô, essa vai ficar uma foto legal! Olha que tarde linda!”. Eu saía na janela e falava “Ingrid, me ajuda! Me traz a máquina. Corre, corre, corre! Eu não posso perder esse momento.” “Mãe...” “É. Isso aqui é único”.

LUIZ: Então, quer dizer que houve, só fazendo um parêntesis, também fotografar tem um movimento de corpo, tem um deslocamento, uma ação, tem emoção e moção... É isso?

TEREZA: Pra mim teve tudo isso. Eu fiquei encantada. Sério mesmo.

LUIZ: E em relação ao tema que a gente observou, quer dizer, toma uma câmera em função do que aconteceu, em 2010, a enchente, e esse trato que você deu a partir desse tema, você buscou fazer mais o que? Você falou que tentou retratar pessoas, tentou buscar essa identificação com as pessoas porque você achou que, no fim, elas é que representariam bem, melhor, a questão da enchente, ou porque você gosta de retratar pessoas? Quer dizer, o que foi essa missão temática pra você, então? “Ah, eu quero pessoas” ou não foi um monte de coisas ao mesmo tempo...

TEREZA: Eu gosto de fotografar pessoas. Não me preocupei, assim, com o tema enchente, não (risos)... Porque são pessoas que estão na cidade, que pra mim são pessoas que eu falei “ah, vou contar um pouco da história delas”. E querendo ou não elas também estavam envolvidas com a enchente. Porque, da cidade, quem falar que não esteve envolvido com a enchente, é mentira. Porque todo mundo, né?

LUIZ: Mas fotografar ruína também não te interessou muito...

TEREZA: Eu fiz

LUIZ: Fez algumas, né... Então, eu penso, isso é a minha hipótese, né, de que a gente se armar, se municiar, de uma câmera fotográfica depois de um determinado desafio, uma tragédia, um problema pessoal, quer dizer, como objeto artístico, a gente pode se transformar melhor... Você acredita nisso?

TEREZA: Acredito.

LUIZ: E foi a primeira vez que isso aconteceu com você ou não? Quer dizer, você já teve outras oportunidades ou essa foi a oportunidade que você sentiu isso e falou “pô, eu lidando com a emoção...” e com uma forma diferente de ver o mundo, enquadrar, como você disse,

mudou o olhar. Quer dizer é uma ferramenta transformadora? Será que a fotografia é uma ferramenta transformadora?

TEREZA: Pra mim é. Pra mim foi porque eu, hoje, olho tudo de uma outra forma. Eu vejo tudo diferente. Da Ingrid, ainda, sempre que eu tô com ela, ela fala “aí, mãe, para com isso!”, “mas é, olha isso, veja aquilo” sempre eu estou chamando atenção dela. Sei lá, pra mim mudou muito.

LUIZ: Mas, como? “Olha aquilo” como fotografia ou “olha aquilo” como mundo.

TEREZA: Como fotografia, como mundo... Porque você, quando você sai fotografando, eu acho que você quer mostrar o mundo mesmo, né? Eu tenho um outro jeito de ver e pensar, depois das fotos. Isso eu tenho certeza.

LUIZ: E continua fazendo?

TEREZA: Menos. Menos. A Ingrid levou a máquina, né, pro estudo dela. Então, hoje menos. Mas eu sempre olho, falo “putz, eu podia estar fazendo uma foto aqui, agora”. Sei lá, eu vejo tudo diferente. Pra mim, fotografar foi uma coisa que mexeu muito comigo.

LUIZ: E o que é esse mexer? Explica melhor o é isso?

TEREZA: Eu acho que eu coloco mais emoção nas coisas. Eu acho que eu coloco mais. Antes eu não ligava muito. Eu não enxergava São Luiz como eu enxergo hoje. Antes eu não parava pra pensar nisso, de olhar mesmo a cidade como ela era, né? Acho que depois que eu peguei a máquina, que eu tive um motivo pra isso... Mudou, pra mim mudou muito. Não só São Luiz, hoje me mudou com relação a tudo eu acho.

