

Sobre Fazer Ver Uma Vida

About Doing To See a Life

Sobre Hacer Ver Una Vida

Leila Domingues Machado

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil.

Laura Paste de Almeida

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil.

João José Gomes dos Santos

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil.

Resumo

Este texto nasceu de uma pesquisa desenvolvida sobre as coisas que passam sobre a pele da cidade que, por sua vez, discute os modos contemporâneos de subjetivação tramados em meio ao urbano. No cotidiano de pesquisa fomos interpelados a narrar histórias de vidas com as quais fomos encontrando no percurso e, além disso, fomos impelidos a dar a ver uma vida. Pois falar não é ver. Neste sentido é discutida a utilização de imagens como dispositivo agenciador de encontros, como estratégia que carrega a potência de desmanchar formas endurecidas de viver e possibilitar outros modos de existir. Versamos também sobre a interface entre o contar uma vida e a construção de narrativas imagética que transborda os limites entre o escrito, o falado e o que se dá a ver.

Palavras-chave: Imagem; Contar uma vida; Modos de Subjetivação; Pesquisa.

Abstract

This text grew out of a research developed about the things that goes on the skin of the city which, in turn, discusses the contemporary modes of subjectification woven into the urban environment. In the everyday life of research we were challenged to narrate stories of life with which we were encountering in the path and, also we were impelled to give to see a life. Because speaks is not to see. In this sense we discuss the uses of images as a device that arranges meetings and as a strategy that carries the power to break up hardened ways of living and enable other modes of existence. We also argue about the interface between telling a life and the construction of imagetic narratives that overflows the limits between the written, the spoken and what gives itself to see.

Keywords: Image; To tell a life; Modes of Subjectification; Research.

Resumen

Este texto surgió de una investigación llevada a cabo sobre las cosas que pasan en la piel de la ciudad, que, a su vez, analiza los modos contemporáneos de subjetividad tejidos en el entorno urbano. En el cotidiano de esa investigación fuimos retados a narrar historias de vida con las que nos estábamos encontrando en el campo y, además, nos vimos instigados a hacer ver una vida. Porque el solo hablar no es ver. En este sentido es discutido el uso de imágenes como dispositivo facilitador de los encuentros, como una estrategia que transporta la potencia para romper formas endurecidas de vida y permitir que otros modos del vivir puedan existir. Discutimos también a respecto de la interface que existe entre narrar una vida y la construcción de narrativas visuales que desbordan los límites entre lo escrito, lo hablado y lo que está por verse.

Palabras clave: Imagen; Contar una vida; Modos de Subjetividad; Investigación.

Introdução

Ao conjugarmos o verbo pesquisar, precisamos aguçar nossa escuta para os ruídos que percorrem nosso campo problemático e que nos fazem escolher certas ferramentas a serem utilizadas, mas também, a serem descartadas, renovadas, acirradas, tudo se fazendo em função do que as mesmas colocam em funcionamento. Nesse processo cotidiano, temos nos dedicado a ouvir, sentir, experimentar, ver “coisas que se passam sobre a pele da cidade”¹ ou, dito diferentemente, quais modos de vida tem se engendrado em nossas tramas urbanas. Perseguimos uma indagação-eixo que roça aquilo que nos dói como povo, as

intensidades que os corpos em nosso tempo, em nossa cidade gritam e silenciam. Essa pesquisa se preocupa com o que temos feito de nós mesmo, com o que queremos fazer de nós mesmos.

Nos enlaces e desenlaces deste trabalho foi preciso que nossos corpos estivessem dispostos a encontrar histórias de vida que se perdem em meio a tantas outras. Assim, o presente texto constitui-se neste entremeio, uma pesquisa que anseia contar histórias de vida e ao mesmo tempo faz da produção imagética uma prática política. Afirmamos, de início, que uma pesquisa conversa. E uma conversa abre espaço para que uma história passe, tome lugar em nossos corpos e voe para outros vários lugares. Somos corpos que pedem

por novos caminhos, novas formas de ouvir e dizer, de sentir e pensar – e também pesquisar.

Pesquisar é se entrelaçar por entre vários personagens da história que a pesquisa conta. Assim, produzimos imagens/narrativas das pessoas que circulam na cidade. Ouvimos histórias, registramos como a vida se tece no contemporâneo, recolhemos intensidades. Deste modo o trabalho nos forçou a inventar modos de narrar as vidas com as quais encontramos. Há aqui uma aposta política na potência da imagem como dispositivo de pesquisa ao funcionar agenciando encontros, narrando histórias inconclusas dos corpos que neles se produzem, abrindo passagem para afetos que desmancham formas embrutecidas do viver. São estas potências do/no uso da imagens/narrativas de vidas que atravessaram este trabalho e são discutidas neste texto.

Ao conversamos com as pessoas, pontos em suas histórias se enlaçavam: uma sensação intensa de medo, de solidão, de vazio, de dificuldade de dormir... Ouvimos que o uso frequente de psicotrópico começou num momento da vida em que sentiram a necessidade de alguma coisa para aliviar os sofrimentos do dia a dia, para dar graça e sentido a vida. Dessas histórias, escolhemos contar uma: Beatriz², porque ela nos afeta fortemente.

Fôlego: Uma Vida Se Afirma Entre Cortes

Certa vez, Beatriz disse que não sabia dizer exatamente o que fazia dos seus dias. Para ela, era tudo sem muita importância. Propusemos que ela produzisse imagens do seu cotidiano que retratassem o que lhe toca, o que diz da vida dela, o que lhe chama a atenção, o que a aborrece ou a deixa contente. Imagens-analisadores que pudessem produzir perturbações em nossos modos de perceber uma vida. Dessa forma, Beatriz procura pensar sobre aquilo que não consegue dizer via a produção de imagens. Ela encontra na fotografia e no vídeo uma forma dar a ver uma vida.

