

PUCRS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTE E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

ROBERTA SIMON

DE PROSA COM AS IMAGENS: CONSTELAÇÃO DE COMUNICAÇÃO CIRCULAR ENTRE
IMAGENS DE UMA EXPOSIÇÃO, NARRATIVAS BIOGRÁFICAS DO PÚBLICO VISITANTE E
SEUS CONTEXTOS SOCIOCULTURAIS

Porto Alegre
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO, ARTE E DESIGN

ROBERTA SIMON

**DE PROSA COM AS IMAGENS: CONSTELAÇÃO DE COMUNICAÇÃO CIRCULAR
ENTRE IMAGENS DE UMA EXPOSIÇÃO, NARRATIVAS BIOGRÁFICAS DO
PÚBLICO VISITANTE E SEUS CONTEXTOS SOCIOCULTURAIS**

Porto Alegre
2019

ROBERTA SIMON

**DE PROSA COM AS IMAGENS: CONSTELAÇÃO DE COMUNICAÇÃO CIRCULAR
ENTRE IMAGENS DE UMA EXPOSIÇÃO, NARRATIVAS BIOGRÁFICAS DO
PÚBLICO VISITANTE E SEUS CONTEXTOS SOCIOCULTURAIS**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social pela Escola de Comunicação, Arte e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase

Porto Alegre
2019

Ficha Catalográfica

S596d Simon, Roberta

De prosa com as imagens : constelação de comunicação circular entre imagens de uma exposição, narrativas biográficas do público visitante e seus contextos socioculturais / Roberta Simon . – 2019.

267.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase.

1. Comunicação circular. 2. etnografia visual. 3. narrativa biográfica. 4. exposição. 5. imagem. I. Gerbase, Carlos. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

ROBERTA SIMON

**DE PROSA COM AS IMAGENS: CONSTELAÇÃO DE COMUNICAÇÃO CIRCULAR
ENTRE IMAGENS DE UMA EXPOSIÇÃO, NARRATIVAS BIOGRÁFICAS DO
PÚBLICO VISITANTE E SEUS CONTEXTOS SOCIOCULTURAIS**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social pela Escola de Comunicação, Arte e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase (PUCRS)

Prof^ª. Dr^ª. Juliana Tonin (PUCRS)

Prof. Dr. Ricardo Timm (PUCRS)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Luiza Carvalho da Rocha (UFRGS)

Prof. Dr. Gustavo de Castro da Silva (UnB)

À minha família, com amor.
A Claudio, Elenir e Tumax, com gratidão.

AGRADECIMENTOS

Ao querido orientador, Carlos Gerbase, que sempre buscou me tranquilizar quando eu não compreendia o rumo, repleta de incertezas e inseguranças.

À família, que me apoiou desde o início até o final, com palavras e gestos de muito carinho: pai Claudino, irmãos Eduardo e Marcus, cunhada Renata e sobrinhos Murilo e Vinícius. Em especial, à minha mãe Aní, que esteve ao meu lado nesses últimos meses fazendo muito mais do que o apoio maternal, como um anjo. A todos os ancestrais também, pela força e coragem para seguirmos adiante.

Aos familiares e aos queridos interlocutores Claudio Oliveira, Elenir Isaías e Tumax Serpa por toda disposição, acolhida e participação.

Aos amigos de fora e de dentro da Academia que estiveram juntos nesse jornada: João Ribas, Maria da Glória, Naida Menezes, Fernando Tavares de Barros, Luiz Guilherme dos Santos, Danieli Pimentel, Aline Cavalli Renner, Marjorie Cavalli Renner, Geraldo Nogueira Jr, Francinete Louseiro, Raquel Müller, Milena Gerhardt, Fabiela Bigossi, Jeniffer Cuty, Fabrício Barreto, Manoel Rocha, Guillermo Gómez, Jose Abalos Junior, Felipe Rodrigues, Débora Wobeto, Camila Braz, Aline Rochedo, Diogo Dubiela, Luísa Dantas, Olavo Ramalho Marques, Priscila Farfan, Thaís Fernandes e tantas outras pessoas queridas e especiais ao longo dessa jornada.

Aos funcionários da biblioteca da PUCRS que apoiaram e deram aquela força diária.

As constelações sistêmicas que permitiram não apenas os eventuais desbloqueios da escrita, como também uma compreensão muito maior sobre mim mesma, minha família e o universo. Em especial, à coaching Cristiane Meinhart, que fez o possível para eu encontrar o rumo da tese, mas encontrei a minha própria história de vida.

Gostaria de agradecer à Tese, que me presenteou com grandes lições de vida em oportunidades de dificuldades, travas e bloqueios. Graças a eles, pude aprender. E graças à temática, mergulhei junto com outros nas descobertas das imagens da intimidade, permanência e reflexividade.

Aos colegas dos grupos de estudos GEISC, GIM e Cinesofia (todos da PUCRS), e dos grupos de pesquisa TransTV (PUCRS), NAVISUAL e BIEV (os dois últimos da UFRGS). Foram momentos realmente especiais com cada um de vocês! Gratidão aos coordenadores dessas empreitadas Cornelia Eckert, Ana Luiza Carvalho da Rocha, Carlos Gerbase, Juliana Tonin, Márcio Negrini e Rafael Valle.

Aos professores e às secretarias da FAMECOS e do PPGAS/UFRGS.

Aos pareceristas dos artigos e vídeos, aos comentaristas dos eventos nos quais muitos aprendizados. Ressalto o cineasta e professor Henri Gervaiseau (USP), com muitos comentários producentes aos vídeos.

Aos professores da banca pelas leituras e comentários deste trabalho.

À CAPES, pela bolsa.

As imagens que *passam* pela gente, *tocam* (Claudio)
e *ficam* (Tumax) são as que *geram um*
entendimento do ser humano (Elenir).

"A mente de cada participante se expande, como nas
teses batesonianas, aos circuitos comunicativos externos
ao corpo "material", dilatando ecologicamente o eu
[coletivo e individual]" (CANEVACCI, 1990, p. 194).

RESUMO

Esta pesquisa reflete sobre as experiências de comunicação com as imagens. Parte-se de uma etnografia visual na exposição coletiva intitulada “Etnografias Compartilhadas: narrativas visuais e sonoras do viver urbano em Porto Alegre” (organizada por estudantes de Ciências Sociais e pesquisadores do Núcleo de Antropologia Visual da UFRGS). Como proseamos com as imagens? De que forma as narrativas e imagens da exposição são entrelaçadas pelas narrativas biográficas do público visitante e seus contextos socioculturais? Ainda, como tais entrelaçamentos compõem constelações imagéticas de ritmos espaço-temporais das formas sensíveis do viver urbano na contemporaneidade? Foram criadas três crônicas videoetnográficas, correspondendo aos três interlocutores protagonistas: Claudio, Elenir e Tumax. Após os entrelaçamentos pelas dimensões da comunicação, da imagem e da narrativa, configurou-se uma constelação de *imagens da busca por equilíbrio* (em *dialética à vida moderna*) e circulou um *tríptico imagético* (da *intimidade, impermanência e reflexividade*) entre fragmentos narrativos da exposição, de biografias e seus contextos socioculturais por diferentes formas de comunicação (linear, circular e ziguezague) e *devires-imagéticos*.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação circular; etnografia visual; narrativa biográfica; exposição; imagem.

ABSTRACT

This research reflects on the experiences of communicating with images. It is part of a visual ethnography at the collective exhibition titled "Shared Ethnographies: Visual and Sound Narratives of Urban Living in Porto Alegre" (organized by students of Social Sciences and researchers of the Visual Anthropology Center (UFRGS)). How do we talk with images? In what ways are the narratives and images of the exhibition connected by the biographical narratives of the visiting public and their socio-cultural contexts? Yet, how such connexion composes a imaginary constellation of the sensible forms of contemporain urban living? Three videoethnographic chronicles were created, corresponding to the three interlocutors protagonists: Claudio, Elenir and Tumax. After the interlacings by the dimensions of communication, image and narrative, a constellation of images of the pursuit of equilibrium (in *dialectics to modern life*) was configured and an imagery triptych (of intimacy, impermanence and reflexivity) was circulated between narrative fragments of the exhibition, biographies and their sociocultural contexts through different types of communication (linear, circular and zigzag) and *imagery-becoming*.

Key-words: Circular communication; visual ethnography; biographical narrative; exhibition; image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Esquema relacional para constelação da prosa circular com as imagens	26
Figura 2: Tríptico fotográfico da sala de aula, curso de Antropologia Visual e da Imagem (2016/1)	29
Figura 3: Mosaico de fotografias da abertura da exposição e dos nove projetos expográficos	33
Figura 4: Ilustração esquemática com os projetos da exposição.....	34
Figura 5: Imagens da exposição no saguão da Reitoria	34
Figura 6: Ilustração esquemática da exposição em forma de círculo.....	35
Figura 7 Núcleo: Práticas juvenis	36
Figura 8 Tríptico fotográfico do projeto expográfico da Feira da “Feira do Hip Hop”	37
Figura 9: Tríptico fotográfico do projeto expográfico “Pistas e ‘picos’” de <i>skate</i>	37
Figura 10 Tríptico fotográfico do projeto expográfico da “Batalhas de MC’s “	38
Figura 11 Núcleo: Práticas artístico-políticas	39
Figura 12: Tríptico fotográfico do projeto expográfico da “Arte na praça”	39
Figura 13: Tríptico fotográfico do projeto expográfico “Lambendo a Cidade”	40
Figura 14: Tríptico fotográfico do projeto expográfico "Artista de Sinaleira"	40
Figura 15: Núcleo: Espaços verdes urbanos	41
Figura 16: Tríptico fotográfico do projeto expográfico "Crônicas da Alfândega"	41
Figura 17: Tríptico fotográfico do projeto expográfico "Horta Comunitária"	42
Figura 18: Tríptico fotográfico do projeto expográfico "Pomar do Dilúvio"	42
Figura 19: Saguão da Reitoria.....	43
Figura 20: Imagens do espaço expográfico no saguão.....	44
Figura 21: Fotografia com perspectiva de quem adentra ao saguão pela porta principal	44
Figura 22: Plano aberto da exposição sem nitidez, sem foco, feito pela câmera Sony <i>Handycam Hybrid</i> apoiada sobre o balcão da recepção.....	55
Figura 23: Fotografia do projeto "Crônicas da Alfândega"	58
Figura 24: Imagens do Projeto "Arte na Praça" com detalhe do cavalete e o personagem que sempre surge nas fotografias junto ao artista Carlos.....	59
Figura 25: O então futuro Reitor da UFRGS, Rui Oppermann, usa o grafite do projeto "Feira do Hip Hop" para gravação	61
Figura 26: Exposição do projeto "Batalhas de MCs"	62

Figura 27: Fotografias do projeto expográfico "Lambendo a cidade.....	63
Figura 28: Sr. Flávio é personagem e visitante do projeto "Horta Comunitária"	65
Figura 29: Personagens do bairro Lomba do Pinheiro visitaram a exposição	65
Figura 30: Crianças visitaram a exposição.....	67
Figura 31: O visitante Gabriel é entrevistado sentado na escadaria.....	69
Figura 32: O visitante William interagiu com o projeto "Lambendo a Cidade" e contou sua narrativa biográfica	70
Figura 33: A visitante D. Nilsa é entrevistada pela equipe do Navisual.....	72
Figura 34: Claudio e sua filha Carol na exposição.....	77
Figura 35: Percurso de Claudio pela exposição	86
Figura 36: Elenir com Daimon na exposição; sozinha na narrativa biográfica; comigo na restituição	146
Figura 37: Percurso de Elenir e Daimon pela exposição	159
Figura 38: Encontros com Tumax.....	198
Figura 39: Percurso de Tumax pela exposição.....	213
Figura 40: Comunicação sistêmica circular com as imagens da exposição.....	256

LISTA DE PRANCHAS

Prancha Claudio 1: Abertura	90
Prancha Claudio 2: Imagem – Restituição	98
Prancha Claudio 3: Origem	107
Prancha Claudio 4: Espaço Rururbano.....	115
Prancha Claudio 5: Os avós e a terra.....	123
Prancha Claudio 6.1: Comunicação, violências sociais e acolhimento.....	127
Prancha Claudio 7.1: Hip Hop e Juventude	135
Prancha Claudio 8: Final.....	143
Prancha Elenir 1.1: Abertura e exposição	162
Prancha Elenir 2: Origem.....	169
Prancha Elenir 3: O caos, o social e o político.....	174
Prancha Elenir 4.1: Filosofia Budista Nitiren	179
Prancha Elenir 5.1: Cultura produz seres humanos melhores.....	188
Prancha Elenir 6: Imagem e restituição.....	193
Prancha Tumax 1: Abertura de "inspiração campesina"	215
Prancha Tumax 2: Homenagens e artistas do cotidiano.....	220
Prancha Tumax 3.1: Origem sensível e tempos de esperança.....	228

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Elementos, formas de comunicação, devires-imagéticos e tríade imagética	242
Tabela 2: Reverberações da exposição.....	253

LISTA DE ABREVIATURAS

- BIEV – Banco de Imagens e Efeitos Visuais (UFRGS)
- BSGI – Associação Brasil Soka Gakkai Internacional
- CFC – Centro de Formação de Condutores
- DDC – Departamento de Difusão Cultural (UFRGS)
- ESEF – (atualmente a sigla é ESEFID, incluindo Fisioterapia e Dança) (UFRGS)
- FACED – Faculdade de Educação (UFRGS)
- FEBEM – Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor, antiga Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente
- FIES – Fundo de Financiamento Estudantil
- GIM – Grupo de Imagem e Imaginário (PUCRS)
- GEISC – Grupo de Estudos do Imaginário, Sociedade e Cultura (PUCRS)
- IFCH – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (UFRGS)
- NAVISUAL – Núcleo de Pesquisa em Antropologia Visual (UFRGS)
- PPGAS – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFRGS)
- PPGCom – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PUCRS)
- PPGCS – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (UFRGS)
- PROEXT – Pró-Reitoria de Extensão (UFRGS)
- PROUNI – Programa Universidade Para Todos
- PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
- RS – Rio Grande do Sul
- SENAT – Serviço Nacional de Aprendizagem do Transporte
- SGI – Soka Gakkai Internacional
- UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. ENTRANDO EM CAMPO	28
1.1. Exposição "Etnografias compartilhadas: narrativas visuais e sonoras do viver urbano em Porto Alegre"	28
1.2 Adentrando à exposição: os nove projetos expográficos	31
1.3 O saguão da Reitoria – um espaço de passagens, encontros e prosas	43
1.4 Processos técnicos, procedimentos e encontros etnográficos	50
1.5 Repercussões dos projetos expográficos	58
1.6 Encontrando as primeiras prosas – algumas pessoas que chamaram atenção, geraram as primeiras reflexões, mas não se tornaram protagonistas	66
1.7 Encontrando os três protagonistas	74
2. CLAUDIO EM PROSA COM AS IMAGENS	77
2.1 Encontros etnográficos com Claudio Antonio Nunes de Oliveira	77
2.2 Crônica videoetnográfica de Claudio: “De prosa com as imagens: <i>eu acho que tem a ver com tua história de vida</i> ”	85
3. ELENIR EM PROSA COM AS IMAGENS: "O CONHECIMENTO É PARA TRANSFORMAR A HUMANIDADE"	146
3.1 Encontros etnográficos com Elenir Fontoura Isaías	146
3.2 Crônica videoetnográfica: Elenir em prosa com as imagens	157
4. TUMAX EM PROSA COM AS IMAGENS: "SOU DE URUGUAIANA, GRAÇAS A DEUS"	198
4.1 Encontros etnográficos com José Tumax Isbarolla Serpa	198
4.2 Crônica videoetnográfica: Tumax em prosa com as imagens	210
5. ENTRECruzamentos e Circulações	236
5.1 Dimensão da comunicação	236
5.2 Dimensão da imagem	242
5.3 Dimensão da narrativa	247
REFLEXÕES FINAIS	256
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	261
PRINCIPAIS	261
CONSULTADAS	263

INTRODUÇÃO

E se você estivesse mais uma vez passando pelo saguão da universidade e parasse para ver as imagens da nova exposição em cartaz? Você se vê tocado por elas e pára para olhar mais de perto. Você está interessado e quer compreender ou apenas descobrir mais do que tem ao redor. De repente, chega uma pessoa desconhecida com uma câmera filmadora e lhe aborda dizendo que faz parte da exposição e que está fazendo uma pesquisa para saber as impressões do público. *O que e como* vocêalaria? O que isso teria de tão particularmente biográfico e igualmente compartilhável com os demais visitantes dessa exposição? E se a pesquisa etnográfica se estendesse e vocês continuassem se encontrando, como a conversa entre vocês poderia reverberar de díspar e comum com os demais entrevistados, mesmo sem os conhecer?

A história acima é o cerne desta pesquisa interdisciplinar entre os campos da Ciências da Comunicação e das Ciências Sociais, que visa compreender a experiência de comunicação com as imagens de uma exposição sobre as formas sensíveis do viver urbano em Porto Alegre a partir do entrelaçamento com as narrativas biográficas de público visitante e seus contextos socioculturais. Como proseamos com as imagens? Como nos comunicamos com imagens de uma exposição a partir de nossas próprias imagens? De que forma circulam as narrativas expográficas, narrativas biográficas e os contextos socioculturais? Ainda, como afirmaram Marco Antonio Gonçalves e Scott Head (2009): "A questão, portanto, é justamente como apresentar e representar a percepção do outro concretamente, isto é, como usar as falas, discursos, intervenções, explicações, críticas e diferentes pontos de vista produzidos não mais por um objeto, mas por sujeitos de nossa investigação" (p. 18).

Com este trabalho, pretende se somar às pesquisas aplicadas que se utilizam de recursos audiovisuais com a intenção de questionar a hegemonia textual como a única forma de conhecimento (MACDOUGALL, 2006; PINK, 2002; ECKERT; ROCHA, 2016). Nesta pesquisa, a escrita textual dialoga em complementaridade com a audiovisual. Ambas formas de montagem intencionam produzir reflexões epistemológicas e metodológicas para o campo da Comunicação, em especial. As crônicas videoetnográficas se constituem como parte da etnografia visual e conduzem as reflexões de interpretações analíticas que compõem os capítulos desta pesquisa.