LUIZ: Em relação à cidade, em relação a você mesma...

TEREZA: Às pessoas...

LUIZ: Às pessoas, os relacionamentos...

TERESA: Em tudo... Hoje... O meu irmão tem uma coleção de fotos antiga, né... E eu nunca dei muita atenção pra isso... Ele guarda com sete chaves lá, mas eu tenho curiosidade. Inclusive, tá na minha casa, guardada aqui, mas eu não posso mexer, sem autorização dele, claro, mas eu tenho curiosidade... De sentar com ele, pra gente ver as fotos. Porque eu sei que pra mim vai ser uma outra coisa. Se eu visse antes, acho que não ia ter tanto valor como tem

agora. As pessoas das fotos que ele tem, que eram fotos do meu avô, tem meu pai, tem minha mãe, então eu acho que eu vou olhar diferente.

LUIZ: Essas ele não me deu, né?

TEREZA: Não...

LUIZ: Ele deu um acervo antigo que ele disponibilizou pra cidade... Aquelas lá, bem antigas da cidade, anônimos e tal, mas tem um acervo familiar que tá trancado...

TEREZA: É, do meu pai, eu acho... É porque pra gente, né... Meu pai jovem, meu pai ele caçava, então tem fotos dele caçando com os cachorros dele, com os amigos dele, as viagens que meu pai fez. Tem muito meu pai. Tem também São Luiz, a banda de São Luiz, o meu avô, tem várias fotos que eu vi faz muitos anos, que ele trouxe pra cá de medo... Começou... O rio encheu um tempo atrás, agora...

LUIZ: As fotos originais em papel, isso? Mas certamente ele já digitalizou?

TEREZA: Eu acho que não. Todas não. O João (irmão) não tem essa preocupação. Pra ele, inclusive, as fotos não são mais dele. E ele vai deixar pra filha dele. É presente, ele já falou “Oh, se acontecer alguma coisa comigo, essas fotos são da Amanda”. Então, a gente já sabe: ninguém vai ficar com nada, é tudo dela.

LUIZ: E isso que é legal explorar, nosso pensamento que é tão comum: “ah, tenho fotos de família”. É passado, tá lá trás, já morreu a maioria, mas a gente guarda... Que relação é essa da memória com a foto? Porque a gente tem isso? Quer dizer, aí acho que tem um porque das fotografias serem tão interessantes... Uma relíquia.

TEREZA: Ah, é uma relíquia, né?

LUIZ: Alguém falou no filme, né? A Nena “ah, podem pegar as minhas coisas, pego minhas fotos... Pode encher de novo”. É isso, né? Porque essa memória, esse valor dos antepassados, de uma história...

TEREZA: Porque é um pedacinho da gente, né?

LUIZ: Você acha que fotografando você está criando isso?

TEREZA: Eu acho.

LUIZ: Você pretende deixar essas fotos, quer dizer, também, pra Ingrid, seus netos?

TEREZA: Quais fotos?

LUIZ: Todas que você está fazendo agora... Tem um pouco disso... De valor, assim?

TEREZA: Eu não pensei muito nisso... Na verdade, eu acho que as fotos que eu fiz têm um valor pra mim.

LUIZ: No fazer. No estar fazendo.

TEREZA: É. E são momentos que eu curti. Eu não fotografei por fotografar. Eu fotografei coisas que eu gosto, que são importantes pra mim. Eu amo passarinho. Casinha de João de Barro eu piro, então eu fui lá e fiz foto da casinha de João de Barro. Tem gente que vai olhar e vai falar “ela é louca”. Mas é que eu acho bonito, eu gosto, é importante pra mim. Eu nunca quis ficar olhando as fotos do meu pai caçando. Mas hoje eu já quero, porque eu acho que eu tenho uma outra relação com a fotografia. São fotos legais. Eu lembro que eu vi quando eu era pequena. E sempre ficou muito guardado. Meu pai também guardava numa mala, fechada, só via quando ele deixava... E era mais o Jô que tinha essa curiosidade.