Pensamos que, para contar uma vida, seria importante fazer vê-la. Assim, foram se produzindo imagens ao longo dos encontros com Beatriz, muitas feitas por ela, outras por nós. Produção imagética para dar a ver uma vida e narrar uma história. Importante realçar que por meio de uma imagem, para além/aquém do registro de um momento, permeiam-se outros olhares sobre uma mesma cena, embaralhando certo dinamismo espaço-tempo que se fazia homogêneo. É sempre um retalho que nos aparece como imagem. Certo posicionamento no caleidoscópio que insinua uma forma por mais efêmera

que seja. É um fragmento que dá conta de um olhar desdobrando potências do ver.

Beatriz produziu mais de cem fotos e cinco vídeos durante o tempo em que participou do trabalho. A escolha de algumas dessas fotos é um recorte a partir do que Roland Barthes nos ensina: “decidi então tomar como guia de minha análise a atração que eu sentia por certas fotos. Pois pelo menos dessa atração eu estava certo” (Barthes, 1984, p. 35). Esta é nossa aposta, aquela que se atenta ao botão de um casaco, a unha roída, ao vento que sopra, as mãos suadas, a uma fotografia em preto e branco envelhecida. Pontos, pingos, interrupções, incidentes. Barthes (1984) nomeia de *punctum* aquele acaso, que, em uma fotografia, me punge, me atrai e trai, me fere. Assim, pensando junto a esse autor, afirmamos que a escrita do detalhe deve ser atravessada por esses *punctums* de um acontecimento, daquilo que parte de uma cena, de uma história que ouvimos e que nos atinge como uma flecha certa, mas não se sabe ao certo de onde veio. Um detalhe não planejado, aquilo que salta aos olhos de forma incontrolável, não-intencional. Lembrando que o *punctum* não necessariamente é situável, ele não tem nome, ele “aterrisa em uma zona vaga de mim, é agudo e sufocante” (Barthes, 1984, p. 83).

Portanto, ao observar uma fotografia onde testemunhamos um

punctum, se faz, de certa forma, um olhar outro, subvertendo o enquadramento original ao colocar como centro um detalhe da imagem. Afirmamos então que, aquele que poderia ser chamado de apenas espectador, se lança às aventuras de criar novos ângulos e novos sentidos para a imagem, para si e para o mundo. Trabalhamos com imagens que agem sobre nós “como picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados” (Barthes, 1984, p. 46).

Imagens que trazem à luz a vida de Beatriz. Por vezes ela tirou fotos de si, mas pediu que elas não fossem divulgadas. Em uma rede social da internet ela expôs essas fotos e várias outras (ela tinha um álbum com mais de quinhentas fotos) por apenas uma semana. Logo após apagou todas. No mês seguinte, ela fez mais um álbum nessa mesma rede social, novamente com várias fotos. Esse álbum durou apenas um dia.

Beatriz diz sentir-se dividida entre uma vontade de mostrar suas imagens para o mundo e entre uma sensação de se sentir invadida diante da exposição dessas fotos. Ela opta por não divulgá-las mais na internet porque, segundo ela, “são demasiadamente pessoais, é o meu olhar sobre as coisas, não sei se acrescenta alguma coisa para alguém”. Pensamos em uma câmera que tenha uma lente de microscópio. Um zoom inimaginável vai

sendo dado sobre a pele de Beatriz: a pele está distendida. A pele pulsa, pulsa rápido. Na pele, várias veias, nervos, artérias, formam uma rede. A rede comunica que alguma coisa está para acontecer. A câmera agora dá um zoom nos olhos, eles estão marejados, fixos, abertos, atentos, insistentes. A sensibilidade da lente repara um movimento. Um movimento tímido, mas é um movimento: Beatriz fotografa uma vida. Ela não lida com a câmera como se ela fosse uma máquina de disparos aleatórios. Cada imagem criada por ela nasce de uma espera, de uma reflexão; nasce de uma hesitação: “será que o momento que quero captar é esse? Será que o que quero trazer à luz é este instante?”. É bonito observar a delicadeza com a qual Beatriz manuseia uma câmera. Ela produz muitas imagens que focalizam um pedaço do seu corpo, um pedaço da sua casa, um pedaço de uma cortina, um pedaço de cidade, um pedaço de uma vida. São fragmentos de corpo, cidade, casa, cortina, vida, que se afirmam como uma imagem inacabada, que interpela por interlocuções.

Muitas imagens produzidas por Beatriz durante essa pesquisa foram feitas dentro de casa. Ela então diz: “Eu gostaria de me esparramar mais pelo mundo, me jogar e ver no que dá. Mas tenho medo de acabar me machucando, de acabar não dando certo. E estou sempre cansada. Nem

tento. Escolho ficar deitada aqui nessa cama, mesmo com a coluna doendo”. As imagens revelam a rua a partir de um olhar por trás das janelas, ora parecem mostrar uma casa-quarentena, ora parecem evidenciar que suas paredes têm rachaduras para que a rua possa entrar, e para que o corpo de Beatriz possa vazar. Ela diz que tem um amor especial por fotografias que retratam texturas diferentes bem de pertinho. São fotos que capturam movimentos – do vento nas cortinas, por exemplo. Diz que aprendeu com a Física Quântica que todo corpo é uma onda, todo corpo está em constante movimento. Ainda que existam estados de pausa.