A noção de “prosa” é considerada aqui pela sua oralidade enquanto uma comunicação informal. Não se emprega seu sentido textual (que poderia ser oposto a "verso" ou "poesia"). O termo vem do latim *prosa oratio*¹ e remonta à arte dos diálogos gregos entre Platão e Sócrates, segundo Aristóteles (cerca de 400 aC)². Em certas regiões brasileiras, como no Rio Grande do Sul, usa-se o verbo: "prosear". Prosear significa "bater um papo", conversar de maneira informal e descontraída, comunicar-se sem roteiro prévio ou objetivo explícito, fazendo circular ideias, histórias e imagens à medida que surgem. O fluxo de pensamento é provocado por gatilhos de interação, que aqui foram provocados por imagens e perguntas específicas. Os fluxos de pensamentos e conversas são guiados pelos anseios individuais e coletivos. Poderiam ser considerados “livres”, mas se sabe que não o são, por mais que se estimule os interlocutores a falarem livremente, os contextos comunicativos, sociais e culturais; técnicos, cênicos e dramáticos funcionam como dispositivos-guias na conversação. Assim como a "prosa", utilizo o termo "crônica" para os vídeos etnográficos por ambas apresentarem uma linguagem predominantemente simples, espontânea, ligada a fatos do cotidiano. Tanto a prosa oral, quanto a crônica visual são pensadas nesta pesquisa enquanto formas materiais de comunicação, pelas quais se permite circular imagens e histórias de diferentes tempos, espaços e formas sensíveis.

As bases teórico-metodológicas deste trabalho foram baseadas pela perspectiva fenomenológica da sociologia compreensiva (SCHUTZ, 1973; 1979), aliada à etnografia da comunicação ecológica, sistêmica e circular (BATESON, 1981; WINKIN, 1981; 1998; CANEVACCI, 1990) ao processo constelar (BENJAMIN, 2016; CANEVACCI, 1990; ECKERT; ROCHA, 2015), ao imaginário simbólico (DURAND, 2012; BACHELARD, 1932; 1988; 1990; 1991; 2000; 2008; 2013), às etnografias visual e da duração (ECKERT; ROCHA, 2013a; 2013b; 2013c 2015; 2016) e à pesquisa social interpretativa sobre narrativas biográficas (ECKERT; ROCHA, 2013c; ROSENTHAL, 2014; 2017).

As explicações sobre tais abordagens aparecem de forma diluída na tese, seguindo inspiração da abordagem da “dissolução”, proposta por Maximo Canevacci (1990), igualmente influenciado por Walter Benjamin. Todo o texto escrito e as análises das crônicas estão apresentadas por fragmentos. Parte-se de uma abordagem um tanto complexa e repleta de entradas, possibilidades e aberturas, para, ao final, refletir em uma proposta de constelação da prosa com as imagens que *passam* pela gente, nos *tocam*, *ficam* e reverberam em

¹ Segundo O Online Etymology Dictionary, o termo em inglês "prose", vem do latim: *prosa oratio* (discurso que diz algo direto). <https://www.etymonline.com/word/prose>

² Verbete Prosa. Disponível em: <https://www.buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/Prosa>. Acesso em: 26/07/2018.

comunicações. Os termos em itálico aqui se referem aos usados pelos interlocutores desta investigação.

Para uma pesquisa científica, alerta Bachelard (2005), é preciso ficar atento ao frenesi inicial, sedutor e apaixonante das teorias e dos objetos de pesquisa. A morte de paradigmas prévios é necessária para a pesquisa. Como seria possível arguir sobre algo antes mesmo de vê-lo, de se aproximar ou se debruçar sobre o objeto? Somente o tempo, em suas descontinuidades, permite as descobertas, os sabores e dissabores da investigação. O ritmo temporal pauta os devaneios, anseios e interesses de pesquisa. Para isso é preciso caminhar próximo às experiências com o "objeto", considerando as subjetividades, objetividades, (in)certezas e (in)seguranças. É preciso desconstruir os "apegos" e "aversões" do(a) pesquisador(a) para se chegar ao conhecimento. Mais do que um "objeto de pesquisa", o intuito desta pesquisa doutoral é de acercar-se a um fenômeno da experiência de comunicação com as imagens. Um processo em constante e incessante construção.

Pela teoria narrativa de Paul Ricoeur (1994), o jogo temporal é a base na (re)construção da identidade do sujeito narrador. Tanto o sujeito que conta sua história de vida, quanto nós, pesquisadores, que passamos por temporalidades, espacialidades e processos de formação de nós mesmos. E é pela memória que a lembrança carrega consigo a representação do tempo, pois é no tempo que todo o corpo coletivo se apoia para perpetuar-se como corrente descontínua (HALBWACHS, 2006). Para Maurice Halbwachs (idem), as histórias de vida cotidiana se apresentam como um jogo de lembrar e esquecer, de selecionar e repensar as práticas singulares dos indivíduos em suas experiências compartilhadas em tempos impermanentes. A partir desse processo narrativo de construção social, uma *memória coletiva* se compõe e se entrelaça em imagens constelares.

Durante o estágio docente que realizei no mestrado da UnB (2009), tive a oportunidade de lecionar Estética da Comunicação e me intrigava, iniciando tais estudos, com as tensões entre as visões objetivistas e subjetivistas demais para compreender a relação do ser humano com as artes. Como seria possível pensar no campo da Comunicação um entrelaçamento de visões de mundos de sujeitos que observam e interpretam obras em uma exposição, sem tocar em teorias fundamentalmente semióticas, historicistas e psicológicas? Empenhei-me em sair de minha zona de conforto da Filosofia Estética da Comunicação, de uma obra sempre em aberto à espera de ser completada por diferentes formas, segundo cada observador. Dediquei-me, portanto, em estudar os observadores das obras mais a fundo, atentando a encontrar ressonâncias do que lhes era próprio e comum. Interessei-me mais pelas falas, pela comunicação, ou, como prefiro denominar nesta pesquisa, pela prosa.

Uma de minhas hipóteses era que por meio das diferentes prosas com as imagens talvez fosse possível encontrar algo em comum. Na exposição, as imagens estavam fixas, penduradas em painéis e colunas. Fui atraída pelo movimento delas por meio das falas do público visitante. Interesse-me muito pela comunicação em geral, seja entre os seres humanos ou não. Seja a comunicação entre imagens ou histórias. Conectar mundos é uma grande inspiração para mim. Quando as pessoas entram em contato com uma imagem artística ou midiática, como ocorre essa comunicação? Que mundos se conectam? Como se pode ir além da relação dual entre obra e observador? Como se conectam os mundos dos observadores? A partir desses estímulos prévios, resolvi sair um pouco da "interpretação" e "leitura" das imagens e adentrar ao mundo do "leitor", "receptor".

Que mundos tão diferentes são esses que se encontram em um saguão de um prédio, observam a mesma exposição, pensam sobre diversas outras histórias e imagens e depois vão embora? Que visões de mundo circularam por essa exposição? Que perspectivas e olhares foram lançados? Quais as diferenças e semelhanças entre eles? Quais seus lugares de fala? Como se comunicam verbal e não-verbalmente? Quando se pensa em entender o ser humano e suas práticas no mundo, percebe-se o quanto já foi refletido e continuará nos instigando infinitamente, graças ao nosso aspecto cognoscente de ser humano interessado pela autocompreensão.

Esta tese se propõe enquanto um espaço-tempo de reflexões sobre as formas de prostrar *com* as imagens. Isso inclui conversar *sobre* imagens e *com* imagens. Pois é impossível tratar de imagens materialmente visíveis sem partir de imagens invisíveis, "endógenas"³ ao ser humano que participam tanto dos processos criativos de imaginação, quanto do imaginário. A preposição escolhida para esta pesquisa – *com* imagens – busca a pluralidade e tensão proposta pelos autores que fundam as reflexões teóricas do trabalho. Ao optar por "com", parte-se da ideia de uma experiência de comunicação "na companhia de" imagens, "junto a" imagens, "concomitante com" imagens, o que provoca refletir o simbolismo e a pluralidade imagética dessa prosa. As imagens da exposição reverberam junto às dos visitantes em superposições a outras imagens. Outro sentido da preposição "com" seria de pensar que se fala "em relação a", "de acordo com", "em conformidade com", no sentido de que se prostra em harmonia, homologia e concordância entre as imagens. Todas prosas com as imagens da exposição foram dinamizadas por formas sensíveis em superposições espaço-temporais.

³ Termo inspirado nos textos de Hans Belting.

A etnografia é mais do que um método de pesquisa qualitativa. Sua base epistemológica está ancorada na necessidade do encontro com o “outro” a partir de um processo de comunicação. Atentos às potencialidades contributivas da etnografia para as pesquisas em Comunicação, algumas escolas do Brasil e de diferentes partes do mundo apostam nos efeitos de tal aproximação. Trata-se do encontro com a imagem do “diferente”, do “outro”, ao mesmo tempo em que todos os sujeitos envolvidos (pesquisadores e pesquisados) estão em um processo de formação de si (ECKERT; ROCHA, 2013b). Nesse processo, o sujeito interlocutor e narrador abre-se para a experiência de compreensão si próprio e do seu mundo, um lugar no curso narrado da vida e um tempo de construção das formas sensíveis do viver cotidiano (SIMMEL, 1973). Em campo, surgem questões relativas ao uso de câmera fotográfica, de vídeo, de áudio; da proibição de realizarmos imagens pelo interlocutor estar vestido com uniforme em horário de trabalho, além das performances de silêncios, esperas, negociações, ironias, recusas, aceitações, diversões e afetividades.

A conduta ética não está apenas no consentimento do interlocutor, mas também na forma como as perguntas serão feitas, na qualidade na captação do áudio e imagem, e na garantia de uma estética de valorização do “outro” em toda a experiência de comunicação. Tanto nas imagens, quanto nas formas como se desenrolam as conversas, propõe-se respeitar as alteridades. Nas imagens, melhor ressaltar a beleza de seus interlocutores, sem exotizá-los, nem estigmatizá-los ou estereotipá-los. A ética deve estar na forma de contato e de representação. Compreendo a presença da câmera filmadora enquanto mais um agente da comunicação. Narrativas se constroem a partir da existência dessa câmera, a qual fica sempre visível aos interlocutores, nunca escondida. As relações que os sujeitos estabelecem com as câmeras (por meio da permissão, proibição, desconfiança, constrangimento e contentamento) contemplam as reflexões da etnografia visual e da cultura visual, considerando as motivações para transformar-se em imagem, as preocupações, inquietudes da apresentação pessoal e performances comunicativas. A performance modifica o conhecimento e é o único modo vivo de comunicação poética (ZUMTHOR, 2007, p. 32). Analizo as formas de comunicação de cada interlocutor a partir dessa perspectiva performática.

Para iniciar a prosa com as imagens é preciso que as perguntas sejam feitas. Uma imagem não fala por si só, segundo Ana Maria Mauad (2005). Pela imagem, “o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar” (BACHELARD, 2000, p. 183). Portanto, após o consentimento dos interlocutores, a câmera e o gravador de áudio ligados, era preciso ter uma pergunta-gatilho clara e objetiva que despertasse no público visitante da exposição uma certa fluidez de comunicação e que

trouxesse reflexões para compreender a problemática desta pesquisa. Para encontrar as duas questões-chave, levei anos de reflexões, investidas práticas, testes realizados desde a época do mestrado (2009), conversas informais, oficinas (sobre narrativas e interpretações de imagens) e experiências prévias que marcaram os percursos iniciais desta pesquisa. Dentre tais experiências, destaco algumas:

- Na dissertação de mestrado "Ficções e poéticas imagéticas: fotografias de projetos socioculturais" (PPGCOM/UnB, 2010), ressaltei as potencialidades do não-dito, do invisível, do sagrado que religa ser humano, mundo e imagem a partir de interpretações ficcionais e poéticas das imagens fotográficas de projetos de arte-educação em dois livros. Essa pesquisa me estimulou ao interesse pela idiossincrasia da comunicação com as imagens.
- O título "De prosa com as imagens" surgiu de uma oficina que ministrei na Université Cheikh Anta Diop (Dacar, Senegal, 2011) com dinâmicas de expressão oral e escrita, a partir do estímulo de imagens⁴. Ao final, refleti as formas como aspectos pessoais (domínio do idioma, timidez, história de vida), culturais (local de origem, religião, educação formal etc) e interpessoais (adequação ao meio e contexto interativo) se faziam presentes nas comunicações com as imagens. Essa prática despertou minha curiosidade para conhecer melhor os narradores e suas histórias pessoais, além de ter provocado a buscar perguntas mais assertivas, diretas e precisas.
- Com apenas uma imagem em mãos, realizei testes com alguns amigos, conhecidos e com os colegas da disciplina de Antropologia da Arte (UFRGS, 2013), da qual participei como aluna. Analisei os diferentes efeitos de respostas às diferentes provocações realizadas e constatei que, por mais que a imagem fosse a mesma, as pessoas dialogavam conforme os estímulos que lhes eram dados e conforme suas histórias pessoais⁵.
- No doutorado, por orientação, fomos atrás de uma fotografia de maior repercussão mundial do que aquela referida no exemplo anterior. Usei três variações da mesma imagem de "O Beijo na Prefeitura de Paris", de Robert Doisneau (1950)⁶. Testei três perguntas, as quais me certificavam do poder e importância da condução gerada pela pergunta-gatilho. Por exemplo: para

⁴ Essa experiência foi relatada em: "De prosa com as imagens – reflexões sobre o processo de comunicação em uma oficina de leitura de imagens no Senegal", publicada no e-book: *Literatura, linguagem e mídia: convergências e cenários*/ Organizadores: Ana Cristina Pelosi [et al]. – Águas de São Pedro: Livronovo, 2016. Disponível em: http://www.unisc.br/site/coloquio2015/archives/literatura_linguagem_midia.pdf.

⁵ Uma polêmica fotografia de um casal de policiais tanzanianos se alastrou pelo mundo digital a partir de uma publicação no Twitter e em matéria da BBC International. O efeito disso foi que tanto o casal retratado quanto o fotógrafo-policial foram demitidos da corporação. Iniciei uma pesquisa de prosas com essa imagem em mãos e questionei (de formas diferentes) as pessoas. Algumas das histórias pessoais e comentários que surgiram foram sobre a homossexualidade causadas pela rígida educação militar; os códigos morais e éticos na utilização de uniforme em ambientes de trabalho; até vídeos de intimidade sexual entre policiais fardados me foram mostrados como reverberações de tais questionamentos. Sobre a repercussão midiática da fotografia: "#BBCtrending: The police officers fired for a kiss" Disponível em: <http://www.bbc.com/news/blogs-trending-29599723> Acesso em: 14/10/2014.

⁶ Algumas considerações iniciais sobre esta pesquisa podem ser consultadas em: "Robert Doisneau e as Perversões do Romantismo – Não fotografo o mundo como ele é, mas como eu gostaria que ele fosse". In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015, Rio de Janeiro. Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo, 2015.

responder a pergunta "Qual imagem te chama mais atenção e por quê?", os sujeitos entrevistados em diversas situações colocavam as imagens externas (impressas em papel) em relação com suas imagens internas (da memória), transferindo o que lhes vinha à cabeça ao que já haviam visto antes. Em compensação, a questão: "O que essa imagem te faz lembrar da tua história pessoal?" foi tão direta que as respostas surgiam entre grandes lacunas de intersubjetividades praticamente indecifráveis em um primeiro momento e norteava muito mais para uma análise psicológica do que comunicacional. A cidade de Paris era muito mais do que "pano de fundo" da imagem.

- Enquanto eu fazia testes com uma imagem de Paris, naquele mesmo momento, em Porto Alegre, eu participava de uma etnografia visual sobre as transformações urbanas e sociais que o megaevento da Copa do Mundo 2014 produzia na capital gaúcha, e o Brasil passava pelo *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff. Após dois anos de pesquisa, realizamos uma grande exposição na reitoria da UFRGS, a qual comecei a me envolver com a experiência de etnografar audiovisualmente o público visitante de uma exposição, não mais de imagens em mãos. Considerando que o contato inicial era breve, observei maior inibição quando estávamos em um grupo grande de pesquisadores entrevistando, filmando e fotografando. Sozinha ou com apenas mais um colega foi possível fazer até duas horas de entrevista com uma só pessoa visitante. Um deles sentiu-se tão à vontade que chegou a empregar longos silêncios entre uma fala poética e outra filosófica. Diante de uma mesma imagem do trem de Porto Alegre, um visitante disse que o trem era o que a cidade tinha de melhor, enquanto que uma outra visitante lamentou que não havia trem na cidade.

Essa última experiência contada foi possível a partir de projetos de pesquisa do Navisual, Núcleo de Aexperiências prévias, A exposição "Etnografias Compartilhadas: narrativas visuais e sonoras do viver urbano em Porto Alegre" foi o espaço-tempo de campo desta pesquisa. Sua temática eram as *formas sensíveis do viver urbano*, inspirada principalmente pela perspectiva de George Simmel (1973), Pierre Sansot (1986) e Michel De Certeau (1994). Experimentei perguntar: "O que te chama mais atenção nessas imagens?". Assim, os visitantes não escolhiam uma imagem-objeto, e sim, algo de especial para além daquela materialidade. A forma como a abordagem e interação era feita já suscitava neles uma conversa. Colada a essa pergunta, eu acrescentava a segunda: "E o que te vem à cabeça com essas imagens?". Esta permitiu ao interlocutor um sentimento de liberdade, autoconfiança de que podia falar o que quisesse e nada em específico era esperado de certo ou errado, imprimindo seus toques sensíveis nas formas como interpretavam as imagens relacionando-as a si próprio e seus contextos vividos. Quando titubeavam, eu não acrescentava explicações, apenas repetia suave e "despretensiosamente" essas duas mesmas perguntas, buscando a assertividade da comunicação, abrindo para uma interação mais informal (de papo, prosa e

conversação) e possibilitando ao sujeito conferir o seu tom sensível e interpretativo às imagens. Dessa forma, finalmente senti que havia encontrado as duas questões que despertavam a prosa fluida dos interlocutores diante das imagens, sem provocar a pressão das entrevistas formais, o truncamento dado pelas perguntas fechadas, o bloqueio de perguntas intelectualizadas demais que poderiam deixar os sujeitos inseguros. Dessa forma, deveriam ser evitadas questões como: "o que você vê?", "o que você acha?", "o que a imagem diz para você?", "o que você sente diante dessa imagem?". Nas experiências testadas de comunicação com as imagens com aproximadamente uma centena de pessoas, percebi que tais questões não reverberam respostas producentes para o objetivo desta investigação.