LUIZ: Ele é o mais velho?

TEREZA: É. Era o Jô (João), e eu acho que ele sempre pediu pro meu pai, assim, meio escondido “deixa pra mim... Deixa pra mim.” E ele acabou ficando com as fotos, como quase tudo ficou pra ele. Então, hoje, não que eu queira pra mim, mas eu quero ver.

LUIZ: Junto com ele?

TEREZA: Tem que ser com o Jô! O Jô é todo metódicozinho, então, não tem jeito, tem que ser com ele. E ele gosta muito, ele tem uma ligação com fotografia muito grande desde pequeno... Datas... Quanto mais antiga, ele gosta mais.

LUIZ: Interessante. O registro, né... Que tem a foto que tá na nossa cabeça, tem o mundo que a gente olha, tem a fotografia que tá no meio disso... Quer dizer, são imagens fora, são imagens dentro... Acho que a piração da foto tá aí. Que a gente transita, materializa uma coisa que tá aqui, que a gente fez... Materializa parte do mundo que a gente enquadróu e aí parece que a gente guarda na gaveta esse instante mágico. E aí ela acaba servindo pra várias coisas, dentre elas, talvez, como foi a nossa proposta, fazer um trabalho coletivo com as imagens.

TEREZA: Mas eu acho que quando você guarda na cabeça, às vezes, vai embora. Tem coisas que eu não lembro, que as pessoas falam e que eu não lembro. Muita coisa da enchente mesmo que eu falo “não vi”. “Não vi!”. Entendeu? Coisa que... Eu lembro que foi falado, porque a gente ficou numa turma bem grande na casa da minha irmã, então tem coisa que ela conta que eu não lembro. E eu tava lá.

LUIZ: Se você tivesse uma câmera, hoje, você teria fotografado?

TERESA: A enchente? Desembestada, eu acho! (risos)

LUIZ: E porque não teve ideia antes, quer dizer... Seu irmão ligado à foto, e precisou do nosso projeto pra te despertar essa vontade é isso?

TEREZA: Eu acho... Que precisou.

LUIZ: E não é pintura, já vejo que você faz umas esculturas, faz xilogravura... Mas a foto entrou de repente... Se tivesse acontecimentos... Bom, você precisa ter uma câmera a tira colo, porque qualquer hora pode acontecer...

TEREZA: Eu tô batalhando para isso. Mas eu não quero uma máquina, eu quero A Máquina. Porque você consegue alcançar, né? É diferente você ter uma boa ferramenta na mão é outra coisa. De celular eu não gosto. Eu acho que não é a mesma coisa.

LUZ: E sua filha está estudando agora fotografia?

TEREZA Uhum. “Viu, mãe!”. Mas ela me passa filmes, ela está sempre me falando alguma coisa de fotografia.

LUIZ: Já ligada na história da fotografia, tal, também?

TEREZA: A Ingrid gosta. Eu acho, assim, ela gosta, mas o gostar dela é diferente... Eu vejo que quando ela sai pro carnaval, pra festas, ela gosta de ficar fotografando. É diferente. Eu não gosto muito de me fotografar. Não gosto. Pra mim, eu gosto de fotografar um momento importante pra mim. Coisas que eu gosto, lugar que eu ou, sabe? Não de zueira, assim... Acho que não. Pra colocar em Facebook... Teve um amigo que veio aqui, aí eu mostrei as fotos pra ele e ele falou “Tê! Você nunca botou essa fotos no Facebook!”. Por que? São minhas, são importantes pra mim, não acho que tem que ir pra Facebook. É um registro meu.

LUIZ: Por que será que é importante pra gente? Talvez, será que um poema, um escrito, um desenho, cumpre o mesmo papel?

TEREZA: Não entendi...