Sobre Contar Uma Vida

Roland Barthes sugere o biografema, a princípio para pensar questões no campo da literatura. Recorremos a ele propondo uma ampliação de seus usos para nossas práticas de pesquisa tendo em vista uma postura ético-política sobre como se contar uma vida. Biografemar é ler uma vida como um Texto, entendendo-o como aquilo que atravessa uma obra (no nosso caso uma vida), e a coloca em movimento (Barthes, 1987). É tudo aquilo que é passível de ser lido e faz aparecer os acontecimentos, as hesitações, os solavancos, as discontinuidades, os encontros e

desencontros, e não apenas traçar um roteiro duro e didático sobre o que é vivido por uma pessoa. Não é emaranhar datas e feitos, pois isto submeteria a vida à cronopolítica vigente, é narrar aquilo que escapa, é ativar a potência do ínfimo em uma história. O biografema trata de um corpo impessoal e não se atém apenas ao vivido, porque acredita que uma vida é feita de espaços vazios, de lacunas a serem preenchidas por fabulações. Importante pontuar que essas ficções não existem para se contrapor a razão; não são o oposto de realidade, ou de verdade. “Atribuir a qualquer coisa o estatuto de ficcional é, segundo Sollers (1968), fazer testemunho a todas as manifestações possíveis, justamente aquelas que não possuem ainda lugar no panteão da gramática habitual” (Costa, 2010, p. 51). Elas põem em marcha uma produção desejante que fala do sutil da existência, do que é discreto, mas que vibra, pulsante.

Pensamos no biografema como método de escrita de uma vida a partir de suas intensidades, seus fragmentos e detalhes. Enquanto escrevíamos aquilo que nos era contado e aquilo que fabulávamos, sentíamos a necessidade de dar a ver uma vida, não apenas escrever/falar dela. Pensando junto a Maurice Blanchot (2001) entendemos que falar não é ver. Assim, em nossa tentativa de contar, em imagens, uma vida, afirmamos o uso do recurso

imagético em nossos biografemas. Produzimos imagens de uma vida, pedimos que nossos interlocutores produzissem imagens sobre seus dias, filmamos algumas de nossas conversas, pensamos imagens fictícias, exploramos aquilo que escapa da própria imagem. O vídeo e a fotografia são como dispositivos que tensionam, que provocam outros agenciamentos possíveis. Este modo de contar a história de uma vida confere uma dimensão narrativa às imagens e, por contágio, promove a ampliação de uma experiência. Imagens e narrativas na fabulação de histórias de vida vão bem juntas; efetivam uma política, pois “a única maneira de se proteger do perigo ou da doença que representa uma imagem auto-satisfeita é acreditar no primado da história” (Wenders, 1994, p. 185).

Há um hiato entre falar e ver: é impossível definir uma relação de causalidade ou continuidade entre ambos, ou seja, falar não corresponde ao ver (e vice-versa); mas Michel Foucault (1988) também nos lembra de que, entre essas duas categorias existem alguns entrelaçamentos: falar e ver se constroem e se destroem ao mesmo tempo, mostram e escondem, estabelecem relação a partir de uma não-relação. Assim, o que é visto não se aloja no que é dito, e o que é dito também não está contido no que é visto; ver e falar são duas séries paralelas que se

provocam. Deste modo as narrativas imagéticas ou imagens narrativas que produzimos não são coincidentes uma à outra, pelo contrario, agenciam-se de formas inusitadas e inesperadas; estão inseridas, por fim, em jogos de forças que por vezes as aproximam e por outras as tensionam.

Essa disjunção entre ver e falar – porque ver já não é ver para falar de uma coisa, mas simplesmente para ver – deveria nos liberar dos clichês a partir dos quais classificamos o mundo. Foucault (1988) entende que esta disjunção pode ser pensada como uma possibilidade de resistência às imagens já programadas – é preciso produzir as nossas imagens do mundo. Assim, podemos dizer que uma imagem nunca nos mostra tudo, nunca nos revela todo o visível, e algum invisível ainda lhe escapará.

Eu Saio De Casa Todos Os Dias Para Fazer Cinema³.

O que nos chama a atenção, ao escolhermos trabalhar com imagens, é a possibilidade de filmar/fotografar o que nos cerca. Com isso, não queremos dizer que fazemos imagens do mundo tal qual ele é - uma imagem é sempre um corte, um fragmento, um olhar. “Assim também devemos entender que o termo “imagem” não é aqui usado como sinônimo de

ilustração, de representação, mas como força possível de produzir estranhamento a modelos universais” (Rodrigues, Baptista, 2010, p. 426). Afirmamos que, ao trabalhar com imagens, nosso desejo é o de nos esquivar de idealizações de real e ir ao limite do encontro com o outro. Imagens que se fazem precárias, que interpelam o olhar do outro em busca de intercessores. Imagens que conspiram, no sentido de que buscam respirar junto àqueles que com elas se esbarram. Para esse encontro acontecer é preciso deslocar todo tipo de clichê visual ao qual nossos corpos parecem estar aderidos.

Para Deleuze (1985), vivemos em mundo de imagens e mais: em um mundo repleto de clichês. Ele nos diz também que é preciso procurar outras formas de nos relacionarmos com nossas imagens:

(...) percebemos apenas o que temos interesse de perceber em função de nossos interesses econômicos, de nossas crenças ideológicas, de nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou se interrompem, pode aparecer um outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura (...) que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal (p. 32).