Primeiramente foi realizada uma etnografia visual no saguão da Reitoria da UFRGS durante o período da exposição em cartaz. Conversei com o público visitante e circulamos juntos pelo espaço. Ao final das entrevistas com filmagem audiovisual, anotei os contatos daqueles que estavam mais dispostos a participar. Conversei com vinte e cinco pessoas e, ao final, três visitantes viraram os protagonistas desta pesquisa. Claudio é formado em pedagogia, trabalha com formação de motoristas profissionais especializados e visitou a exposição com sua filha. Elenir pratica o budismo humanista nitiren, está em processo de transformação em busca de realização profissional e visitou a exposição com o seu filho. Tumax se aposentou como funcionário público da universidade, sonha com a participação de uma música sua no Festival da Califórnia da Canção Nativa e frequentemente passa pelas exposições do saguão antes de ir ao cinema da universidade. Nenhum nasceu em Porto Alegre, porém todos "praticamente" moram na cidade. Deixo as particularidades das formas sensíveis com que cada um vive a cidade para os capítulos que seguem.

Diversos foram os critérios para a seleção dos três, dos quais destaca-se a anuência para participar de uma pesquisa de etnografia visual, ou seja, que haveria utilização de recursos audiovisuais, uma duração e um envolvimento para além daquele momento da exposição. Outro destaque dos critérios, que estão detalhados no primeiro capítulo, foi a atenção dos visitantes às imagens da exposição, considerando que aquele saguão era um local de passagem e nem todas as pessoas paravam diante dos dispositivos expográficos.

Toda esta pesquisa apresenta um alto nível de intersubjetividades. Por isso escrevo muito em primeira pessoa e apareço em duas crônicas videoetnográficas, acreditando que não há isenção narrativa, principalmente quando se fala em etnografia. Toda comunicação dos interlocutores passa por uma interpretação, seja ela audiovisual ou escrita. Assim, esta tese que trata sobre comunicação e encontros está completamente imersa pela dimensão das afetividades. Todos fomos afetados pela razão-poética dos encontros e ela está muito presente

na escrita. Conforme Gregory Bateson (1981), um dos autores que mais inspiraram esta pesquisa e que foi o precursor do estilo pós-moderno de escrita e de reflexões epistemológicas.

São três crônicas videoetnográficas (uma para cada interlocutor) e cinco capítulos. No primeiro, apresento o campo de pesquisa etnográfica sobre a exposição coletiva, desde o processo de pré-produção (elaboração e montagem da exposição), produção (os nove projetos expográficos, as particularidades do local e reflexões sobre a etnografia visual) e a pós-produção (repercussões do público). Nesse ambiente expográfico conversei com o público visitante e, então, a pesquisa se iniciou.

As crônicas vídeoetnográficas fazem parte dessa pesquisa enquanto produção visual e sonora tanto quanto a produção textual. Portanto, sugere-se a visualização das crônicas vídeoetnográficas antes de cada capítulo analítico, sendo a crônica do Claudio antes do capítulo dois, a crônica da Elenir antes do capítulo três e a do Tumax, antes do capítulo quatro.

Nesta tese, não há um capítulo exclusivamente dedicado à revisão teórica, pois ele parecia desconexo ao propósito da prosa. Por mais acadêmica que ela esteja ancorada, foi dissolvida no texto, entre as argumentações, interpretações, narrativas e imagens. A teoria também diluiu-se no jogo aberto da conversação. Considerando a prosa mais "racional" do interlocutor Claudio, como ele mesmo diz, aproveitei o segundo capítulo, que lhe dedico, para desenvolver junto com ele as reflexões teóricas que fundamentam a tese. Assim, a parte teórica não precisou ser detalhada ou repetida nos capítulos seguintes. Por isso, os capítulos três e quatro, dedicados aos outros dois interlocutores, são menores. Esses três capítulos seguem a mesma estrutura: primeiro, trata sobre os encontros etnográficos e, depois, de interpretações analíticas sobre as crônicas videoetnográficas. Estas foram apresentadas por meio de pranchas visuais e transcrições do roteiro, divididas por partes, para facilitar a interpretação analítica. Para Claudio, a crônica foi dividida em oito partes.

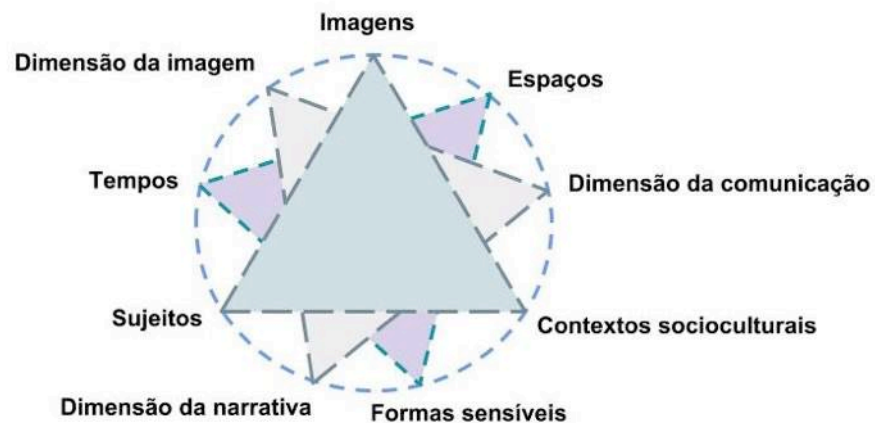
O capítulo três foi dedicado às prosas de Elenir. Não repeti as referências teóricas, apenas colocando em *itálico* as noções já tratadas anteriormente. Dividi a crônica videoetnográfica em seis partes para sua análise.

O quarto capítulo foi dedicado às prosas de Tumax e igualmente preferi utilizar os termos já conhecidos deste trabalho em *itálico*, sem necessidade de repetir os autores a cada vez que se apresentavam. Com a divisão em menos partes, apenas três, este capítulo ficou menor em número de páginas.

O quinto e último capítulo é um esforço de entrecruzamentos e circulações das narrativas e imagens evocadas a partir de três dimensões: da comunicação, da imagem e da narrativa. Este capítulo tem caráter conclusivo, desta forma, não foi preciso delongar nas reflexões finais.

Para se chegar às reflexões finais, considero a visão sistêmica da comunicação circular, portanto é impossível encaixotar ou separar as noções que fundamentam a pesquisa. Elas se atravessam e se imbricam constantemente, por isso, trata-se de uma forma representativa circular e estrelar com a qual proponho visualizar tal dinâmica comunicativa.

Figura 1: Esquema relacional para constelação da prosa circular com as imagens



Fonte: autoria própria

As nove pontas desta “estrela” circular tem o sentido de completude e abertura para novos caminhos, novas prosas, a partir da união de três triângulos. Os triângulos possuem a força do equilíbrio. A comunicação que circula em tríades tende a jogar um jogo de proporções harmônicas, firmes, em que todos vértices se conectam. Não há pontas soltas nessas prosas com as imagens. Nada acontece ao acaso. A tríade basal é da relação entre tempos, espaços e formas sensíveis. No meio, há a tríade analítica das dimensões da comunicação, imagem e narrativa. E a mais sobressalente é a tríade dos agentes: sujeitos-visitantes-interlocutores-personagens-protagonistas, as imagens (simbólicas e dialéticas) e os contextos socioculturais (veremos quais se apresentam). Os entrecruzamentos e circulações entre essas camadas triádicas compõem as reflexões deste trabalho.

A última parte do trabalho é a busca pelas relações de convergência imagético-simbólicas entre as narrativas e imagens da exposição, das biografias e dos contextos socioculturais, conforme o método de convergência proposto por Henri Bergson (apud ECKERT; ROCHA, 2013a; 2013b). Um conjunto de imagens pode convergir e nos conduzir a

certos conhecimentos sobre o mundo. Essa conversão forma um *museu imaginário*, uma constelação de imagens simbólicas, como propõe Gilbert Durand (1988; 2012) ou de imagens dialéticas, conforme proposta de Walter Benjamin (2016).

Neste momento de tempo-espço da duração (ECKERT; ROCHA, 2013b), encadeiam-se dimensões narrativas de fluidez e cruzamentos de sentidos. As imagens são possibilidades, encontros e agenciamentos múltiplos. Elas envolvem, de alguma forma, o conhecimento da vida do outro pelas suas narrativas, como afirma Simmel (1973). Pelo encontro etnográfico com o “outro”, pesquisadores e interlocutores ressignificam seus cotidianos, criam suas prosas com as imagens da exposição a partir de suas próprias imagens entrelaçadas às imagens socioculturalmente coletivas. Os sujeitos contam sobre o mundo por meio de suas prosas singulares. As histórias e imagens são montadas em um cenário do encontro etnográfico, com as trajetórias, performances e cotidianos de cada um formando muito mais do que uma constelação de imagens ou junção de visões de mundo. Criam-se novos sentidos e novas interpretações para esse mundo das formas sensíveis do viver urbano em Porto Alegre que se apresenta em imagens para serem compartilhadas.

1. ENTRANDO EM CAMPO

1.1. EXPOSIÇÃO "ETNOGRAFIAS COMPARTILHADAS: NARRATIVAS VISUAIS E SONORAS DO VIVER URBANO EM PORTO ALEGRE"

As formas sensíveis observadas nas práticas de viver na capital gaúcha foi o eixo temático da exposição coletiva intitulada: “Etnografias compartilhadas: narrativas visuais e sonoras do viver urbano em Porto Alegre”. Ficou em cartaz de 23 de agosto a 16 de setembro de 2016, no saguão da Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), campus central. A produção coletiva contou com pesquisadores do Navisual⁷ e de alunos da disciplina Antropologia Visual e da Imagem da Faculdade de Ciências Sociais (UFRGS).

As cores fortes nos grafites da Feira de Hip Hop, as texturas secas das folhas da Praça da Alfândega, o perfume das plantinhas da Horta Comunitária, os vestígios marcados no *shape* do *skate* pendurado, o convite à pintura dos pincéis expostos e a trilha sonora em um rádio sobre o banco de praça, estavam em meio às sensações da exposição. Vimos imagens, personagens, tempos e espaços de Porto Alegre. Havia histórias sociais, políticas e performances artísticas nas sinaleiras, praças e esquinas; em muros, paredes e pistas de *skate*. Uma multiplicidade de vozes, corpos e gestos dos habitantes da metrópole que cotidianamente se expressam, trabalham, lutam, jogam, cantam e dançam pelos espaços da cidade. Essas histórias são fragmentos de um todo, uma constelação de representações imagéticas de modos criativos, políticos e práticos de viver e habitar na cidade.

⁷ O Navisual está situado no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da UFRGS e possui coordenação da professora Dra. Cornelia Eckert. É um espaço de formação e estímulo ao desenvolvimento ético, teórico e metodológico da antropologia visual e da imagem. O núcleo conta com um acervo bibliográfico e uma vasta videoteca. Há possibilidade de empréstimo e de participação nos seminários de reflexão sobre os usos de recursos audiovisuais na pesquisa antropológica. Além disso, promove a divulgação do material etnográfico produzido por pesquisadores em espaços expositivos. Parte-se da base teórica e metodológica da etnografia da duração (ECKERT, ROCHA, 2013b), com inspirações da fenomenologia das imagens e da filosofia da imaginação criadora (BACHELARD, 1988), das construções e tensões narrativas de Paul Ricoeur (1994), o que conduz também para uma antropologia das formas sensíveis (SANSOT, 1983; 1996; LEDRUT, 1984; ECKERT e ROCHA, 2013) em contexto de sociedades complexas (VELHO, 1981; 2003) para formação de coleções e constelações de imagens, espaços e tempos em rítmicas constante de transformações.

Figura 2: Tríptico fotográfico da sala de aula, curso de Antropologia Visual e da Imagem (2016/1)



Fonte: autoria própria

Em 2015, sob coordenação da prof. Dra. Cornelia Eckert, a equipe do núcleo de pesquisa elaborou o programa da disciplina, acompanhou e orientou os grupos formados em sala de aula. O curso foi realizado no primeiro semestre de 2016 e, além dos pesquisadores do Navisual, a disciplina contou com um grupo de docentes colaboradores⁸. Buscou-se provocar reflexões e construção de conhecimento a partir da perspectiva teórico-metodológica da Antropologia Visual e da Imagem. Uma vasta bibliografia sugerida acompanhava os exercícios de práticas etnográficas com debates sobre usos éticos, formação de alteridades visuais e ensaios de formas narrativas para arranjar visualidades e sonoridades produzidas em campo.

O cerne da proposta pedagógica era a prática do campo de pesquisa etnográfica com recursos audiovisuais em espaços públicos urbanos de Porto Alegre era. Inicialmente, a sugestão era de trabalhar as questões das intervenções artísticas apenas com os grafiteiros da cidade em um processo compartilhado de etnografia, porém, isso não foi possível, e os alunos, então, preferiram abrir a temática para que cada grupo tomasse seu direcionamento. Foram criados oito grupos e, no meio do processo, um integrante decidiu realizar sua pesquisa individualmente, totalizando nove projetos de pesquisa. Cada projeto foi orientado por um pesquisador do Navisual⁹. As orientações acompanharam de perto:

- o pré-projeto (criações dos roteiros de saída de campo, exercícios de etnografia

⁸ Colaboradores docentes: Aline Rochedo (doutoranda PPGAS/IFCH/UFRGS), Ana Elisa Freitas (professora UFPR), Ana Luiza Carvalho da Rocha (coordenadora BIEV e professora PPGAS/IFCH/UFRGS), Ana Luiza G. Koehler (urbanista e cartunista UFRGS), Antônio Augusto Bueno (artista plástico), Diogo Dubiela (bacharel curso de Ciências Sociais/UFRGS), Fernanda Chemale (fotógrafa), Hopi Chapman (cineasta), Jeniffer Cuty (professora da Museologia/UFRGS), Luiz Eduardo Achutti (professor do Instituto de Artes/UFRGS), Mário Eugênio Saretta Pogliá (doutorando PPGAS/IFCH/UFRGS), Olavo Ramalho Marques (professor Campus Litoral Norte/UFRGS), Priscila Farfan Barroso (doutoranda PPGAS/IFCH/UFRGS), Thais Fernandes (cineasta).

⁹ Pesquisadores do Navisual (2016) que orientaram os grupos de pesquisa: Camila Braz (estudante de Ciências Sociais), profa. Cornelia Eckert (antropóloga), Fabrício Barreto (mestrando em Antropologia/UFPEL), Guillermo Gómez (mestrando em Antropologia/UFRGS), Jose Luis Abalos Junior (doutorando Antropologia/UFRGS), Manoel Claudio da Rocha (doutorando Antropologia/UFRGS), Roberta Simon (doutoranda Comunicação Social/PUCRS), profa. Rumi Kubo (antropóloga), Yuri Schonardie Rapkiewicz (mestrando em Antropologia/UFRGS).

visual, organização do material, diários de campo, relatos e apresentações em sala de aula);

- o projeto para a exposição final (criação de narrativas visuais, organizadas a partir de categorizações e coleções, croquis de projetos expográficos, montagem da exposição, escrita de texto para o catálogo da exposição);
- o pós-projeto (desdobramentos como reconfiguração narrativa para exposição em eventos, publicação na revista eletrônica Fotocronografia do BIEV¹⁰, campo de pesquisa de iniciação científica para alguns alunos de graduação e as impressões do público visitante, dando início a esta tese de doutorado).

Os exercícios de pesquisas com etnografia visual resultaram em projetos visuais e sonoros que formaram o conjunto estético da exposição. Considerando estético aqui o sentido de *compartilhamento político do sensível*, conforme propõe Jacques Rancière (2000). Os nove projetos expográficos se intitularam: "Crônicas da Alfândega: paisagens sonoras e visuais na Praça da Alfândega"; "Arte de quem fica e arte de quem passa: uma narrativa sobre ofícios, cores e trajetórias na Praça da Alfândega"; "Pistas e 'picos': Antropologia Visual e *Skate* em Porto Alegre"; "Feira de Hip Hop: o conhecimento como quinto elemento"; "Batalhas de MC's em Porto Alegre: uma narrativa fotoetnográfica"; "Lambendo a Cidade"; "Trajetos e trajetórias na Horta Comunitária da Lomba do Pinheiro"; "Artista de Sinaleira: narrativas visuais de uma performance e vida malabarista no ambiente 'cruzado' da rua"; e "Pomar do Dilúvio".

Com curadoria de Rafael Derois, antropólogo e coordenador do projeto Unifoto do Departamento de Difusão Cultural (DDC) da Pró-Reitoria de Extensão (PROEXT/UFRGS), a exposição foi sendo desenhada em croquis, ganhando corpo por agrupamento de núcleos de sentido, aproximações temáticas e estéticas. Com apoio do DDC, foi possível imprimir as imagens e ter acesso aos recursos materiais e eletrônicos necessários, como painéis, um banco, uma televisão, instalação elétrica para o rádio e autorização para que a exposição fosse realizada no saguão da Reitoria da universidade federal, um espaço de prestígio no meio acadêmico e social de Porto Alegre. Torna-se ainda mais significativo e simbólico ocupar este espaço com as artes das ruas, das periferias, dos muros, das placas de trânsito adesivadas, das

¹⁰ Fotocronografias (BIEV/PPGAS/IFCH/UFRGS): Edição nº 01- Etnografias Compartilhadas. Disponível em: <https://fotocronografias.wordpress.com/category/edicao-no-01-etnografias-compartilhadas/>. Publicação de: abril 2017.

praças pichadas com erros de português, das hortas comunitárias e artistas que fazem de suas vivências cotidianas ritmos da resistência, luta, sobrevivência e transformação.