LUIZ: Uma escritura, um texto, um poema, uma escultura teria a mesma importância do que um catálogo de um álbum de fotos? Que você tem agora... Você falou “são importantes pra mim”, no caso, as fotografias, mas pra outras pessoas pode ser fazer crochê... Ou será que a fotografia tem uma coisa de diferente que as demais expressões não tem?

TERESA: Pra mim é uma outra ligação mesmo. Eu não ligo pra crochê, essas coisas não me interessam mesmo...

LUIZ: Escultura, no caso, ou escrever... Tem gente que escreve diários e ficam aquelas pilhas... No seu caso foi a imagem.

TEREZA: É a imagem. A xilogravura mesmo eu não consigo... Assim, eu não sei desenhar. Primeiro que eu não sei desenhar. Mas, às vezes, eu peço pro Helder - eu tenho um amigo... “Faz um desenho aí pra eu fazer uma xilogravura”. Mas eu não... Sabe, eu tenho que estar a fim de sentar pra cavar a madeira. Eu não tenho tido essa vontade. Fotografar... Eu saio sem a máquina... Eu fui pedalar outro dia eu fiquei morrendo de vontade de ter a máquina. Foi incrível. Eu falei “Puxa vida!”. Meu amigo tinha um celularzinho, ele fez umas fotos, mas pra mim não é a mesma coisa, a foto de celular.

LUIZ: Sem dúvida. Eu que sou da época, quer dizer, ainda somos, mas era um grande barato fotografar, revelar, depois tinha o projetor de slides, né? Fazia foto em positivo... Então, você punha lá... Então, você via a foto do tamanho dessa janela, ou duas vezes essa janela. Então, apaga a luz, todo mundo de frente olhando para aquilo... Parecia uma missa, um ritual de ver fotografia. Demorava umas duas, três horas passando, com os amigos, vendo aquilo. O celular, legal, é. Mas é aquela coisinha. Você vê a fótica assim “Ai que bacana...”. Então, realmente mudou o tempo, o ritmo, a forma de olhar... Acho que a gente tá falando de uma fotografia, então, mais do ponto de vista do outro suporte. Não só o ato de fotografar num celularzinho. O legal seria a Foto. A Câmera. Apreciar. Talvez ampliar, olhar no computador. E você faz isso?

TEREZA: Faço! Eu tô sempre olhando as minhas fotos. Sempre. Tem umas, assim... Que eu lembro que eu fiz um monte de fotos e voltei pra casa. Aí a Ingrid passou ali e a gente foi

olhar. Eu falei “Ingrid, essa não fui eu que fiz. Não era eu. Eu não tava ali. Não fui eu. Essa foto não é minha!”

LUIZ: Desconfiando...

TEREZA: É... Porque eu achei tão legal. Achei tão bonita a foto que eu pirei. Tem um foto... Que nós fomos, no dia dos pais, ela fez sushi e nós subimos esse pasto aí do fundo comer o sushi no pasto. Ficamos lá um tempão. E ficou bem tarde, umas seis horas, nesse horário de verão. Um céu vermelho, pra você ter noção. Aí eu tinha levado a máquina e fui fotografar. Eu fiz uma foto... Falei “Ingrid, olha isso”, “Mãe!”. Depois que a gente passou ali, que a gente ampliou a foto, falei “putz, não fui eu que fiz”.

LUIZ: E isso foi depois do projeto, né?

TEREZA: Depois... E ela sabe que eu gosto de fotografar. Ela vem uma vez por mês pra São Luiz, então ela traz a máquina: “Oh, pra você. Mas não mexe em nada”. Sou proibida de mexer porque ali tá pronto pra ela ir pro curso de comunicação e mídia. “Não mexe em nada, hein, mãe. Qualquer coisa você me chama. Se você tiver dúvida, você não faça a foto.” Se ela não estiver por perto, eu não posso mexer. “Tá bom”.

LUIZ: Então, tem um projeto seu de quem sabe comprar uma câmera?