Ultrapassar o clichê seria, dessa forma, desfazer um contínuo sensório-motor que se baseia em conexões lógicas e atingir um limite da percepção diante das imagens, certo limiar de intensidade que nos libera de um simples reconhecimento e que nos possibilita ver aquilo que nossas convenções costumam nos impedir: o intolerável, o imperceptível, o indizível. As nossas imagens não são representações do que é dito. No processo de produção dessa pesquisa, percebemos que tanto nós como os contadores das histórias de vida que compartilhamos, incorporaram outras vozes, outras retinas, outras línguas. As fotografias e vídeos criados durante todo esse processo não contam sobre, não falam sobre o que se vê, contam as próprias coisas (Parente, 2000), são as próprias coisas. As imagens se afirmam como corporeidades que se fazem entre, no encontro, entre olhares. Não são sobre Beatriz. Não são sobre a pesquisa. Deixaram de ser da Beatriz. Deixaram de ser da pesquisa. São agora imagens que afirmam sua própria existência. Corporeidades entre nós e beatrizes.

Nesse mesmo caminho, Deleuze (1990) nos diz que a questão não é procurar a realidade na imagem e sim a realidade da imagem. A realidade da imagem é mutável, dinâmica, impermanente, formada por fragmentos. Então afirmamos que a função da imagem

é criar um mundo dentro do mundo e não um duplo do mundo real. Dessa forma, Deleuze afirma que o que uma imagem narra deixa de aspirar a verdade; a imagem “deixa de ser verídica (...) para se fazer essencialmente falsificante. (...) É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros” (Deleuze, 1985. p. 161).

Não buscamos a verdade na imagem porque a imagem narra um olhar sobre uma vida. E cada experiência de olhar é um limite. Serão sempre olhares: olhares que focalizam a câmera neste e não em outro ângulo. Serão sempre olhares que editam imagens, que escolhem umas em detrimento de outras (Machado, 2009). Não podemos nos esquecer de que, na produção de imagens de uma vida, sempre estará presente um processo de subjetivação.

Imagem não é espelho do mundo, e também não é neutra, não é um documento linear que retrata uma realidade em si – uma imagem permite que um acontecimento seja apresentado em suas nuances, em suas tensões. Uma imagem é um gesto. Uma imagem nos faz tocar um acontecimento, revivê-lo de milhões de formas possíveis – uma imagem é um fragmento que não busca completude. "A

imagem pede: dê-me um corpo. Sua potência virtual atualiza-se para tornar-se outra e integrar as redes de memória. Assim, uma imagem terá tantos sentidos quanto às recombinações de forças de que dela se apropriarem” (Fonseca, Kirst, 2008, p. 36).

Uma imagem não tem centro. A vida é movimento e variação, e desses dois elementos também é feito o cinema. Fazer cinema é pensar por imagens. Dessa forma, podemos afirmar que as imagens não são uma ilusão do que se vê ou seu congelamento num tempo, em um vídeo não existe mais antes ou depois. O que se tem é apenas a união de imagens com espaço e tempo próprios: “a imagem cinematográfica não representa os objetos e atos da realidade, mas apresentara a realidade por meio da realidade construída pela edição” (Parente, 2000, p. 41).

Sobre o olhar que edita poderíamos dizer que certamente uma câmera não capta tudo, um vídeo é sempre feito a partir de cortes, de escolhas. O corte pode ser feito tanto durante o processo de produção da imagem quanto durante a edição e é considerado o fundamento da edição, pois é o que há de mais característico na linguagem filmográfica. É ele que nos permite trabalhar as possibilidades da edição como rearticuladora da narrativa. Introduzimos buracos na montagem de um vídeo e na

produção de uma fotografia. É um exercício de abrir mão de elementos antes capturados; é preciso recortar, é necessário produzir vazios para que se possa criar diante de uma imagem. “Só os filmes que deixam um lugar às brechas entre as imagens contam uma história” (Wenders, 1994, p. 187).

Pensando no uso de imagens na produção de uma pesquisa, afirmamos a importância desse processo de ‘produção de vazios’ que uma edição permite. Dessa forma, é possível ficcionar, inventar histórias nos entremeios e vazios das imagens registradas.

O jogo do corpo com as imagens pode ser pensado em ações de corte e costura: não se vê tudo; corta-se, gerando uma seleção e, em cada área de privação, oriunda do inextensivo, forma-se um intervalo entre o corpo e a matéria. Entretanto, aquilo que ficou, aquilo que veio do recorte transmuta-se com a costura destes fragmentos com a memória ou carga existencial que coincide com a duração imposta pela percepção: quando se corta, já floresce. (Fonseca, Kirst, 2008, p. 37).

Afirmamos o uso da imagem como um dispositivo capaz de expressar as diferentes paisagens que se configuram no campo da subjetividade. As imagens, os movimentos, os sons nos contam uma história que não é linear. Por meio de imagens pode-se afirmar a pluralidade e a

multiplicidade de sentidos de uma vida. As imagens não são reproduções verídicas de um cotidiano asséptico, de outra forma afirmam a descontinuidade, o imprevisível, o aleatório e o fora de propósito.

Como produzir imagens em um mundo que é constituído e mediado por imagens de todos os tipos a todo momento? Quais descontinuidades podemos afirmar? Sabemos que, na contemporaneidade, estamos sendo cada vez mais expostos a um fluxo contínuo de imagens e informações que (principalmente) a mídia faz circular. Em uma cultura do espetáculo, ser é ser visto. Para produzir uma cartografia-por-imagens é preciso afirmar um conflito com esse fluxo, perceber como este fluxo gruda na fala e nas imagens. Às vezes é preciso rachar as imagens que nos são dadas como prontas e eternas.