Durante alguns anos, na França, o termo *expographie* (expografia) foi proposto para designar as técnicas ligadas às exposições, estejam elas situadas dentro ou fora de museus (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 58). Expografia é o desenho, os croquis, o planejamento do projeto visual e conceitual da exposição, que inclui sua concepção e a organização espacial do conteúdo, em que a curadoria arranja as imagens por núcleos de sentidos, temáticas ou campos de conhecimento. A narrativa expográfica desenha no espaço expositivo as posições de cada imagem visual e sonora e propõe trajetos de visitas de acordo com o projeto. A expografia também pode estimular todos os sentidos para que a experiência dos visitantes seja a mais intensa possível (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

Para a expografia de "Etnografias Compartilhadas" o grupo refletiu a partir do "método de convergência", proposto por Henri Bergson (apud ECKERT E ROCHA, 2013), criando arranjos narrativos de imagens fotográficas, filmicas e sonoras. Os materiais foram agrupados por núcleos de sentido, considerando o eixo temático as "formas sensíveis do viver urbano" (SANSOT, 1983; 1996; LEDRUT, 1984; ECKERT; ROCHA, 2013b). Tais núcleos poderiam ser (re)arranjados de variadas formas, pois a pluralidade dos projetos dialogavam entre si por diferentes perspectivas e sensibilidades estético-conceituais. O arranjo expositivo no saguão contemplou tal fragmentação possibilitando ao público visitante uma escolha "livre" de circulação pelo espaço. O eixo temático formou um conjunto expográfico de imagens que se relacionam entre si e dialogam em uma trama imagética com as paisagens da cidade de Porto Alegre.

Considerando a formação sensitiva a partir da captação sensorial, nessa exposição houve estímulos visuais, auditivos, olfativos e táteis: por meio de fotografias, *gifs*, vídeos, faixa sonora tocada em um rádio, plantinhas e uma caneta para interagir nos lambes.

1.2 ADENTRANDO À EXPOSIÇÃO: OS NOVE PROJETOS EXPOGRÁFICOS

Esta tese se propõe enquanto um espaço-tempo de reflexões sobre as formas de prostrar *com* as imagens. Isso inclui conversar *sobre* imagens e *com* imagens. Refletir *com* imagens é abrir-se para um desafio constante pelo qual passei durante esta pesquisa. A cada evento que participei, precisei constelar e rearranjar visualmente as histórias narradas pela exposição e pelos visitantes. Como contar visualmente o que se passou? Como arranjar em um microespaço de um *slide* ou de uma página A4 tantas imagens que foram expostas? A

própria montagem visual é um processo de organização lógica, de escolhas estéticas e políticas (de trazer a público certas imagens e não outras). A cada montagem, pode-se formar diferentes arranjos, seguindo as coleções de imagens criadas, por isso o grande desafio de apresentar a exposição como um todo por outros formatos. Ela nunca mais será disposta da mesma maneira, no mesmo lugar, e, muito menos, com a mesma força do contexto temporal do cenário político e social pelo qual passamos. Assim, segue abaixo uma proposta visual de apresentação dos projetos que compuseram a exposição, considerando, principalmente, imagens da pré-produção (croquis, ilustrações, processos de escolha das imagens pelos grupos e do momento de montagem expositivo) e da produção (algumas imagens dos projetos).

Figura 3: Mosaico de fotografias da abertura da exposição e dos nove projetos expográficos



Fonte: montagem de Felipe Rodrigues, Fotocronografias (BIEV, 2017)¹¹

¹¹ Detalhes sobre os projetos e as imagens da exposição estão disponíveis no blog do BIEV Fotocronografias: <https://fotocronografias.wordpress.com/category/edicao-no-01-etnografias-compartilhadas/>

Figura 4: Ilustração esquemática com os projetos da exposição

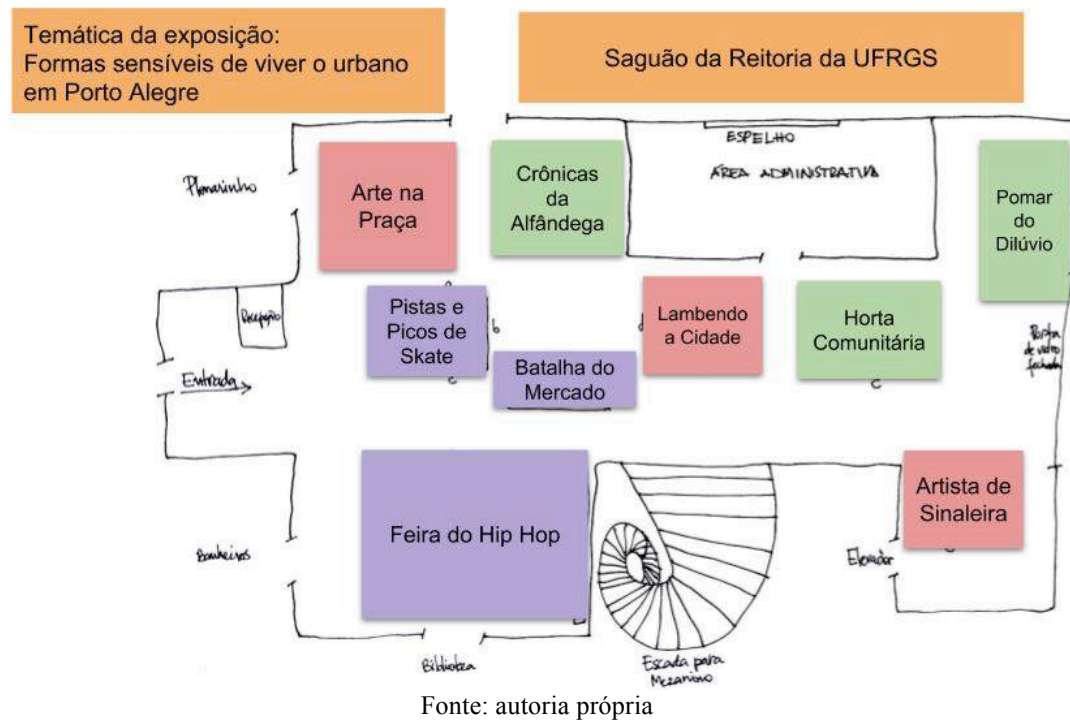


Figura 5: Imagens da exposição no saguão da Reitoria



Fonte: À esquerda, fotografia de Jeniffer Cuty e, à direita, de Fabricio Barreto

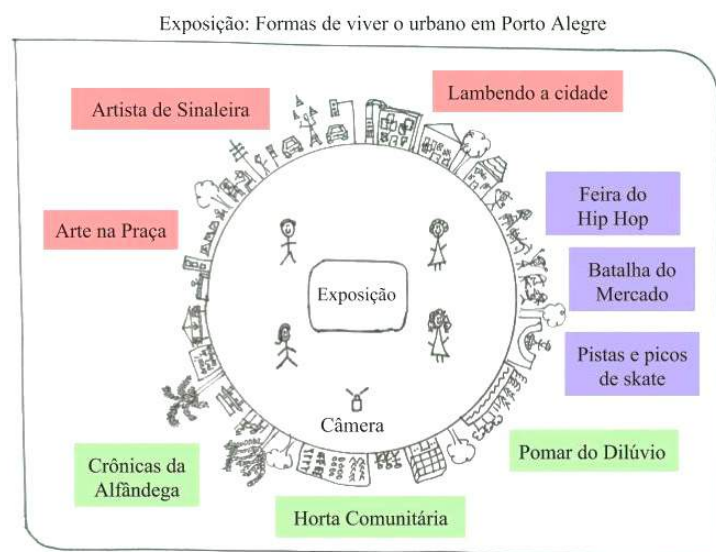
Destacava-se à direita da exposição "Etnografias Compartilhadas", o colorido do grafite e as frases escritas nas colunas; à esquerda, as fotografias sobre o skate; e, por todos os lados, o grande número de imagens. As imagens estavam coladas em *displays*, que são suportes para disposição dos objetos expostos (DESVALLEES; MAIRESSE, 2013). Para a exposição, foram usadas dois tipos de placas brancas de MDF (*Medium-density fibreboard*), os quais chamarei de "pilares" e os "murais". Os primeiros ficavam ao redor das colunas do saguão e possuíam quatro faces expositivas. Os segundos, tinham formato mais largo, com mesma altura e duas faces expositivas. Esses suportes eram fixados em cubos pretos de madeira no chão, que também serviram de apoio para pincéis, paleta de cores e plantinhas.

A exposição se apresentou enquanto uma paisagem heterogênea e complexa que formava no ambiente um campo de comunicação de narrativas orais, visuais e sonoras. Fragmentos e "partes totalizantes" da cidade compunham uma reinterpretação da paisagem urbana. Uma exposição enquanto paisagem torna-se uma "disposição anímica", o que envolve pensar que "uma paisagem é tão-só a disposição justamente desta paisagem e nunca pode ser a de qualquer outra, embora ambas se possam, porventura, abranger no conceito geral" (SIMMEL, 2009, p. 16). Mesmo que a exposição apresentasse fragmentos da cidade, tais fragmentos se constituíam como totalidades representativas de uma cidade em específico, por meio de perspectivas e formas específicas. As prosas dos visitantes com as imagens, muito provavelmente, teriam sido diferentes se fossem em uma outra exposição.

Em razão da forma fragmentada em nove projetos, a exposição poderia ser apresentada de variadas formas. Para esta pesquisa, foram agrupados os projetos em três núcleos temáticos e cada um será representado por uma cor diferente nas ilustrações que seguem:

- I) **Práticas juvenis:** práticas de lazer e política (lilás)
- II) **Práticas artístico-políticas:** espaços de trabalho e intervenção (cor de rosa)
- III) **Espaços verdes urbanos:** trabalho, política e lazer (verde)

Figura 6: Ilustração esquemática da exposição em forma de círculo



Fonte: autoria própria

A imagem acima está presente como *fundo* desta pesquisa, pois ela esquematiza visualmente esse processo circular de sujeitos inseridos em uma experiência de comunicação

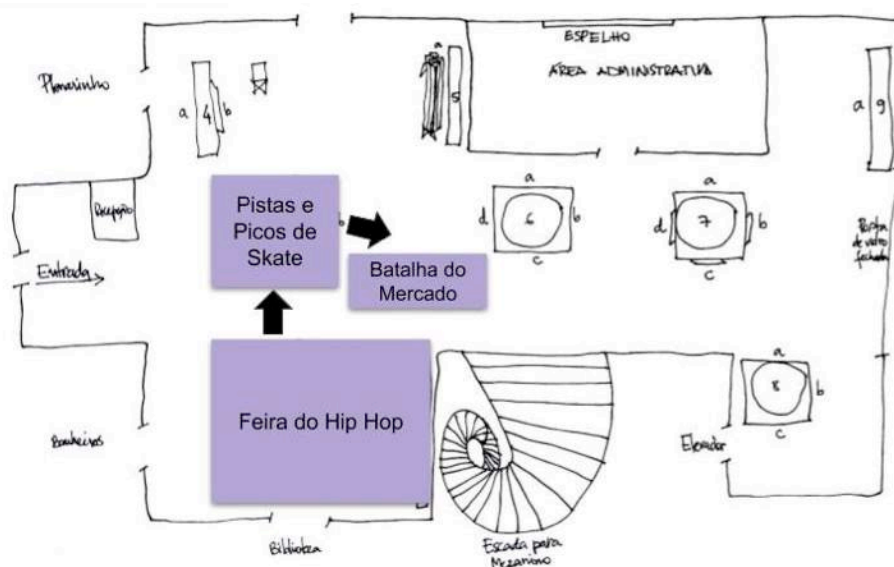
com imagens da exposição e da cidade. Com essa ilustração busquei refletir a circularidade da comunicação relacional dos sujeitos narradores em contexto de exposição, agrupados pelas cores referentes aos núcleos temáticos.

Se pensarmos nos termos refletidos por Ricoeur (1994) sobre as temporalidades e narrativas, veremos que a exposição passou por três fases: a pré-produção pode ser considerada a *pré-figuração*, a produção expográfica seria a *configuração* (dado seu caráter de montagem e organização visual no espaço) e os comentários do público visitante seriam as *refigurações*. No entanto, a exposição passa a ser considerada uma *pré-figuração* e as falas do público visitante, uma *configuração* que foi *refigurada* por meio desta pesquisa etnográfica.

Para apresentação detalhada da exposição nesta pesquisa, sugiro abaixo um percurso pelos nove projetos expográficos, agrupados segundo os três núcleos de sentido já referidos. Cada visitante se interessou e se deslocou pelo espaço de formas diferentes. A partir dos dados constantes no catálogo da exposição, seguem as sinopses, as informações sobre o(a) aluno(a)s e o(a)s orientador(a)s de cada projeto. Como foram muitas imagens na exposição, selecionei apenas três, formando trípticos, seguindo uma lógica estético-relacional entre elas.

I) Núcleo Práticas juvenis

Figura 7 Núcleo: Práticas juvenis



Fonte: autoria própria

1. Projeto "Feira de Hip Hop: o conhecimento como quinto elemento"

Figura 8 Tríptico fotográfico do projeto expográfico da Feira da "Feira do Hip Hop"



Fonte: fotografias de autoria dos autores do grupo

A Feira de Hip Hop na Esquina Democrática, no centro de Porto Alegre, é um evento mensal que reúne pessoas e organizações vinculadas a movimentos sociais da periferia. O objetivo é, pela apropriação de um espaço histórico para a cultura negra da cidade, divulgar o trabalho dos artistas locais através de seus quatro elementos fundamentais: Dança, DJ, MC e Grafite. Um quinto elemento, o Conhecimento, integra os anteriores no contexto da arte e da cultura assim como na economia, na política e na inserção do movimento nas redes latinoamericanas de cultura popular. Componentes: Javier Edison Llanes Calixto, José Thiago Lemes Ruhee, Larissa Signor Alvares, Nara Marcia Tavares Rech, Patrick Dias Gomes. Orientador: Manoel C. M. G. Rocha.

2. Projeto "Pistas e 'picos': Antropologia Visual e Skate em Porto Alegre"

Figura 9: Tríptico fotográfico do projeto expográfico "Pistas e 'picos'" de skate



Fonte: fotografias de autoria dos componentes do grupo

Em busca da manobra perfeita, os skatistas na região metropolitana de Porto Alegre, vivenciam a cidade de maneira particular. No encontro de uma tríade corpo-objeto-obstáculo, testam os limites de suas habilidades físicas repetindo movimentos executados na constante iminência de um choque, da queda e do trauma. Surge assim, uma verdadeira "estética do desgaste" paralela a elementos como linguagem, gestos, códigos e vestuário. Neste contexto, a recorrente presença de equipamentos técnicos de registro de imagens revelam a importância de se ver para constituir-se e aprimorar-se, ou de compartilhar os próprios movimentos em ambiente virtual. Componentes: Ânderson Fragozo, Carmem Guardiola, Maurem Fronza da Silva. Orientador: Guillermo Gómez.

3. Projeto "Batalhas de MC's em Porto Alegre: uma narrativa fotoetnográfica"

Figura 10 Tríptico fotográfico do projeto expográfico da "Batalhas de MC's"

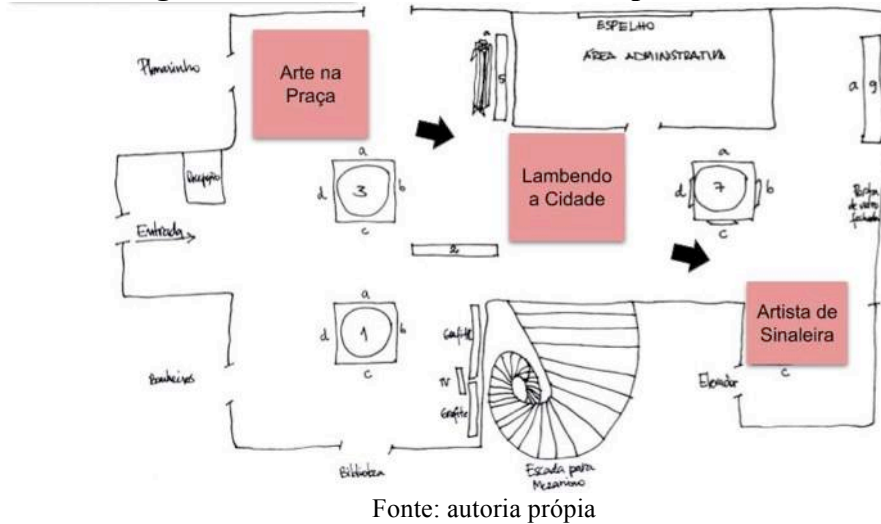


Fonte: Montagem do grupo com fotografias do Coletivo de Fotografia Callejera de Porto Alegre

O contexto das intervenções artísticas urbanas em Porto Alegre tem como uma das suas referências a rede de "Batalhas de MCs" que acontece em uma pluralidade de locais da cidade. Este trabalho contém uma narrativa fotoetnográfica sobre esta intervenção artística proposta por jovens associados a uma cultura Hip Hop. Para tanto, nos utilizamos dos conceitos de cidade, coletivo, identidade e performance. As fotos, por sua vez, foram tiradas no âmbito da "Batalha do Mercado" e tem autoria do Coletivo de Fotografia Callejera de Porto Alegre. As batalhas consistem em jogos de rimas e improvisações (*FreeStyle*) que envolvem inúmeras questões de identificação como consumo, estilos de vida e itinerários urbanos. Através da criação de narrativas visuais sobre a rede desta intervenção artística urbana contextualizamos o Hip Hop e as batalhas dentro do escopo de produção cultural na cidade. Como contar uma história com estas imagens? Inserir-las no local de sua produção e construir uma expografia que leve em conta tanto sua dinâmica cultural quanto visibilidades é a ideia central da produção deste trabalho. Componentes: Francisco Abraão Gonzaga, Gilmar Santos da Rosa, Simone Portela de Azambuja, Ellen Arruda Tabarkiewicz. Orientação: José Luis Abalos Júnior.