TEREZA: Tem, claro. Tem.

LUIZ: Tem câmeras acessíveis, e de cor, qualidade, segunda mão, às vezes...

TERESA: É...

TEREZA: Já falei pra ela “esse é o presente que eu vou me dar.”

LUIZ: E qual das fotos, que, talvez, agora, já tá um pouco longe, das 800 que você tirou...

TEREZA: Nossa! Deus!

LUIZ: Quais três que você diria que chamou mais atenção e por quê?

TEREZA: Nossa! Eu acho que foi uma foto... A foto que a gente fez lá no espaço onde era a minha loja, tem uma foto que eu acho que fui eu que fiz, que eu gosto bastante. Porque ficou uma claridade, ficou uma foto bonita.

LUIZ: Do ponto de vista estético dela?

TEREZA: É... Eu gostei bastante dessa foto. Não consigo lembrar todas... Mas acho que algumas fotos também que eu saí na zona rural, algumas que eu fiz, que eu gostei bastante.

LUIZ: No filme, o que fez sucesso foram as pessoas, que a gente colocou, porque você foi a que colocou gente. Os outros não colocaram tanto, então deu uma leveza e uma humanidade no filme que foi interessante. São fotos comuns, mas as pessoas transmitem a energia.

TEREZA: E eram senhorinhas, né?

LUIZ: Senhorinhas. E sua mãe, como está?

TEREZA: Pior... Cada vez pior.

LUIZ: Cada vez mais ausente...

TEREZA: Não... Ela tá muito irritada, sabe? Assim, muito teimosa, ela tá compulsiva, você não pode falar não pra ela que ela começa a gritar... Ela tem médico agora...

LUIZ: Mas é Alzheimer que ela tem?

TEREZA: Demência vascular.

LUIZ: Lembra de pessoas?

TEREZA: Algumas.

LUIZ: De si própria?

TEREZA: Lembra. Ela fala muito do passado dela. Repetitiva, teimosa. Um horror, como é difícil... Tem que fazer o que ela quer, do jeito que ela quer, senão ela tem chique.

LUIZ: Tomar banho na hora que quiser...

TEREZA: Tudo do jeito que ela quer. É uma pessoa que não consegue delegar, então fica mais difícil ainda, muito difícil.

LUIZ: Então, tem a foto lá do ambiente, que não é mais... Eu vi que reformaram... Do jeito que nós fizemos o filme era uma coisa, agora...

TEREZA: Já reformou. Passou agora por uma reforma, eles estão tentando reabrir...

LUIZ: O que vai ser?

TEREZA: Um antiquário. Lá no fundo vai continuar o antiquário e não sei o que mais ele pretende fazer.

LUIZ: Um centro cultural uma vez, né? Não é mais... E é isso, faço votos que você adquira seu equipamento e prossiga nessa construção de mundo que é bem seu. De cada um de nós. Esse enquadramento, essa inclusão e exclusão... Porque fotografar, uns dizem, brincam, dizendo que é exclusão “quero fotografar isso, mas tudo isso aqui não”. Você olha pra pedra... Mas você excluiu uma série de coisa. Ou morte, uns dizem morte. Que nem edição, vai editar um filme, você mata 90% das imagens pra ficar com 10.

TEREZA: Mas a gente é assim, não é? O ser humano é assim.

LUIZ: Quantas escolhas você pode fazer amanhã ou, aliás, pra sua vida... E você vai entrando num caminho, e depois não sai mais dele... Ou até sai. Mas são muitas reinvenções ou você fica parado, né? Muito bem, já temos 30 e poucos minutos que é a capacidade desse chipzinho... Quer arrematar com alguma observação, alguma coisa que eu não perguntei, alguma crítica, algum elogio, alguma confissão... O que a imagem representa pra você... Já foi dito, mas de uma outra forma...

TEREZA: Eu só vou agradecer vocês, só isso. Obrigada e parabéns pelo trabalho.

LUIZ: Por nada.