Na contemporaneidade, os verbos mostrar e dizer estão envoltos num excesso de informação imediata: televisão, outdoor, filmes, jornais, imagens do mundo inteiro que estão aí para explicar e para, por fim, integrar-nos numa espécie de consensualismo (França, 2005). O que essa pesquisa se propõe não é negar essa postura midiática. Queremos pensar e afirmar relações que sejam outras inventadas em meio a esse jorro crescente de imagens clichês, bem como a possibilidade do tempo poder ser

experimentado como diferença. A imagem gesta a potência de tratar do indizível suspendendo clichês. “Na tela, ao contrário do olhar encarcerado, pode um rosto deixar ver a cidade que não percebemos; o tempo de uma ação cotidiana recusar o fim e o começo; o horror banal do dia-a-dia ser estranhado; uma forma de amar pôr à prova a universalidade do amor” (Baptista, 2008, p. 65).

Felix Guattari (1980) diz que o cinema é uma poderosa máquina de produção de si, pois atua como força que põe em cheque representações endurecidas e estereótipos, tendo assim uma grande capacidade de modificar as combinações de desejo e nos abrir o futuro. Diante dos dispositivos de poder e saber que nos produzem, que produzem uma realidade, pensamos o vídeo como um dispositivo que tenta deslocar essas produções massificadas de subjetividades. Assim, apostamos que, ao propor a produção de imagens de vidas, algumas verdades podem ser arruinadas – a imagem cinematográfica faz vibrar o corpo, misturando e modificando combinações de desejo, fazendo percíveis forças do universal e do eterno.

Nosso pensamento cinematográfico deseja uma resistência diante as imagens quadradas e certas, óbvias e naturais do mundo. Nossas imagens são uma espécie de “entre”, produzidas a partir de um

processo cartográfico no qual experimentar o percurso é o que importa, não sabemos a priori qual caminho vai ser traçado. Afirmamos, assim, uma pesquisa que possa ser da deriva, porque o nosso território não tem placas. É um território das tentativas, do incerto, é preciso andar pelas ruas para descobrir se ela tem ou não saída, é preciso passear pelos becos para descobrir os atalhos da cidade.

Importante lembrar que nós também estamos impregnados por nossas próprias cenas. Para a pesquisa acontecer, é preciso abrir espaços vazios prenhes de devaneios, suspender nossas ansiedades e nossos roteiros endurecidos, pôr em análise nossos já viciados modos de olhar. Um espaço para que possamos estar perdidos e criar nossos corpos como pesquisadores-estrangeiros-na-vida-do-outro. Este modo de fazer apresenta-se arriscado e exige atenção e aprendizagem contínuas, tentando reconhecer o que nos modos anestesiados e endurecidos de viver são fagulhas que derivam e escapam teimando em produzir outras formas de existir, e preservá-las, e abrir espaço (Calvino, 1990).

Isso Exige Um Estudo Profundo, Uma Aprendizagem De Desaprender

Estamos sempre à espreita. Deleuze afirma em entrevista a Claire Parnet⁴ que o

escritor, assim como um animal, está sempre à espreita, nunca está tranquilo. Assim também pensamos o pesquisador que está sempre atento aos movimentos da vida, sempre à espreita – é preciso um corpo que se deixe contaminar pelas intensidades da experiência do ato de pesquisar. A pesquisa começa pelo arrepio. É preciso entrega e descontrole. É preciso criar um tempo para se permitir perder-se de si – uma criação que coloque em análise este tempo acelerado e violentamente contraído que vivemos na contemporaneidade.

Ativar em nós um corpo-flâneur: “(...) flânar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. É ter a distinção de perambular com inteligência” (Rio, 2008, p. 31). Como pesquisadores pensamos numa implicação que dança e gira. Implicar-se é dobrar-se no campo. Inventar-se, produzir-se na pesquisa. Fazer clínica, porque o corpo se inclina, as ideias se entrecruzam e se abrem para o novo. É a afirmação da impossibilidade de ser neutro; de uma postura ética diante da vida, pensando tal postura como um conjunto de exercícios e práticas que buscam a expansão da potência de vida. Não seria uma reprodução de práticas já estabelecidas, mas uma invenção de possíveis onde se efetivam regras

facultativas; um processo de pensamento (Machado, 1999).

Uma errância se faz, um olhar que passeia, familiarizar-se com o imprevisto. É preciso um olhar que filma, um olhar atento às imagens da cidade. Um corpo que ‘captura’ imagem – porém que não a sufoca, mas a deixa livre pra fugir da câmera. Afirmamos nosso corpo-andarilho, nosso corpo-cineasta; somos estrangeiros e coadjuvantes em nossa própria pesquisa.

Interessa-nos as coisas que se passam sobre a pele da cidade, voltando-nos para a análise das subjetivações que se configuram em meio à cronopolítica da velocidade e de anestesiamento do campo das sensações-afetos. Trata-se do desafio de realmente fazermos funcionar uma formação pautada em práticas éticas e não em retóricas. Nesse sentido, nosso trabalho se desdobra em interferências urbanas que disparam transmutações visíveis e invisíveis, ruidosas ou silenciosas nos encontros que compartilhamos. O que significa fazer funcionar "dispositivos de encontro" em meio à cidade, voltados tanto para a escuta das "dores do mundo" – o que tem feito com que muitas pessoas recorram a uma gama variada de substâncias psicoativas, por exemplo, - bem como, para a produção de ações-dispositivos de ruptura a esses modos de vida. Essa escuta faz propagarem-se histórias, narrativas cotidianas das mazelas

da vida de qualquer um, mas que guardam a potência de singularidade da vida de cada um.