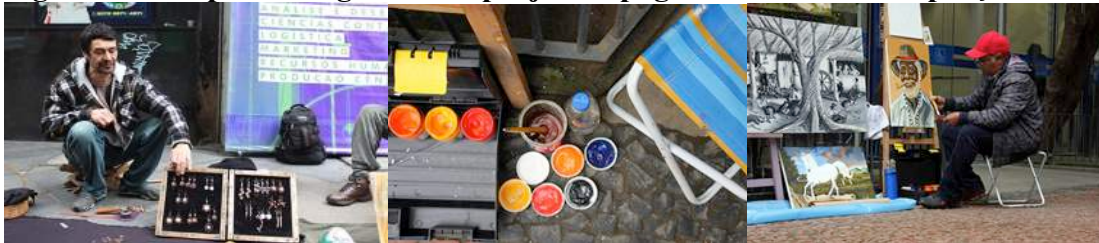
II) Núcleo Práticas artístico-políticas

Figura 11 Núcleo: Práticas artístico-políticas



4. Projeto "Arte de quem fica e arte de quem passa: uma narrativa sobre ofícios, cores e trajetórias na Praça da Alfândega" (também chamado de "Arte na Praça")

Figura 12: Tríptico fotográfico do projeto expográfico da "Arte na praça"



Fonte: fotografias de autoria dos componentes do grupo

A Praça da Alfândega, o coração da cidade de Porto Alegre – localizada no Centro Histórico – é um espaço compartilhado, praticado e disputado por um grande fluxo de transeuntes, vendedores ambulantes, hippies, artesãos e artistas plásticos, personagens que dão sentido e significado aos caminhos trilhados. O frenesi do cenário urbano e da convivência entre diferentes manifestações artísticas se entrelaçam em um território onde arte e comércio se misturam. A expografia *Arte de quem fica e arte de quem passa* revela detalhes das trajetórias desses personagens que fazem da arte seu ofício, para através de um mergulho em seu cotidiano, interpretar as múltiplas temporalidades que influem na ambiência pública. Componentes: Alexandre Mendes, Carolina Kneipp, Júlia Menin, Solana Irene Loch Zandonai. Orientação: Yuri Schönardie Rapkiewicz.

5. Projeto "Lambendo a Cidade"

Figura 13: Tríptico fotográfico do projeto expográfico "Lambendo a Cidade"



Fonte: fotografias de autoria dos componentes do grupo

Os cartazes em forma de lambe ressignificam as ruínas da cidade, denunciam o ritmo intenso dos acontecimentos, tocam os corações e mentes dos transeuntes e podem até mesmo refletir as batalhas políticas e ideológicas por espaço e poder dos ocupantes da cidade. "Lambendo a cidade" provoca o espectador a pensar a sua relação com o urbano e o convida a agir através desta ferramenta, o lambe-lambe. Componentes: Gabriela Thomaz, Natalia Seeger, Vinicius Riskalla, Ricardo Colar, Ricardo Racic. Orientação: Rumi Kubo.

6. Projeto "Artista de Sinaleira: narrativas visuais de uma performance e vida malabarista no ambiente 'cruzado' da rua"

Figura 14: Tríptico fotográfico do projeto expográfico "Artista de Sinaleira"

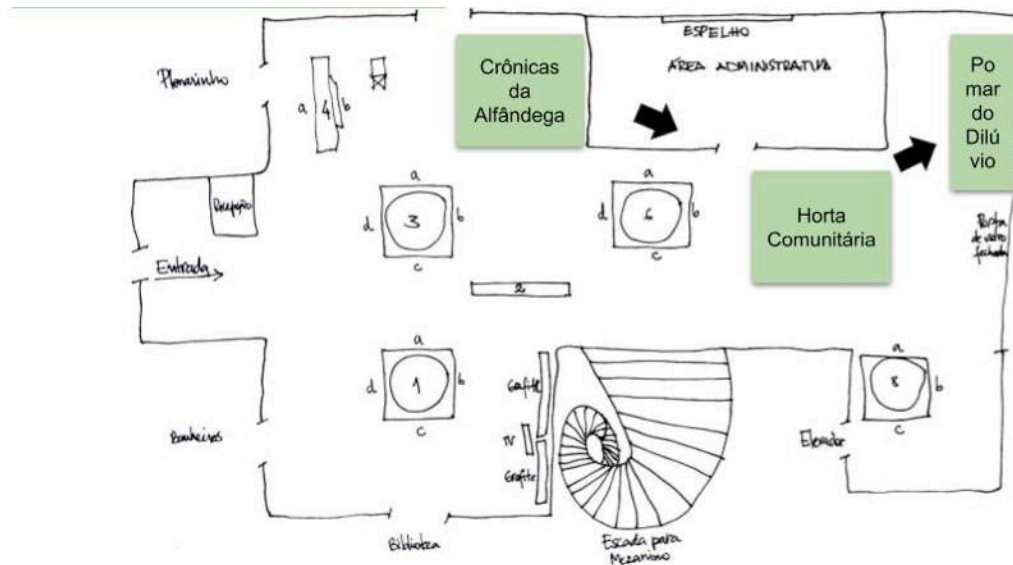


Fonte: fotografias de autoria dos componentes do grupo

Malabarista pode ser tanto aquele que realiza malabares quanto aquele que "malabariza" a vida, ou, neste caso em particular, as duas coisas em um. Nada mais urbano do que as ruas, nada mais humano do que um corpo que a transmuta, transformando-a no que virá a ser um espetáculo. "O cone é rua", nos disse o interlocutor. Sua performance é, ao mesmo tempo, arte, trabalho e a história de uma vida. Robson causa rupturas, brechas, rachaduras... Subvertendo a lógica da cidade e (re)existindo, o projeto convida o público a um passeio pelo ciclo verde-amarelo-vermelho. Componentes: Daviana Maite Suárez Ferreira, Felipe da Silva Rodrigues, Roberta Deroma e o malabarista Robson. Orientadora: Camila Braz da Silva.

III) Núcleo Espaços verdes urbanos

Figura 15: Núcleo: Espaços verdes urbanos



Fonte: autoria própria.

7. Projeto “Crônicas da Alfândega: paisagens sonoras e visuais na Praça da Alfândega”

Figura 16: Tríptico fotográfico do projeto expográfico "Crônicas da Alfândega"



Fonte: fotografias de autoria dos componentes do grupo

A expografia Crônicas da Alfândega convida o público a sentar no banco da praça e escutar os sons da natureza, das folhas, dos carrinhos de compras e dos balanços que se misturam às narrativas e trajetórias das pessoas que fazem parte da Praça da Alfândega. O espaço, os personagens e seus ritmos foram se apresentando e se formando em nossa caminhada etnográfica mostrando suas paisagens sonoras e visuais através da pluralidade de histórias, vivências, emoções e memórias que ela proporcionava. Componentes: Adriana Cunha, Ana Paula Barros, Daniela Becker, Jonathan Rocha, Maitê Medeiros Passos. Orientadora: Roberta Simon.

8. Projeto "Trajetos e trajetórias na Horta Comunitária da Lomba do Pinheiro"

Figura 17: Tríptico fotográfico do projeto expográfico "Horta Comunitária"



Fonte: fotografias de autoria dos componentes do grupo

Um monge renunciante, uma cozinheira de mão cheia e duas líderes comunitárias: Radhanti Maharaj, Dona Tetê, Lurdes e Ana são algumas das trajetórias que compõem nossa etnofotografia rumo aos caminhos da Horta. As personagens, entretanto, são muitas, assim como são diversas as motivações que as levam ao espaço rururbano de agricultura comunitária e agroecológica. Os retratos aqui trazidos são uma forma de representar essa quantidade de histórias e de vidas perpassadas por saberes e fazeres como plantar, cultivar e colher. Ao sabor de um sopão ou um de chá de hibisco, o lugar serve para discutir a alimentação e a vida na comunidade, organizar eventos, fazer yoga. Mais do que compartilhar mudas e sementes, o importante é compartilhar sorrisos e abraços, encontros e afetos. São tantas hortas na mesma horta, tantas facetas evocadas: um saber-fazer que é político, econômico, terapêutico, ecológico e afetivo. Nosso trabalho tem esse olhar: o olhar das pessoas da horta, suas histórias, trajetos e trajetórias. Componentes: Matheus Cervo, Sara Menezes, Thainan Piuco. Orientação: Cornelia Eckert e Fabrício Barreto.

9. Projeto "Pomar do Dilúvio"

Figura 18: Tríptico fotográfico do projeto expográfico "Pomar do Dilúvio"



Fonte: fotografias de autoria dos componentes do grupo

A contradição é relação definidora das grandes cidades. O esgoto que passa e a fruta que cresce; o olhar andante no celular e o saber da enxada de todo dia; o crack na ponte e um pomar no mesmo ponto. Este trabalho apresenta um fragmento da "cidade invisível" em Porto Alegre: um pomar na encosta do Arroio Dilúvio (um córrego poluído que deságua no Rio Guaíba). Além disso, o trabalho homenageia o saber empírico destas mãos cheias de calos que

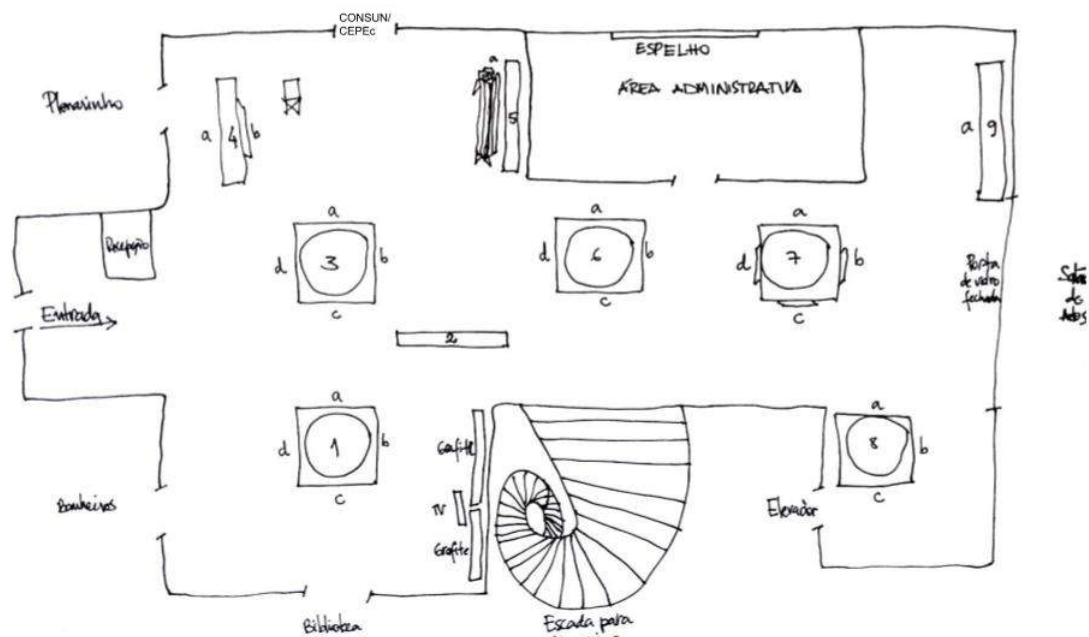
transformam nossa cidade. Se plantar árvores for vandalismo, sejamos todos vândalos.
Componente: Tiago Barradas Morés. Orientadora: Cornelia Eckert.

Esses foram os nove projetos expográficos. A exposição enquanto gatilho disparou imagens por meio de dispositivos técnicos (composições sonoras, fotografias, colagens, lambes, *gifs* animados e vídeos), dispositivos cênicos (as esquinas, ruas, avenidas, cruzamentos, sinaleiras, viadutos, muros, paredes, praças, bancos, escadas, prédios, portas, casas, hortas e encosta de um córrego) e dispositivos dramáticos (pelo encadeamento de ações, acontecimentos e performances de dançar, cantar, discotecar, rimar, engraxar, passear, vender, comprar, sentar, saltar, girar, conversar, pintar, criar, desgastar, resistir, lutar, trabalhar, brincar, contar, deslocar, fotografar, filmar, gravar, colar, arrancar, pichar, grafitar, rabiscar, sobrepor, transgredir, agir, refletir, conhecer, plantar, cultivar, colher, compartilhar, meditar, performatizar, subir, passar, transformar, romper e recriar).

Assim foi a exposição, com imagens visuais e sonoras das formas sensíveis da vida cotidiana em Porto Alegre.

1.3 O SAGUÃO DA REITORIA – UM ESPAÇO DE PASSAGENS, ENCONTROS E PROSAS

Figura 19: Saguão da Reitoria



Fonte: autoria própria

Figura 20: Imagens do espaço expográfico no saguão



Fonte: À esquerda e ao centro duas fotografias de Fabrício Barreto e, à direita, um *frame* de vídeo da autora

Figura 21: Fotografia com perspectiva de quem adentra ao saguão pela porta principal



Fonte: Jeniffer Cuty

Após subir os degraus, os visitantes se deparavam com a enorme porta de vidro e metal do saguão da Reitoria sempre fechada. Era preciso empurrá-la para abrir ou um funcionário da vigilância ajudava. Na imagem acima se pode ver ao fundo a porta de "serviços", também de vidro, que era aberta raramente, apenas em ocasiões especiais, como em eventos, para carregamento de materiais ou para cadeirantes passarem. Ao fundo, havia dois elevadores que davam acesso à parte administrativa dos andares superiores. Ah, os elevadores! Das formas sensíveis de perceber o ambiente, os elevadores mereceriam um capítulo à parte pelo soar estridente e constante a cada vez que abriam as portas. Se precisamos estar com os ouvidos atentos e abertos em campo, nesse instante, os tímpanos se

contraíam. Essa paisagem sonora pode ser ouvida de fundo nas crônicas videoetnográficas desta pesquisa.

O saguão era um espaço público de área ampla e com pé-direito alto que gerava um pouco de eco. No chão, um lindo assoalho geométrico. Uma grande escadaria em espiral ao centro e à direita de quem entrava, levava ao mezanino, onde havia uma galeria de arte e espaços multifuncionais. No térreo, havia a recepção, uma espaçosa sala administrativa, onde funcionavam o Conselho Universitário (CONSUN) e o Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (CEPE). Também no térreo, podia-se ter acesso ao Auditório Plenarinho, à Biblioteca Central, aos banheiros e a uma parte reservada da administração onde os funcionários registravam o ponto.

Durante o período da exposição, foi possível observar algumas dinâmicas do fluxo de pessoas pelo saguão. Muitos chegavam na recepção perguntando sobre a localização de outros prédios do campus central ou passavam por ali, cumprimentavam e atravessavam todo o saguão indo direto para o elevador. A maioria das pessoas não cruzava o saguão para subir as escadas ou pegar o elevador. Diferentemente de museus em espaços fechados, as pessoas estavam ali, em sua grande maioria, para resolver questões pessoais, profissionais ou acadêmicas. Elas atravessavam envoltas em seus pensamentos da vida cotidiana. Quando passavam em grupos em direção ao elevador ou à escada, ninguém parava. Alguns, na pressa dos afazeres, mas com interesse na exposição, chegavam a diminuir o passo e ficavam pra trás do seu grupo, com a cabeça espichada para dar aquela conferida rápida, olhavam fixo e atentamente com o canto de olho sem parar de caminhar, seguindo o ritmo dos passos firmes dos colegas de trabalho. Muitos se concentravam apenas nas interações de seu grupo ou, quando passavam sozinhos, à trabalho e apressados, não reparavam nas imagens. Poucas pessoas paravam para ver as imagens, nem mesmo servidores que trabalhavam diariamente na Reitoria. Mas só "ousava" parar na exposição, em meio à travessia, quem andava em dupla ou sozinho, mesmo que por curtos segundos, e seguia adiante.

Apesar de ser um lugar de travessia, algumas pessoas iam lá especificamente para ver as exposições. Pelo que observei, elas geralmente iam nessas situações quando conheciam os expositores e, portanto, prestigiavam com atenção. Incluo aí as observações realizadas no local em outros períodos. Outro grupo de pessoas visitava a exposição com atenção: os funcionários ou frequentadores assíduos da reitoria que já estavam acostumados e se interessavam em ver as exposições. Mesmo assim, a maioria das pessoas que observava a exposição estava, de certa forma, de passagem.

Pelo tempo que observei, as pessoas que paravam para ver a exposição estavam frequentando o saguão pelos seguintes motivos: trabalho, busca de informações sobre documentações e questões acadêmicas, espera por parentes e conhecidos resolverem suas diligências ou saírem do trabalho, espera para entrar em reunião no Auditório Plenarinho, aproveitamento da escadaria para tirar fotografias oficiais de formatura (pois o Salão de Atos, onde ocorriam as formaturas, localizava-se no prédio ao lado da reitoria), e sociabilização dos usuários da Biblioteca Central e dos demais frequentadores e funcionários da universidade.

Como não havia bancos para se sentar, o espaço acabava sendo predominantemente de deslocamentos e esperas em pé. Um espaço-tempo de encontros, desencontros, procuras, resoluções, expectativas; de *flâneurs*, *flutuanes* (PÉTONNET, 1982) de ritmos dissonantes de gestos, conversas e brincadeiras de curta duração. Um espaço de comunicações breves. E circulavam por ali diversas fragrâncias, cores e sabores também. Um dos momentos mais esperados nas tardes etnográficas no saguão era a chegada das duas caixas azul-marinho de doces de um casal de irmãos jovens e simpáticos que tinham cabelos muito loiros e vinham com o sotaque do interior. Ao abrir a caixa, um aroma perfumava o ambiente e o colorido das enormes guloseimas enfeitava o saguão. Apesar de eu preferir salgados a doces, eles vinham em um momento da tarde em que o cansaço parecia pedir uma forcinha energética extra. Por onde passavam com suas caixas, deixavam as pessoas com água na boca. Eles não olhavam para as imagens da exposição, estavam focados nas vendas. Os doces eram grandes, um tanto diferentes dos habituais: brigadeiros e beijinhos eram recheados com diversos sabores. Nem sempre eu comia, mas já percebia que estava mudando meu comportamento alimentar. Este campo estava começando a ficar "perigoso": campo docemente minado.

Mesmo após a desmontagem da exposição (não consigo dizer que a exposição terminou, pois ela ainda está bem viva nessas histórias, imagens e memórias), continuei frequentando o saguão para encontrar com os interlocutores que conheci, usar os computadores da biblioteca central, prestigiar as novas exposições, buscar salas para gravações de narrativas biográficas e para conversar com os funcionários terceirizados que fizeram a diferença afetiva neste campo etnográfico.

Dona Jandira era a funcionária terceirizada que ficava na recepção durante o período da tarde. A dona Naná ficava de manhã, mas com esta não tive tanto contato. Além delas, haviam as mulheres da limpeza e os homens do serviço de segurança, todos contratados por empresas terceirizadas. A pesquisa da antropóloga Prof. Dra. Lígia Dabul em espaços de exposição apresentou "a importância de atores sociais muitas vezes "invisíveis" – recepcionistas e seguranças – para a própria realização da pesquisa" (DABUL, 2005, p. 309).

Considerando o baixo movimento do público no saguão no período dessa exposição, foram justamente essas pessoas que conferiram ao lugar de passagens um espaço de proximidades, vínculos e afetividades para o desenrolar da pesquisa. Para além dos uniformes pretos dos seguranças e azuis das mulheres, fomos compartilhando muitas histórias de vida, conselhos, dicas de saúde e do bem-viver, de espiritualidade, do cotidiano de exercícios físicos, receitas de dietas ou de guloseimas, de trabalhos, salários e perspectivas futuras. Eram formas descontraídas que envolviam a comunicação com esses atores sociais no espaço cultural da exposição. Porém, nem todo mundo se abria com ele para o diálogo da fluidez comunicativa. Foi possível identificar a hostilidade da invisibilidade deles para algumas pessoas que trabalhavam na Reitoria e passavam várias vezes por eles durante o dia. "Nem um bom dia a gente recebe de certas pessoas", eles desabafavam.

Meus primeiros contatos com os terceirizados foi durante a experiência etnográfica da exposição sobre a Copa do Mundo em Porto Alegre. Os funcionários foram fundamentais no processo etnográfico, trocando ideias, perguntando sobre a pesquisa, torcendo para que mais pessoas aceitassem participar, colaborando com sugestões de ângulos e formas para filmagem. Saber que eles estariam lá quando eu chegasse em campo tornava o trabalho ainda mais prazeroso. Eles não podiam dar entrevistas ou ser filmados no horário de trabalho, principalmente porque seus uniformes denunciariam um desvio de conduta no horário de trabalho. Mesmo assim, alguns também se mostravam interessados em participar da pesquisa nas horas vagas e colaborar trazendo suas impressões. Registrei apenas áudios e imaginei o quanto aquela experiência poderia contribuir para a pesquisa (com as falas de pessoas que foram ouvidas, não seriam vistas, nem seriam os protagonistas, mas que traziam suas colaborações para reflexão sobre as prosas com as imagens). Essa experiência podia também contribuir, de certa forma, para eles, enquanto um momento simbólico de terem sido escutados e suas reflexões consideradas para esta pesquisa, além do efeito que a experiência pode produzir de eles ressignificarem suas percepções e práticas naquele espaço laboral e expositivo.

Além da investigação, um espaço de sociabilidade se formou. Os trabalhos etnográficos tendem a buscar nas relações em campo figuras de proximidade as dimensões colaborativa, dialógica, afetiva e sensível (ECKERT; ROCHA, 2013b). Os funcionários da segurança interna do prédio, Marcos e Dênis, intercalavam entre os dias ímpares e pares. Suas formas de prostrar comigo eram distintas entre si e produziam formas de contribuição distintas à pesquisa. Quando Marcos estava lá, só ficávamos nós três: Marcos (segurança), Jandira (recepcionista) e eu conversando e esperando algum *flâneur* pelo saguão ser afetado pelas

imagens até eu interromper nosso papo para abordar o(a) visitante. Marcos se mostrava muito interessado na pesquisa e um dia fizemos um recorrido juntos pela exposição. Ele criou seu percurso, eu o seguia com o gravador de áudio ligado, mas ele não dizia uma palavra. Ficou em silêncio total, passando de painel em painel. Ao final, ele explicou que uma coisa é pensar e construir a narrativa na cabeça, outra coisa é escrever e falar. Perguntou, inclusive, entre risos tímidos, se poderia escrever o que pensou antes de me falar, ao que respondi com um tom de voz despretensioso e busquei amenizar sua tensão relembrando as duas perguntas-gatilho: "Ah, sei lá, podes falar qualquer coisa que tenha te chamado mais a atenção e que te veio à cabeça com essas imagens". Ele então tomou coragem e falou.

A forma de Marcos prostrar com as imagens apresentou uma preocupação extrema de racionalização do discurso e, talvez, de padrões herméticos como se essas dinâmicas produzissem certos tipos e expectativas de respostas corretas, válidas e legítimas. Acredito que seu momento de vida pode ter influenciado, pois ele fazia um curso noturno de gestão de segurança, em que, muito provavelmente, o sistema educacional deste curso (ou da vida) exigia formas avaliativas muito rígidas. Nas experiências etnográficas com outras exposições, conforme já citadas, tal inquietação também era recorrente e frases como: "não sou bom/boa em leitura das imagens" ou "não sei fazer isso direito" eram exteriorizadas. Essas atitudes marcavam ainda mais a importância da forma como as perguntas-gatilho eram elaboradas e comunicadas para amenizar tal preocupação. Após alguns anos de tentativas em minha vida dentro e fora da vida acadêmica, finalmente acredito que neste campo de pesquisa cheguei às "perguntas-gatilho" que buscava. Elas permitiam uma abertura para a comunicação com as imagens, como esperava. Partii da ideia de que não havia respostas certas ou erradas às perguntas, pois elas pretendiam ser tão abertas a ponto de gerar múltiplas respostas pessoais, gerando diversidade de conteúdo. E na forma de pronunciá-las, precisei ser tão firme e insistente nessas duas questões apenas a ponto dos interlocutores não ficarem com dúvidas ou inseguranças sobre o que eu esperava deles.

Além do vigilante Marcos, o Dênis igualmente cuidava da segurança interna do prédio da Reitoria. Com esse, a dinâmica do saguão era outra, pois ele recebia muitas visitas dos demais vigilantes que circulavam pelo pátio do campus (segurança externa). Às vezes, aparecia apenas um. Outras vezes, eram três, e a tarde se transformava em uma grande diversão. Com a convivência, as brincadeiras passaram a fazer parte da rotina, engendrando, ainda, algumas piadas internas. Eles observavam tudo, inclusive colaboravam com a etnografia avisando caso eu demorasse para perceber que uma pessoa havia parado diante de

algum painel da exposição, faziam comentários sobre as imagens e minhas relações com os visitantes.

Uma vez, um deles me levou até um painel e, dentre seus comentários sobre as imagens da exposição, mostrou-se intrigado com a cor *dourada* com que o Robson, o "Artista de Sinaleira", havia pintado seu corpo. Olhando para a fotografia, disse que o conhecia, pois ele era de seu bairro, e que Robson pertencia a um grupo de artistas *prateados* que formava os "Bonde dos Prata", mas que esse grupo não existia mais, pois haviam se dispersado. Explicou que o grupo funcionava enquanto uma forma de trocas de experiências, aprendizados e conhecimentos. Certa vez, conheci e conversei com o cunhado de Robson em uma sinaleira de outra cidade: Capão da Canoa/RS, a 137 km de Porto Alegre. O cunhado de Robson aprendeu com ele a arte dos malabares enquanto um ofício praticado pelas sinaleiras dos cruzamentos das cidades. Conversei com o cunhado enquanto o sinal estava verde. Ele esperava o sinal vermelho e os carros pararem para entrar em ação, entreter e animar os motoristas com bolinhas que rodopiavam no ar. "Estou aprendendo e um dia eu chego lá", disse ele na esperança de um dia também conseguir fazer os malabares com os cones. Essa rede de contatos entre eles, aprendizados e conhecimentos são figuradas em narrativas graças à comunicação interpessoal, aos instantes de prosas, encontros e trocas de experiências pessoais sobre formas de trabalho e de viver nas cidades.

Robson trocou experiência com seus amigos, passou o conhecimento para seu cunhado, foi fotografado na rua e, na exposição, reconhecido por seu vizinho que trabalhava no saguão. O fato de Robson estar pintado de dourado e não de prateado foi comentado por várias pessoas que o conheciam. Justamente no dia em que foi fotografado a tinta prata havia acabado, ele se "vestiu" de dourado, foi "eternizado" pelas lentes das câmeras com uma cor diferente daquela que o caracterizava e surpreendeu a todos que o reconheceram.

Ressalta-se dessa história, algumas questões sobre a imagem fotográfica e a vida social. Como Gregory Bateson (1981) afirma que cada comunicação é pontual, as fotografias registram esses encontros únicos, dando margem para marcar as *metamorfoses* possíveis pelas quais passam os seres humanos na vida cotidiana. "Entre um *self* fixo e imutável, por detrás das aparências, e uma plasticidade total", há um jogo de permanências e mudanças (VELHO, 2003, p. 9) Ainda mais, considerando o quadro sociocultural de sociedades com grande complexidade econômica, como a brasileira contemporânea, os cidadãos criam e recriam formas de trabalhar, viver e sustentar suas famílias. Robson dizia ao grupo que o fotografou que não podia parar de trabalhar, ainda mais que sua esposa havia engravidado. Essa também foi sua justificativa por ele não ter ido à exposição, apesar dos convites reiterados.

No saguão da reitoria, histórias e imagens da vida de pessoas que trabalhavam ali, passavam pela exposição ou estavam representadas em imagens se entrecruzavam. Foi um espaço-tempo etnográfico de atravessamentos biográficos e socioculturais.

1.4 PROCESSOS TÉCNICOS, PROCEDIMENTOS E ENCONTROS ETNOGRÁFICOS

O trabalho de campo na exposição foi realizado de 23 de agosto a 16 de setembro de 2016, com uma pausa para apresentar um artigo em um evento¹². Os últimos quatro dias da exposição teve pouco movimento no saguão da reitoria, pois alunos, professores e funcionários estavam envolvidos com a Semana Acadêmica da UFRGS (de 12 a 16 de setembro de 2016).

A primeira vez que realizei pesquisa etnográfica no saguão da Reitoria foi com a exposição “Na Porto Alegre da Copa”. A segunda vez, foi com a exposição “Etnografias Compartilhadas”. Há muitos pontos positivos de desenvolver trabalho de campo em um mesmo lugar, dentre eles: já se conhece as pessoas que frequentam, os horários de funcionamento, as dinâmicas e ritmos do ambiente, as formas de abordar as pessoas e os campos de possibilidades de atuação, como afirma Alfred Schütz (1973), além das coisas práticas como onde guardar a mochila e onde se encontram as tomadas para carregar os aparelhos eletrônicos. Na primeira exposição criei um ritual de registrar uma “fotografia da chegada em campo”, que mostravam o horário e o clima do ambiente naquele dia. Como uma herança, continuei o ritual, que foi tendo seu sentido transformado para um momento sagrado, como uma abertura de caminhos para abençoar as prosas com as imagens daquele dia.

No começo, eu buscava seguir o *protocolo de filmagem* feito como um pré-roteiro para o campo. Ele foi sendo alterado conforme as experiências demandavam, construindo novas perspectivas e olhares de quem já estava inserida em campo. Experimentei diferentes posicionamentos em campo para melhor visualização de quem era afetado pelas imagens, novos ângulos de filmagem e distintos horários de entrada e saída do campo. Todos os horários foram passados para os colegas pesquisadores do Navisual e em duas vezes contei com a colaboração deles: Manoel C. M. da Rocha, em um dia, e Thainan Piucco, em outro.

¹² Artigo apresentado no XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), em São Paulo, sobre as experiências etnográficas com a exposição anterior sobre a Copa do Mundo em Porto Alegre, intitulado: “Eu disse aquilo que *vivencio*’: contribuições da fenomenologia social para um estudo sobre interpretação de imagem”.

Eles gravaram os áudios. Suas personalidades muito diferentes refletiram nas experiências etnográfica: Manoel é mais observador e de pouca fala, trazendo contribuições para a escuta atenta aos interlocutores e reflexões colaborativas ao final. Thainan é mais extrovertido e falante, fez algumas perguntas aos visitantes, configurando um bate-papo diante das imagens (às vezes, com direcionamentos ideológicos, sobre o qual lhe alertei) e ainda foi ao pátio da universidade atrás de seus amigos, convidando-os para entrarem no saguão da Reitoria para a prosa com as imagens (como os jovens estudantes e politicamente engajados William Gonçalves e Thairine Farias), pois era o último dia de nossa exposição e, com a Semana Acadêmica, o saguão estava praticamente vazio.

A estudante de comunicação da UFRGS e minha prima Aline Renner foi um dia para fazer os registros da interação em campo (a chamada *etnografia da etnografia* pelos antropólogos ou *making of* pelos comunicadores), considerando o interesse de pesquisa em estudar os fenômenos de comunicação em campo, ou a chamada *etnografia da comunicação*, sugerida por Yves Winkin (1998). Porém, nem ela, nem a outra amiga e pesquisadora Jeniffer Cuty, que também mostrou interesse em ajudar, puderam permanecer e acompanhar a pesquisa naqueles dias. Assim, em todas as outras vezes, fiz os registros sozinha com filmadora na mão direita, braço flexionado e lente da câmera na altura de meu rosto. A mão esquerda segurava o gravador de áudio, às vezes, também o bloco de notas, o celular e a caneta. Outras vezes, eles ficavam no bolso. Por isso, era importante vestir uma roupa com bolsos, corroborando o estereótipo da típica imagem dos etnógrafos em campo com coletes e calças cheias de bolsos.

“Estar em campo” necessita grande troca energética, sensibilidade e concentração, o que é animador e intenso, ao mesmo tempo. Prestar atenção a todos os detalhes, buscar a consciência presente em todos os movimentos, às pessoas que param, que passam, que esperam, que olham, que não olham, ao telefone da recepção que toca ou ao elevador que não para de avisar que chegou. Tudo isso é somado à expectativa de produtividade e garantia de conseguir material etnográfico de qualidade suficiente para ser analisado. Ainda mais, considerando a pressão de que dessa vez precisava ocorrer menos "falhas" do que na experiência de etnografia na exposição anterior. Por isso, imprimi mais vigor físico e mental na responsabilidade diária em campo para uma comunicação efetiva e sensível com os interlocutores.

Um dos grandes aprendizados sobre etnografia recai sobre as diferenças rítmicas das dialéticas da duração (BACHELARD, 1988). Ainda mais com a intenção de fazer registros

audiovisuais. Com a câmera na mão¹³, é preciso sempre estar em "prontidão", ficar com os olhos e todos os sentidos ativados. Assim como os bombeiros que são treinados para estar sempre prontos para quando o alarme tocar. No caso da etnografia visual, a "prontidão" se refere ao processo de comunicação e interação com uso de recursos tecnológicos (filmadora, gravador de áudio e câmera fotográfica). Seria uma "prontidão etnográfica", um estado de espírito em campo de vigília, atenção e observação constante, incluindo o cuidado para que os equipamentos estivessem também preparados para serem usados com agilidade e não atrapalhassem no *timing* em campo, mesmo que "nada" de novo parecesse acontecer por um longo período de tempo. O tempo dos aparelhos ligarem nem sempre correspondia à velocidade necessária e era preciso economizar as baterias. Ligar e desligar a filmadora e o gravador de áudio se tornavam uma constante.

Às vezes, não havia circulação de pessoas. Aprendi com o tempo que mesmo essa espera "de algo acontecer" era fundamental, por mais entediante que fosse. Malinowski (1978), o pai da etnografia, já falava do silêncio, do tempo de espera, sem nada para fazer ou sem poder se comunicar com as pessoas em seus idiomas maternos. Isso produzia um certo tédio em campo. Frederick Wiseman, para o filme "Welfare"(1975), conta que filmava em média duas ou três horas por dia, o resto do tempo ficava lá olhando e observando: "Eu filmo uma sequência ou outra, conforme o que me disseram ou, às vezes, é o acaso que me guia [...]" Grande parte do tempo de filmagem é a espera" (PEIXOTO, 2015, p. 100).

Ao se aproximar dos interlocutores com uma câmera à tiracolo, sempre gera estranhamento e desconfiança inicial. É preciso ir devagar para ganhar confiança. Os ensaios performáticos das experiências etnográficas são fundamentais para aprender sobre as durações dos movimentos, gestos, falas, silêncios, filmagens e negociações em campo. Tudo precisa ser muito sutil e respeitoso. Passado um tempo, a câmera deixa de assustar o outro e as interações se tornam mais tranquilas. A câmera produz uma experiência de co-participação e de registros colaborativos, em que as pessoas são atraídas pela presença do dispositivo, produzindo ainda maior interação. Essa atração que a câmera produz é chamada de "força totêmica da imagem" por Vincenzo Susca (2017).

No primeiro dia de etnografia, escrevi no diário de campo que precisava comprar um gravador de áudio, pois percebi que o uso do celular como gravador, por mais que tivesse boa qualidade, gerava arquivos muito pesados e estourava o limite de capacidade do celular, então

¹³ No fazer etnográfico, de certa forma, mesmo em um meio urbano e em ambiente conhecido como o da exposição, acredito que sempre impera um sentimento de deslocamento, de ser alguém "de fora", uma "gringa" observando o comportamento dos "nativos" com câmera em campo.

precisava me preocupar em apagar os dados desnecessários, o que tomava tempo. O Setor de Meios Auxiliares da FAMECOS (PUCRS) não emprestava gravador de áudio. Comprei um de qualidade mediana (*Sony IC Recorder ICD-PX440*) no dia 13 de setembro e foi suficiente. Para registrar as narrativas biográficas que eram longas, precisei comprar mais equipamentos, como tripé e cartão de memória.