Pensamos que nosso fazer se pauta em contar histórias como aquele que, atravessando terras estrangeiras, retorna outro da viagem carregando na mala e no corpo os encontros e narrativas pelas quais foi atravessado – mas se trata de um viajante que não busca compreender, pois como disse Fernando Pessoa (1991) “compreender é um navio ao longe”. Não nos interessamos pela veracidade dos fatos narrados, “o que é preciso é pegar alguém que esteja “fabulando”, em “flagrante delito de fabular” (Deleuze, 1990, p. 157). Não queremos procurar por explicações ou origens e dessa forma, não buscamos raízes, interpretações, verdades, chaves que abrem todo tipo de porta, e nem terra firme. Acreditamos que, se não há um sentido original oculto em uma história, não há o que descobrir ou interpretar. Afinal, “o que nós vemos das coisas são as coisas. Por que veríamos nós uma coisa se houvesse outra? Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos se ver e ouvir são ver e ouvir?” (Caeiro, 1914).

Queremos Conversar Sobre a Vida, Delirar e Inventar Histórias.

Pedaços de gente. Pedaços de casas. Restos de músicas. Discos. Beatriz

se produz no entrecruzamento de tudo isso; daquilo que viu, das pessoas que encontrou, daquilo que escutou, daquilo que não viu, da terra que quis pisar. O corpo de Beatriz é como um caleidoscópio, composto de miçangas, vidros, grampos. Corpo-bricoleur, os objetos não exercem suas funções comuns. A função agora é função-força. Miçangas não fazem mais bordados e colares, elas unem pontos de uma rede. Os vidros não protegem as janelas da poeira da rua, porque este vidro é fluido, ele dá passagem aos afetos. Os grampos não mais aprisionam os cabelos nem os papéis, estes são grampos afrouxados, que dão espaço para o devir. Pelo reflexo da luz a produção de si “caleidoscopia”, apresentando, a cada movimento, combinações variadas e de agradáveis efeitos visuais.

É importante afirmar a necessidade de uma serenidade e uma lentidão para poder observar cada detalhe de uma imagem-subjetividade produzida, ‘sentir-se em casa’ na imagem. É preciso também deixar morrer uma imagem do caleidoscópio para que as forças possam se rearranjar numa outra configuração. Caleidoscópio-em-Beatriz. Caleidoscópio-em-nós.

Propomos conversas que falem de fragmentos de vida e que não se atenham a um tempo linear, pois a narrativa foge ao tempo e à verdade, embaralhando passado,

presente e o porvir (Blanchot, 1984). Temos notado que o que tem se produzido no contemporâneo é a experiência de um tempo submetido a uma forma homogênea, que propõe continuidade e cronologia. Um tempo que se subordina a relógios e a calendários: um tempo contraído e acelerado. Assim, cada vez menos temos experimentado um tempo descontínuo, que se apropria de nuances subjetivas e intensivas – e acreditamos que é esta a temporalidade através da qual o corpo se permite desencadear processos de criação.

Como acontece com a política das imagens problematizada no presente artigo, que se tornam no contemporâneo cada vez mais vazias, chapadas e cheias de si, também ocorre com os modos de experimentar a vida nas cidades. As subjetividades hegemônicas incrementadas pelas forças do capital produzem formas de viver cada vez mais endurecidas, onde o contato com o outro é algo a ser evitado. Formas que privilegiam o individualismo, o consumo de mercadorias e identidades (Rolnik, 1997), a velocidade e o não sair de si. Deste modo, as artes de narrar vêm sendo paulatinamente extintas, “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (Benjamin, 1994, p. 198). Tal dimensão coletiva vem historicamente sendo substituída pelas vivências individuais que

reiteram o individualismo como modelo hegemônico de viver. No entanto, mais uma vez o pensamento que se faz cinema mostra-nos uma saída, ao menos uma passagem que possibilita formas outras de existir.

Para contar uma história, acreditamos ser necessário se descolar de um tempo que exige uma sucessão de fatos e afirmar um tempo amarrotado, multiplamente dobrado. Atentamo-nos aos silêncios e às lacunas das histórias, ao que é dito e ao que é imaginado. Somos corpos atentos e entediados. Walter Benjamin fala da importância de estarmos num estado de tédio e distensão para narrar e para ouvir uma história, pois “quanto mais se esquece de si próprio, mais profundamente se grava aquilo que se ouve” (1994, p. 205).

Este é um trabalho que se faz por contágio, na ativação de um “olhar vibrátil”, como nos sugere Rosane Preciosa, de uma “escuta vibrátil”, de um corpo que pulsa no encontro com as infâmias da vida, com o que se faz comum – aquilo que diz da vida de qualquer um e de todos nós. Um trabalho que abre passagem pela cidade para vozes que forçam uma torção da vida íntima. Trata-se de histórias de ninguém – e de todos. Histórias de homens infames, como nos incita Michel Foucault. Colher essas palavras e concedê-las visibilidade tem a função de restituir-lhes a intensidade. É

uma tentativa de não permitir que essas histórias desapareçam. Novas histórias precisam ser narradas para “que do choque dessas palavras e dessas vidas nasça para nós um certo efeito misto de beleza e de terror” (Foucault, 2003, p. 206).

Gostaríamos de lembrar que contar estas histórias não passa por uma dimensão privatizante da vida, pelo contrário, tenciona o esfacelamento do totalitarismo contemporâneo desta dimensão numa prática resistente de invenção de comuns e, deste modo, é antes de tudo uma conduta política. As histórias narradas transbordam o indivíduo e fazem aparecer as costuras do coletivo, do impessoal, instauradas numa arte da conversa, logo que “são práticas transformadoras “de situações de palavra”, de produções verbais onde o entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral sem proprietários individuais, as criações de uma comunicação que não pertencem a ninguém” (Certeau, 2007, p. 50). São vozes sem rosto, histórias sem dono, anotações sem autor – a afirmação de uma cidade anônima.