David MacDougall (2006) reflete sobre a produção de conhecimento e significados a partir de percepções captadas pelos corpos em relação nos trabalhos de campo de etnografia visual. O significado é produzido *pelos e em* nossos corpos e qualquer imagem que nós fazemos carrega as marcas (*imprints*) de nossos corpos. Trata-se de um encontro de alteridades e trocas energéticas de percepções e sentidos que vão muito além de significados fechados, corroboração de hipóteses, verdades únicas ou formas herméticas de compreensão da realidade. As percepções trazidas pelos encontros de diferenças produzem os conteúdos das relações ético-estéticas da comunicação em campo.

Considerando que a organização do material confere um sentido particular à forma como o conhecimento se processa, descrevo brevemente aqui a forma como foi armazenado. Primeira pasta se chamou “DADOS_1_Expo Etnografias Compartilhadas – AV”, dividida por transcrições, diários de campo e dispositivos técnicos (fotografias, áudios e vídeos); separados por dia. A segunda pasta se chamou “DADOS_2_Narrativas biográficas” e foi dividida por interlocutores. A terceira pasta se chamou “DADOS_3_De prosa com as imagens – banco de conhecimento” e contou com as pastas de “Acervo áudios”, “Acervo documentos”, “Acervo fotos”, “Acervo textos”, “Acervo vídeos”, “Coleções”, “Personagem_Claudio”, “Personagem_Elenir” e “Personagem_Tumax”. Cada pasta dos personagens foi dividida por “NI” (narrativas das imagens na exposição), “NB” (narrativas biográficas), “R1”, “R2” (restituições 1 e 2) e “Crônica videoetnográfica”. Cada uma dessas pastas foi dividida por: “áudio”, “foto”, “texto” e “vídeo”. A última pasta foi “DADOS_4_Proseando em grupo”, dividida em: “Cinesofia” e “Navisual” (subdividida em “áudio”, “foto” e “vídeo”).

Segundo os procedimentos indicados pelo Biev para tratamento do material bruto resultante das pesquisas em etnografia visual, o material deve ser, então, separado por categorias. Essas categorias não estavam muito claras ainda no início da pesquisa e foram se *configurando* com o tempo. Pensando, inicialmente, em fazer crônicas visuais a partir dos cinco projetos expográficos mais comentados pelos visitantes (“Crônicas da Alfândega”, “Feira de Hip Hop”, “Lambendo a cidade”, “Horta comunitária” e “Artista de sinaleira”), foram criadas pastas com esses títulos e em cada uma delas foram inseridas as entrevistas dos visitantes tocadas por esses projetos. Os vídeos foram colocados por inteiro, pois, na ocasião,

eu não sabia fazer edição para recortar apenas o trecho da fala do interlocutor que fosse referente ao projeto. Depois, vi que não fazia sentido separar a exposição e reduzi-la em apenas cinco projetos, pois ela possuía um fio condutor comum que norteava a prosa com as imagens e tornaria mais coerente a análise depois. Além disso, como encaixar as narrativas biográficas separando-as por projetos expográficos? A crônica visual com um dos interlocutores (Claudio) já dava indícios de que tal separação se mostrava frágil e não se sustentava. Por isso, foram criadas as pastas com os nomes dos personagens: “Personagem_Claudio”, “Personagem_Elenir” e “Personagem_Tumax”. A partir da criação das crônicas videoetnográficas de cada personagem foi possível visualizar o primeiro esforço de entrelaçamento das narrativas biográficas e da exposição.

Para garantir o armazenamento do material, ele foi estocado na “nuvem” do Google Drive, em um HD externo e no notebook. Porém, a quantidade de dados aumentava e, cada vez mais, necessitava comprar concessão de espaço virtual de estocagem. Alguns *pendrives* ajudaram também na agilidade do processo de organização e armazenamento do material. Acredito que para próximas pesquisas que envolvam etnografia visual seja importante primeiramente ter um bom equipamento e providenciar esse espaço seguro de armazenamento (físico e virtual). Aconselho a compra de um HD externo para cada projeto, assim não se faz economia de imagens, tampouco de qualidade da imagem, pois isso apresenta grande diferença no final. Quando usei a câmera filmadora em uma qualidade melhor na entrevista de narrativa biográfica do Claudio, o cartão de memória ficou cheio antes do término da entrevista e eu não tinha outro cartão para substituir. O Claudio foi comigo descarregar no laboratório de informática da UFRGS os vídeos do cartão de memória da filmadora em um pendrive, o que quebrou o ritmo da entrevista e perdemos tempo. É preciso um certo investimento inicial antes de começar o campo, pois nem sempre os celulares e equipamentos amadores que são cada vez mais usados para criar as narrativas visuais (RODRIGUES, 2015) são suficientes.

Figura 22: Plano aberto da exposição sem nitidez, sem foco, feito pela câmera Sony *Handycam Hybrid* apoiada sobre o balcão da recepção



Fonte: autoria própria

Experimentei colocar a câmera filmadora *Sony Handycam Hybrid* em cima no balcão da recepção para um registro de plano aberto, porém percebi que não filmava com nitidez de longe. Assim, as tomadas de plano geral com aquela filmadora não podiam ser usadas para as crônicas visuais, e apenas serviam enquanto dados de campo. Quando percebi que a qualidade das imagens era pior do que eu imaginava, a solução foi me aproximar dos visitantes da exposição para que as imagens não perdessem o foco, estabelecendo uma forma *proxêmica* de interação particularmente sensível, buscando não invadir demais a *distância íntima* (HALL, 1989) da pessoa. Além da imagem, a captação de som também necessitava essa aproximação aos interlocutores.

Esse problema de qualidade do dispositivo técnico gerou muitos *planos fechados* (*close-up*) (GERBASE, 2012)¹⁴, em que a câmera estava bem próxima dos interlocutores e seus rostos ocupavam a maior parte do enquadramento, criando uma característica estética comum nas crônicas. Quando os visitantes paravam de falar, eu conseguia enquadrá-los em *planos médios e abertos*, captando imagens deles caminhando pelo espaço com a exposição ao fundo. As demais imagens de *plano aberto* foram realizadas mesmo sabendo do desfoque e, portanto, sabia que não seriam usadas para a montagem das crônicas. A câmera ligada virava uma companheira testemunhal enquanto eu estava sentada no banco que fazia parte do projeto expográfico "Crônicas da Alfândega", observava os ritmos particulares e percorria o olhar pelas espacialidades do lugar, buscando o flunar dos visitantes, os "arranca e pára" em

¹⁴ GERBASE, Carlos. *Cinema – primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

frente aos projetos, os deslocamentos perdidos ou assertivos e as transformações que a exposição foi passando com as presenças das pessoas, com os projetos que ganharam mais destaques e com os que se tornavam invisibilizados pelo menor interesse do público.

Para resolver o problema técnico, percorri lojas e *sites* atrás de filmadoras que registrassem longa duração e foi impossível encontrar alguma disponível em pronta-entrega no Brasil naquele momento. Precisei importar, porém a *Canon Handycam Vixia* só chegou após as narrativas biográficas realizadas. Apenas utilizei o novo equipamento duas vezes, quando a interlocutora Elenir me convidou para conhecer sua casa e registrar uma das suas atividades budistas; e quando o tomei um café da tarde na casa do Tumax e família. Há uma perceptível diferença de qualidade entre as imagens das duas filmadoras utilizadas.

Optei pelo uso de filmadora *handycam* por orientação e por acreditar que suas características seriam perfeitas para as filmagens de longa duração, pois são leves e discretas, sendo menos hostis aos interlocutores, gerando arquivos menores e facilitando o armazenamento do material. A ideia sempre foi produzir imagens para o exercício do aprendizado da pesquisa científica em etnografia visual, sem pretensões de criar um documentário para ser exibido em salas comerciais. Assim, inicialmente, eu apostava que pequenos erros técnicos não influenciariam tanto a ponto de prejudicar a narrativa visual, que era o exercício que eu considerava mais importante. Porém, sem as imagens em plano geral, como apresentar os contextos espaciais para construir a narrativa da exposição? Essa lacuna foi resolvida com algumas fotografias feitas pelos fotógrafos e pesquisadores do Navisual Fabrício Barreto e Jeniffer Cuty durante a abertura da exposição. É imprescindível que haja uma qualidade mínima do material a ser utilizado. Trata-se de uma questão ético-estética, a qual será abordada adiante.

Esse infortúnio com a qualidade da filmadora comprometeu não só a qualidade e escolhas das imagens na narrativa visual, como também a energia durante o processo etnográfico que se dividiu entre o campo, a organização e armazenamento dos arquivos do dia, a escrita dos diários, a busca por novos equipamentos e o entrave burocrático do Setor de Meios Auxiliares da Famecos que não me liberaram a *handycam* nem por uma semana seguida. Eu precisava entregar e retirar o equipamento a cada 24h com um formulário assinado por um(a) professor(a) que autorizasse o uso do equipamento e estivesse no mesmo momento que eu na faculdade. Alguns professores não aceitaram assinar o formulário. Cada dia era uma aventura pelos corredores e salas em busca de tal autorização. Para ter uma "autorização de uma semana" de uso do equipamento durante o trabalho de campo, o

professor orientador enviou um e-mail para o Setor, o qual não aceitou tal procedimento. Tampouco foi concedida a autorização pelo coordenador da faculdade.

Além da *Sony Handycam Hybrid*, o Setor de Meios Auxiliares da Famecos possui excelentes câmeras DSLRs (*digital single-lens reflex camera*) como a *Canon T3i*, *T5*, *T5i*. Porém elas apenas são emprestadas para alunos do Curso Superior Tecnológico em Produção Audiovisual da Faculdade, o que pode sugestionar que a imagem ainda não é tão valorizada quanto o texto nos processos formadores de conhecimento de pesquisas científicas da pós-graduação¹⁵. Nem sempre os laboratórios estão bem equipados ou permitem acesso a todas pessoas. Essa é uma realidade de muitos laboratórios no Brasil e no mundo. Questões culturais, políticas e econômicas ainda hoje são entraves para que a potência da imagem alcance seu protagonismo também no âmbito científico.

Com o advento da "civilização das imagens", a ideia ecológica de economia do consumo de dados eletrônicos, que necessitam aumento de capacidades de armazenamento, da demanda energética e de máquinas cada vez mais potentes, contribuem para descartes das antigas máquinas e aumento de lixos eletrônicos que avassalam o universo. Sem dúvidas eu preferia ter feito imagens de melhor qualidade, entretanto tornava-se um alento para mim pensar que as imagens de menor qualidade contribuía ecologicamente para o meio ambiente por consumir menos dados eletrônicos. Além da questão ecológica, a "civilização das imagens" possui dilemas sociais e filosóficos. Torna-se um conflito típico da era tecnológica produzir mais imagens em um mundo em que o excesso de imagens já nos devora pela sua onipotência, onipresença e por um apavorante processo antiético de "datacracia", em que câmeras panópticas geram dados e algoritmos que vigiam nossas vidas. Algumas políticas públicas se utilizam de drones espalhados pelas cidades para espiar e controlar até mesmo nossas vidas íntimas pela janela (KERCKHOVE, 1997). Ou, como afirma Norval Baitello Jr. (2014), em seu manifesto da era iconofágica, que há uma crise da visibilidade, uma exacerbação no culto às imagens, gerando uma dupla devoração: seres humanos devoram as imagens que lhes devoram.

¹⁵ Em contrapartida, para impressões em folha (o papel ainda se mostra mais importante do que a produção de imagem), à época desta pesquisa, os doutorandos da Faculdade de Comunicação da PUCRS possuíam quarenta reais semanais de crédito disponíveis (400 folhas em preto e branco). Essa cota diminuiu em 2018 para oitocentos reais por semestre.

1.5 REPERCUSSÕES DOS PROJETOS EXPOGRÁFICOS

Ora eu andava pela exposição, ora parava em algum canto. Sentava no banco da "Praça da Alfândega", ficava em pé pela recepção ou em um outro balcão próximo ao elevador. Quando percebia que alguém era *tocado* (SANSOT, 1986) pelas imagens ou se deslocava de um projeto a outro, eu me aproximava com a *singela parafernália tecnológica* (RODRIGUES, 2015) e me identificava como uma participante da exposição. Às vezes, eu continuava a apresentação de forma diferente, mas sempre dizia que tinha interesse em saber o que lhes chamava mais atenção e o que lhes vinha à cabeça com aquelas imagens. Assim, as pessoas iam proseando com as visualidades e sonoridades da exposição. Na maioria das vezes, o olhar das pessoas ao falar se direcionava a mim e não à lente da câmera. Quando olhavam para a câmera, a sensação que passava era que a câmera se tornava mais uma integrante da conversa, como uma participante que se mantinha firme "na escuta".

A partir dessas interações, seguem abaixo algumas repercussões gerais do que mais chamou atenção em cada projeto expográfico:

A exposição contou com diversificadas materialidades. Não apenas imagens fotográficas compuseram um espaço de múltiplas temporalidades e dinâmicas cidadinas.

Figura 23: Fotografia do projeto "Crônicas da Alfândega"



Fonte: Fabricio Barreto.

No projeto **"Crônicas da Alfândega – Paisagens sonoras e visuais na Praça da Alfândega"** havia um banco que dialogava com as fotografias dos bancos da praça. O banco, conforme mencionado anteriormente, adquiriu uma multiplicidade de funcionalidades (para momentos de descanso, esperas etnográficas e apoio de materiais diversos, inclusive as caixas de doces). Um rádio de verdade foi amarrado ao banco e se remetia ao rádio de igual

"fachada" presente nas imagens do painel. A faixa sonora era tocada em looping a partir de um pendrive, porém, houve um pequeno erro de equalização do som na hora da montagem que provocava alguns sustos em quem sentava no banco para escutar com atenção. A faixa apresentava as narrativas do ambiente, dos trabalhadores e frequentadores da Praça da Alfândega. Mesmo assim, a professora de etnografia sonora Priscila Farfan demonstrou muita satisfação ao apreciar na exposição um produto que foi estimulado pela sua aula proferida no curso de Antropologia Visual e da Imagem.

Uma fotografia gerou polêmica, segundo a visitante Margareth, por apresentar uma pichação com erro de português: "Brasil, país da corrupção". Outro visitante comentou: "veja quantas referências à praça da Alfândega... e a gente só lembra dela quando é a Feira do Livro". Ao redor das fotografias do painel expográfico, foram coladas folhas secas de árvore, e atraíram muito a atenção das mulheres, em especial. Os extras-foto (banco, rádio, folhas) complementavam – e até podiam atrapalhar – a visualização das fotografias da praça, contudo elas formavam parte da ideia narrativa de reconstruir na exposição a paisagem da praça: com as grandes árvores de jacarandás, sem amplitude de horizonte, nem clareza à primeira vista ou de fácil legibilidade do todo. No exercício etnográfico que o grupo de alunos fez na praça, descobriu que, para conhecê-la, era preciso desbravar devagarinho e ir passo a passo, buscando criar uma totalidade a partir dos fragmentos de imagens que surgiam entre as árvores. A praça enquanto paisagem só se via por montagem de fragmentos. Por nenhum ângulo terrestre era possível visualizar o seu todo. Essa sensação foi *refigurada* na praça da exposição. Algumas pessoas captaram essa necessidade de chegar próximo ao painel para curtir a montagem das narrativas visuais que se formavam nos espaços-entre que a natureza abraçava.

Figura 24: Imagens do Projeto "Arte na Praça" com detalhe do cavalete e o personagem que sempre surge nas fotografias junto ao artista Carlos



Fonte: À esquerda, fotografia de Fabricio Barreto e, à direita, de Yuri Schonardie Rapkiewicz

O projeto "**Arte na Praça**" trabalhou o espaço etnográfico da mesma praça da Alfândega, porém com foco nas feiras de artes e artesanatos de artistas, ambulantes e *hippies*. O professor de fotografia da Famecos, Eduardo Seidl, estava na inauguração da exposição e comentou que todas as vezes que fez saídas de campo com seus alunos pela praça aparecia, inesperadamente, um senhor que trabalhava como gari por ali e, para aparecer nas fotografias, já possuía uma intervenção performática própria, abrindo uma bandeira do Brasil bem grande junto às obras e ao artista Carlos Machado. Na exposição, além das fotografias, havia um quadro pintado a óleo pendurado e um cavalete com outra obra. Elas continham figuras e elementos da cultura gaúcha. A exposição terminou um dia antes da tradicional Semana Farroupilha, cujo clima marcou os comentários do público visitante, como de Carol, Simão e Juarez, por exemplo.

A pedido do artista Carlos, a aluna e uma das autoras do projeto, Solana, retirou o quadro pintado a óleo que estava pendurado no painel expográfico. Apesar dessa retirada, eu ainda podia projetar mentalmente a pintura no espaço que ficou em branco. Isso me provocava um misto de sentimentos, desde um vazio pela desarmonia estética no painel expográfico a um contentamento pela notícia de que a obra havia sido vendida pelo artista no mesmo dia em que ela voltou à feira de artes e artesanatos da praça. A Semana Farroupilha havia contribuído para vender o quadro de temática gaudéria.

Ao visitar a exposição, a professora Priscila Farfan comentou que os materiais extras que estavam decorando e contextualizando a obra em frente do painel, como pincéis e tintas, abriam ao visitante a possibilidade dele se imaginar pintando também. Deste projeto, destacaram-se mais as partes artísticas e a temática gaúcha. As imagens dos artesanatos e dos *hippies* foram mencionadas apenas uma vez pelos visitantes, o que fez pensar sobre os *níveis* e *graus de relevância* (SCHUTZ, 1979) que tais imagens possuem na vida cotidiana do público visitante que passou por lá.

O projeto "**Pistas e 'picos': Antropologia Visual e Skate em Porto Alegre**" também tocou sensivelmente as pessoas ora pela identificação com o esporte ora pelas novidades que ela proporcionava: pelas fotografias e vídeos era possível conhecer novos "picos" (espaços de prática de *skate*) e pelo *shape* do *skate* pendurado no dispositivo expográfico era perceptíveis as marcas de tempo e os rastros de desgaste da materialidade em contato com as edificações urbanas. A professora Priscila Farfan gostou da forma com que as fotografias estavam dispostas, em sequência curvilínea, como se acompanhassem o movimento do *skate* no ar. Em

contrapartida, o professor Olavo Marques comentou sobre uma certa poluição visual, preferindo menos imagens, na ideia de que "menos é mais".