Assim, o anonimato de relatos, a narrativa de histórias de corpos que não têm começo nem fim, arruína o fardo das demandas de uma identidade fixa e fechada em si. Então afirmamos que esta pesquisa pretende ter encontros com existências comuns que, “misturadas ao

urbano, apresentam-nos uma cidade ocupada por artes de fazer incansáveis, que têm o cotidiano como lugar de inconclusividade das lutas minúsculas e da criação” (Baptista, 2008, p. 60). Ao contar uma história não se trata de reificar o nome próprio, mas sim de fazer aparecer um anonimato, um plano de impessoalidade, inventar uma abertura, uma produção de diferenças, uma possibilidade de desmanchar modelos dados, reproduzidos e naturalizados.

É preciso estar junto, se envolver e se dissolver, todo o segredo do saber conversar e relacionar-se com o outro está “numa luta para manter-se lado a lado e corpo a corpo com outras narrativas que estão em curso (...) contar uma história é uma experiência politizada” (Sant’Anna, 2004, p. 34). Dessa forma, pensamos que conversar é “partilhar com”, é com-viver temporariamente no mundo do outro. A conversa leva ambos interlocutores por terras estrangeiras e em seu próprio movimento naufraga intenções de chegada a alguma parte; arrebatá-los intranquilos contra o infinito anonimato, fazendo com que se tornem também estrangeiros de si.

Impermanência, incompletude, imprevisto e caos. O imprevisto é, em última análise, uma arte de contar a história conhecida deixando-a roçar o devir. Uma boa conversa é aquela que não tem ponto final, onde não se define a priori

aonde se quer chegar, onde se evita o definitivo. Como barcos que se lançam à deriva das marés e dos ventos, as palavras vão sendo ditas ao sabor do encontro com nossos interlocutores e as histórias vão se desdobrando em inúmeras outras histórias, outras lembranças e outros sonhos. Não existem faltas quando narramos vidas; somente espaços vazios que interpelam o comparecimento daqueles que por ventura tomam conhecimento de tais narrativas. Tal presença do interlocutor naquilo que está sendo contado trata-se menos de “responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (Benjamin, 1994, p. 200).

A esta altura, nos perguntamos como colocar no papel todos estes cacos de vida que ouvimos, toda a intensidade das experiências, o brilho no olhar dos nossos companheiros de conversa, o tom de voz, os pés agitados, o que sentimos ao ouvir tantas histórias, sem que assim aprisionemos tantas intensidades na folhas em branco. Como transformar em palavras estes encontros? É preciso ter coragem, porque há sempre um risco.

Arriscar é experimentar “uma vida” e criar outros modos de estar no mundo e na vida (...). Essa criação de novas possibilidades de vida ou a abertura de novos campos de possíveis envolve uma nova maneira de ser afetado e de afetar, uma nova sensibilidade

da qual emerge uma mutação afetiva e perceptiva (Lavrador, 2006, p. 47).

Conclusão

Acreditamos que a produção imagética está também orientada para um futuro por vir, para o que devém outro. Por meio de imagens, Beatriz não conta apenas uma história que foi; ela também mostra o que poderia ter sido ou o que ainda poderá ser. Dessa forma uma imagem deve ser habitável, e não apenas visitável. Esse desejo de habitação não é nem onírico, nem empírico, ele é fantasmático, pois “prende-se a uma espécie de vidência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo” (Barthes, 1984, p. 65).

Assim, acreditamos que a produção de imagens funciona como um dispositivo que nos possibilita cartografar modos de subjetivação. Tanto pela possibilidade de construção de registros contínuos de mutações nos territórios existenciais que acompanhamos, quanto pela possibilidade de compartilhamento do processo e dos seus movimentos.

Uma imagem permite que uma história seja projetada em suas nuances, em suas cores, em suas tensões. Não se pode dizer que a montagem dessa história, Beatriz, pela escolha de algumas imagens

em detrimento de outras, seja neutra ou que retrate a verdade de certa realidade. Importante que se tenha noção que todos os acontecimentos guardam algo de visível e de invisível, de dizível e de indizível. E que a imagem beatriz nos convide a beatriz-ar, encontro com o que nos é estranhamente próximo e longínquo e nos lança em meio à diferença, não ser eu, toda gente, toda parte, como nos diz Fernando Pessoa (2007).

Notas

¹ Título do projeto de pesquisa vinculado ao Laboratório de Imagens da Subjetividade (LIS/CNPq), grupo de pesquisas da Universidade Federal do Espírito Santo que objetiva criar cartografias por imagens de modos de vida contemporâneos. Este projeto articula pesquisas desenvolvidas em nível de pós-graduação e graduação, bem como projetos de extensão. Nosso trabalho de campo tem se realizado nas ruas da cidade. Buscamos habitar semanalmente diferentes bairros. No entanto, cada pesquisador permanece por um tempo frequentando um mesmo ponto do mesmo bairro, mesmo que esta presença se mescle a um perambular por outros cantos, sejam do mesmo bairro ou de outros. Importante enfatizar que somos tomados pelas forças do campo, pois são seus processos que produzem movimentos e paragens na pesquisa. Com isso, não

buscamos um aprofundamento no estudo da cidade, mas tornamo-nos presentes, colocarmo-nos disponíveis ao encontro por meio da invenção de laços de confiabilidade. Consideramos que habitar um canto da cidade, semanalmente, num mesmo dia, numa mesma hora, abre a possibilidade de afirmação e reafirmação de uma vontade de escuta.

² A pedido de nossa interlocutora utilizamo-nos de um nome fictício. Beatriz foi o nome-dispositivo operado na escrita da dissertação de mestrado de Laura Paste de Almeida defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo, no ano de 2011, com o título “Sobre Contar uma Vida: imagens e fragmentos de histórias de ‘subjeticidades em estado de pause’ na contemporaneidade”. Entretanto, sob o nome Beatriz, concentram-se narrativas de diferentes vidas. Beatriz seria uma espécie de biografema de um existência coletiva, ou melhor, a história de Beatriz aqui narrada carrega as marcas dos encontros que se fizeram com outras narrativas de vida. Nossos encontros com Beatriz, num total de 15, ocorreram em cinemas, cafeterias, em sua casa, na Universidade, em caminhadas pelas ruas, ao longo de alguns meses. Em certos momentos, eles se deram de forma mais frequente e, em outros, de forma mais esparsa. Com isso, percebemos que era

necessário não haver pressa, pois os encontros transcorriam no ritmo de um pulsar, isso nos fazia ruminar por algum tempo o que havíamos ouvido, visto, percebido... Era um tempo onde a escuta se desdobrava, acionava conceitos, disparava leituras, impulsionava escritas e desencadeava muitas conversas, muitos outros encontros, muitos entrelaçamentos. O compartilhar de um pesquisar que se faz junto, num processo de transmutação ética de pesquisador e pesquisa.

³ Fala proferida pelo cineasta Ugo Giorgetti em uma exposição de vídeos em São Paulo, no ano de 2009. Afirmamos assim um cinema que não é só do especialista: nessa pesquisa, chamamos de cinema as produções feitas a partir de uma linguagem imagética.

⁴ Abecedário de Gilles Deleuze, letra A de Animal.

Referências

- Baptista, L. A. (2008). Walter Benjamin e os anjos de Copacabana. *Revista educação especial – Biblioteca do professor: Benjamin pensa a educação*, 7, 60-69.
- Barthes, R. (1984). *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Barthes, R. (1987). *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva.

- Benjamin, W. (1994). O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Em W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura* (197-221). São Paulo: Brasiliense.
- Blanchot, M. (1984). *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'água.
- Blanchot, M. (2001). *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta.
- Caeiro, A. (1914). O que nós vemos das coisas são as coisas. Em *O guardador de rebanhos*, Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/albertocaeiro7.html>.
- Calvino, I. (1990). *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Certeau, M. de (2007). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petropolis, RJ: Vozes.
- Costa, L. B. (2010). O destino não pode esperar ou o que dizer de uma vida. Em T. M. G. Fonseca, L. B. Costa (Orgs.), *Vidas do fora: habitantes do silêncio* (47-70). Porto Alegre: UFRGS.
- Deleuze, G. (1985). *Imagem-tempo - cinema 2*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (1990). *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Fonseca, T. M. G., Kirst, P. (2008). Somos imagem: o mundo é imagem. *Informática na educação: teoria & prática*, 11(2), 34-38.
- Foucault, M. (1988). *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Foucault, M. (2003). A Vida dos homens infames. Em M. Foucault, *Ditos e escritos IV Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- França, A. (2005). Foucault e o cinema contemporâneo. *Revista Alceu*, 5(10), 30-39.
- Guattari, F. (1980). O divã do pobre. Em *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global.
- Lavrador, M. C. C. (2006). *Loucura e vida na contemporaneidade*. Tese de Doutorado. Curso de Pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES.
- Machado, L. D. (1999). Ética: o rei está nu. Em M. E. B. Barros (Org), *Psicologia: questões contemporâneas* (145-161). Vitória: EDUFES.
- Machado, L. D. (2009). *Modos de vida contemporâneos: adoecimentos e consumo de psicotrópicos*. Relatório de pesquisa de Pós-doutorado. Curso de Pós-graduação em Psicologia Social, Universidade

- Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.
- Parente, A. (2000). *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papirus.
- Pessoa, F. (1991). *O eu profundo e os outros eus*. São Paulo: Nova Fronteira.
- Pessoa, F. (2007). *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rio, J. (2008). *A alma encantadora das ruas: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rodrigues, A. C., Baptista, L. A. S. (2010). Cidades-imagem: afirmações e enfrentamentos às políticas da subjetividade. *Psicologia & Sociedade*, 22(3), 422-429.
- Rolnik, S. (1997). *Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização*. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoide ntid.pdf>.
- Sant'Anna, D. B. (2004). Vertigens do corpo e da clínica. Em T. M. G. Fonseca, S. Engelman (Orgs.). *Corpo, arte e clínica* (29-39). Porto Alegre: UFRGS.
- Wenders, W. (1994). A paisagem urbana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 23, 180-189.
-
- Leila Domingues Machado:** Doutora em Psicologia Clínica na Pontifícia Universidade Católica-SP e Pós-Doutora em Psicologia Social na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Professora do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo. Coordenadora do Laboratório de Imagens da Subjetividade - LIS/UFES.
E-mail: leiladomingues@uol.com.br
- Laura Paste de Almeida:** Possui Graduação em Psicologia pelas Faculdades Integradas São Pedro e Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo. Atualmente, é integrante do Laboratório de Imagens da Subjetividade - LIS/UFES e psicóloga do Programa Incluir, do Estado do Espírito Santo.
E-mail: laurapaste@gmail.com
- João José Gomes dos Santos:** Formação em Psicologia pela Universidade Federal de Sergipe. Atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo e integrante do Laboratório de Imagens da Subjetividade - LIS/UFES.
E-mail: juaumsantos@hotmail.com
-