Um senhor muito tradicionalista chamado Simão optou por não comentar sobre esse projeto, alegando que era "cultura de jovem". Esse posicionamento se contrapôs ao de Glória. Ambos senhores e visitante da exposição, porém ela elogiou o projeto encantada pela lembrança que as imagens lhe proporcionavam de quando ela fazia suas caminhadas matinais pelo Parque Marinha do Brasil e apreciava ver os os corpos "voando" com o *skate*. Segundo ela, havia uma identificação, pois ela gostava de dançar e de formas de expressões corporais em geral.

O visitante Claudio alertou que a cidade precisava de mais espaços para a prática desse esporte, pois os skatistas acabavam tendo que se deslocar de longe e precisavam improvisar com o que a cidade oferecia. Os espaços de esporte e lazer da cidade confluíam sensivelmente pelos olhares, formas com que os visitantes viviam a cidade e proseavam com as imagens da exposição.

Figura 25: O então futuro Reitor da UFRGS, Rui Oppermann, usa o grafite do projeto "Feira do Hip Hop" para gravação



Fonte: Fotografia de Manoel C. Rocha

O projeto "**Feira de Hip Hop: o conhecimento como quinto elemento**", teve grande impacto e repercussão: uma menina se identificou, pois participava das atividades da Feira de Hip Hop; crianças assistiram ao vídeo e tiraram fotografias na frente do painel colorido de grafite; o então futuro reitor da universidade Rui Vicente Oppermann também se utilizou da imagem de cultura popular como cenário para gravação de um vídeo de convite a todos para participarem da Semana Acadêmica; a fotografia de uma camiseta com a frase estampada: "O Hip Hop salvou minha vida" foi a mais comentada pela perspectiva dialética que ela evocava de uma promessa positiva e construtiva em meio a uma situação social dos jovens, em geral, percebida como preocupante, e de um meio preconceituoso em relação ao movimento de Hip

Hop. No painel do projeto havia textos escritos à mão com frases dos interlocutores que chamavam à leitura sensível para o poder da transformação pelo gesto delicado e pujante da partilha de conhecimentos.

Figura 26: Exposição do projeto "Batalhas de MCs"



Fonte: montagem dos autores do projeto

O projeto da "**Batalhas de MC's em Porto Alegre: uma narrativa fotoetnográfica**" precisou passar por um ajuste técnico final antes da montagem. Os componentes do grupo haviam feito imagens com seus celulares e a resolução estava insuficiente para impressão. Assim, recorreram a fotografias, em preto e branco, de um coletivo chamado Callejera, em excelente qualidade para impressão e compuseram pranchas de colagens e sobreposições de imagens. Apesar deste projeto estar em local central, no meio do corredor, logo na entrada, chamou menos atenção dos visitantes. Somente quem conhecia as "batalhas de MC's" é que comentava alguma coisa. Poucas pessoas se interessaram talvez porque as fotografias estivessem em tamanho reduzido (em relação à maioria das imagens da exposição), em preto e branco, sobrepostas umas às outras e localizadas justamente entre os projetos "Lambendo a Cidade" e "Feira de Hip Hop" (ambos muito coloridos e chamativos). De longe, as imagens da "Batalha de MCs", confundiam o público visitante parecendo fotografias de revoltas e de manifestação política ao invés de performances culturais de *freestyle rap*. De certa forma, em sentido mais amplo, não deixava de ser. Essa percepção do público era influenciada pelo contexto sociopolítico que vivíamos na época, repleto de profusas passeatas, protestos e reivindicações nas ruas da cidade e do país. O professor Olavo Marques elogiou a montagem da narrativa visual de sobreposições das imagens, fazendo alusão às histórias em quadrinhos.

Figura 27: Fotografias do projeto expográfico "Lambendo a cidade"



Fonte: fotografias dos autores do projeto "Lambendo a Cidade"

Em contrapartida, o projeto **"Lambendo a Cidade"** era uma forma clara de manifestação política na exposição, inspirada pelas ruas, que instigou o público visitante. Ninguém comentou sobre apologias ideológicas, pois havia críticas contundentes de diferentes posicionamentos. Algumas pessoas escreveram em uma das faces do projeto, onde havia um convite para interação e uma caneta pendurada. O contexto sociopolítico era de intensas transformações do cenário político brasileiro. As manchetes nos jornais do país redundavam escândalos e tramas políticas. Além do afastamento da presidente Dilma Rousseff, em agosto de 2016, que culminou em seu *impeachment* no dia 31 de agosto de 2016¹⁶, a Câmara dos Deputados cassou o mandato do deputado Eduardo Cunha¹⁷ no dia 12 de setembro. Dois dias depois saiu uma denúncia pelo Ministério Público Federal à Operação Lava-Jato contra o ex-presidente Lula e sua mulher Marisa Letícia (já falecida), que recebeu ampla repercussão nacional e internacional¹⁸.

Uma sociedade dividida entre anti-Dilma e pró-Dilma antecipava a bipolarização ideológica dos brasileiros entre os anti-Temer e pró-Temer. O ano de 2017 foi marcado pelas polêmicas com as exposições no Brasil. Um grupo chamado Movimento Brasil Livre (MBL)

¹⁶ *Senado Notícias*. Impeachment de Dilma Rousseff marca ano de 2016 no Congresso e no Brasil. Brasília, 28 dez. 2016. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/12/28/impeachment-de-dilma-rousseff-marca-ano-de-2016-no-congresso-e-no-brasil>. Acesso em: 30 nov. 2017.

¹⁷ AMORIM, Felipe; PRAZERES, Leandro. Câmara dos Deputados cassa mandato de Eduardo Cunha. *UOL Notícias*, Brasília, 12 set. 2016. Disponível em <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2016/09/12/eduardo-cunha-tem-mandato-cassado-pela-camara-dos-deputados.htm>. Acesso em: 30 nov. 2017.

¹⁸ *Agência Brasil*. Denúncia contra ex-presidente Lula é destaque na imprensa internacional. 14 set. 2016. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2016-09/denuncia-contra-ex-presidente-lula-e-destaque-na-imprensa-internacional>. Acesso em: 30 nov. 2017.

liderava tais polêmicas e conseguiu, inclusive, impedir as atividades culturais que eles chamavam de "imorais"¹⁹. Nas eleições presidenciais de 2018, essa tensão se reproduziu entre os anti-Bolsonaro (#elenao) e pró-Bolsonaro (#elesim). Esse cenário brasileiro de bipolarização vem, desde 2013, quando "o Brasil foi às ruas" dizendo que "o gigante acordou". Inicialmente as manifestações eram contra os aumentos nas tarifas de transporte público, mas tomou proporções enormes com milhões de brasileiros protestando por razões diversas, como: gastos públicos para megaeventos como a Copa do Mundo, serviços públicos de má qualidade, repressão policial violenta aos protestos, taxas elevadas de corrupção política e impunidade. Essas pautas não se encerraram nas "Jornadas de Junho", de 2013. Muito pelo contrário. Elas fortaleceram a aderência às manifestações internacionais da "Primavera Árabe" e abriram possibilidades simbólicas repletas de esperanças aos cidadãos de exporem publicamente suas inquietudes e posicionamentos para participações políticas ativas e encorajadas.

Discórdias bipolarizadas se acirraram no Brasil e no mundo. Vozes e corpos em sua pluralidade não se esconderam mais e assumiram suas discórdias. As ruas em dissonâncias produziram paisagens da batalha por espaços e poderes. Era um universo de dicotomias exacerbadas e publicamente provocadoras. Tempos de fissuras, rompimentos e fanatismos. Fissuras e crises sociais são formas de conflitos que sempre existiram e existirão como partes dos processos de transformação. A evolução da atividade humana é criada socialmente pelos embates de conhecimento entre os diferentes pontos de vista e não apenas pela natureza pacífica e estagnante das coisas.

Além disso, "o que deve durar é o que tem sentido afetivo na trajetória dos grupos sociais, o que reverbera, nos termos de Gastón Bachelard (1990), ou o que produz um excedente de sentidos, nos de Ricoeur (2000)" (ECKERT; ROCHA, 2013b, p. 226). O espaço do saguão, como os museus ou muros da cidade, são lugares de memória, de constantes negociações de realidades, de cenários de compartilhamento de sensibilidades, fabulações, conflitos, reconhecimento de alteridades, diálogos e interpretações que podem evocar dramas e dilemas, projetos e sonhos (ECKERT; ROCHA, 2013b). As imagens dos adesivos escritos "Área Indígena" remetia aos sonhos e desejos de muitos pelas demarcações de terras no Brasil.

¹⁹ Nessa seara de censuras à arte de 2017, cito a exposição "QueerMuseum", que estava no Santander Cultural (Porto Alegre/RS) e foi fechada; a performance chamada "La Bête", do artista Wagner Schwartz, no Museu de Arte Moderna (São Paulo/SP), e que recebeu uma onda de acusações e linchamento nas redes sociais; e a peça de teatro "O evangelho segundo Jesus, rainha do céu", que foi proibida em diversas cidades.

Figura 28: Sr. Flávio é personagem e visitante do projeto "Horta Comunitária"



Fonte: autoria própria

A questão política do uso da terra foi igualmente abordada pelos visitantes diante do projeto "**Trajeto e Trajetórias na Horta Comunitária da Lomba do Pinheiro**". Tratava-se de um espaço rururbano que polemicamente foi se configurando e reconfigurando enquanto paisagem de disputas de poderes na cidade de Porto Alegre. Na exposição, foram colocadas umas plantinhas (mudas de árvores e chás doadas pela horta comunitária) que, logo após a abertura, já não estavam mais lá. Os vestígios de terra não foram limpos e isso gerava curiosidade e estranhamento no público interessado. Antes do sumiço, Flávio passou pela exposição e foi *tocado* pelo projeto. Ele trabalhava na horta comunitária como responsável pelo acolhimento de acadêmicos e pessoas de fora da comunidade. Com atenção e disposição, ele aceitou ser entrevistado e proseou com a câmera explicando sobre todas as plantinhas que ainda estavam lá e sobre as histórias pessoais dele naquela horta comunitária. Em frente ao seu retrato na exposição, Flávio vestia o mesmo chapéu-*bucket* em bege e azul e curiosamente disse não se lembrar de ter tirado a fotografia.

Figura 29: Personagens do bairro Lomba do Pinheiro visitaram a exposição - momento de restituição



Fonte: Jeniffer Cuty

Os demais integrantes da horta comunitária também se fizeram presentes no dia da inauguração da exposição, em um momento de grandes afetividades e admirações mútuas. Restituir as imagens àqueles a quem elas pertencem é uma das formas mais sensíveis de compartilhar e de se comunicar com as alteridades. O engajamento dos personagens da horta comunitária se deu em virtude do vínculo afetivo que o grupo de alunos estabeleceu com os personagens retratados na exposição, a partir de encontros etnográficos regulares semanais. Porém, houve um pequeno revés nesse processo, pois um dos senhores que figuravam na montagem fotográfica não ficou muito satisfeito com o resultado da imagem, alegando que não se sentiu representado pela montagem de sua imagem em preto e branco em fusão à uma fotografia de prédios que não eram da Lomba do Pinheiro, mas representavam o lado urbano da horta. O intuito com tal colagem era a de fazer uma ficção imagética de uma cidade que vive as dicotomias entre o rural e o urbano em espaços rururbanos. Já havia uma representação do rural e coube a ele ser representado pela parte urbana, mas isso não foi negociado em campo.

O projeto expográfico "**Artista de Sinaleira: narrativas visuais de uma performance e vida malabarista no ambiente 'cruzado' da rua**" estava ao lado do elevador que dava acesso aos andares superiores do prédio da reitoria, localizado no final do saguão, à direita, após uma “esquina”, o que não o tornava perceptível àqueles que adentravam ao espaço pela porta principal. O artista da sinaleira não estava visível a todos que passavam pela exposição, assim como não estava na vida cotidiana agitada da avenida Ipiranga. Nem sempre prestamos atenção aos detalhes pelos caminhos que cruzamos, pelas avenidas que nos cruzam, pelas artes que invadem automóveis adentro. Uma visitante disse que o artista da sinaleira proporcionava um momento mágico de contemplação em meio ao trânsito parado. Um trabalho árduo e louvável de homenagens, disse outro. A questão de dar visibilidade à arte de rua e com ela ocupar um espaço de prestígio como a reitoria da universidade, foi um ponto recorrente nas falas dos visitantes.

1.6 ENCONTRANDO AS PRIMEIRAS PROSAS – ALGUMAS PESSOAS QUE CHAMARAM ATENÇÃO, GERARAM AS PRIMEIRAS REFLEXÕES, MAS NÃO SE TORNARAM PROTAGONISTAS

Ao total, entrei em contato com vinte e cinco pessoas durante o mês de exposição, porém, com treze houve registros que poderíamos considerar como "válidos" em termos de qualidade mínima e de duração de imagem e som. As relações que os sujeitos estabelecem com as câmeras (permissão, não permissão, desconfiança e constrangimento) contempla uma parte significativa da etnografia, considerando, principalmente, as preocupações da apresentação pessoal diante das câmeras.

Figura 30: Crianças visitaram a exposição



Fonte: *frames* de vídeo, autoria própria

Destaco algumas interações, como a do professor de história Maurício Santos, da Escola Municipal Judith Macedo. Ele parecia perdido pelo saguão com as crianças, procurando onde estava estacionado o ônibus da excursão. Acabou passando com seus alunos pela exposição sem querer, após assistirem a um filme na Sala Redenção e terem participado de um debate sobre arte urbana de Xadalu (coincidentemente autor dos adesivos "Área Indígena", que compõem as imagens do projeto expográfico "Lambendo a cidade"). Enquanto eu entrevistava o professor, as crianças passaram por vários projetos e interagiram de forma entusiasmada. Filmei elas fazendo poses, brincando entre si, tirando fotografias e *selfies*, assistindo com os fones de ouvido aos vídeos do Hip Hop e do *Skate* (na hora pensei: que bom que a televisão estava ligada e "rodando" os vídeos quando elas passaram, pois foi a parte que mais gostaram. Quando eu não estava na exposição, nem sempre a televisão era ligada). Essa foi a única imagem com crianças que fiz na exposição. O Maurício se apresentou e perguntou se nós (da organização) tínhamos algum plano de levar a exposição para outro espaço depois dali e respondi que podíamos conversar. Enviei a ele por e-mail o vídeo da filmagem que fiz de sua entrevista e das crianças pela exposição e trocamos algumas mensagens, porém acabamos não indo à sua escola. Fomos a uma outra escola estadual para dialogar com os alunos a partir de uma oficina que ministramos de Narrativas Visuais, em apoio às ocupações dos estudantes contra a PEC 241, a MP 746 e a proposta da Escola Sem Partido.

Nessa mesma perspectiva, a estudante de Relações Internacionais, Thairine Farias, passou pela exposição e comentou que se sentiu muito representada e feliz ao ver a cultura da

periferia em um espaço como aquele, pois ela também era da periferia e relatou que perto de sua casa havia murais de grafite como aqueles. Ela gostou muito de ver em um lugar “de difícil acesso” (se referindo à universidade) uma exposição daquelas. Ao final, nossa prosa se tornou um bate-papo sobre sua vontade de mudar de curso de graduação das Relações Internacionais para Relações Públicas. Na ocasião, Thairine trabalhava na Coordenadoria de Ações Afirmativas da Reitoria. Confessou sua grande expectativa e um certo nervosismo para entrar, pela primeira vez, no Salão de Atos para assistir à entrega de prêmios da Semana Acadêmica. Estava eufórica, pois havia falado "até" com professores e o reitor. Surpreendeu-me as dialéticas rítmicas de discontinuidades, impermanências do ser e fluxos simbólicos. Em uma semana a encontrei feliz na reitoria da universidade, em um contexto de evento e celebração; na semana seguinte, ela fazia parte do grupo que acampava e ocupava a reitoria em protesto contra as mudanças nas regras das cotas universitárias. Thairine apresentou formas sensíveis de empoderar-se desse mundo pela ocupação política dos espaços universitários, seja alcançando esse universo acadêmico “de difícil acesso”, seja reivindicando para que mais pessoas da periferia e negros, como ela, pudessem gozar do mesmo direito ao conhecimento e à alegria de pertencimento ao esse espaço tão simbólico.

Com as tentativas e ameaças de ocupação da reitoria pelos estudantes, os chefes da segurança estavam alertas, buscando estratégias de prevenção. Era perceptível a todos que passavam pelo local, a apreensão dos seguranças. A reitoria da UFRGS foi ocupada por estudantes e pessoas ligadas ao Movimento Negro da cidade, em 22 de setembro de 2016, três dias após a desmontagem de nossa exposição. Segundo o movimento, a “ocupação” ocorreu em reivindicação às alterações na política de cotas universitárias²⁰. Escutei o relato detalhado e apavorado da recepcionista Jandira e do vigilante Dênis sobre o dia em que a Reitoria foi "invadida". Eles estavam dentro da reitoria, a porta estava fechada com outros seguranças do lado de fora, tentando evitar a entrada dos estudantes, que empurravam e conseguiram se instalar.

Não tenho como deixar de associar o saguão à ideia de bacia semântica de Durand (2012). Um espaço que reúne pessoas vindas de diferentes afluentes, visões de mundos e realidades. Um espaço de cantos e recantos, muitas espacialidades em um lugar. Ele é tão aberto quanto fechado, no sentido de possibilidade de transitar e de se relacionar. Seu poder simbólico carrega uma carga institucional da tradição e do conservadorismo intelectual,

²⁰ "Estudantes e movimento negro ocupam reitoria da UFRGS contra mudanças na política de cotas", *Sul 21*, Porto Alegre, 22 set. 2016. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/jornal/estudantes-e-movimento-negro-ocupam-reitoria-da-ufrgs-contra-mudancas-na-politica-de-cotas/> Acesso em: 12 nov. 2017.

reservado a poucos por muitos e muitos anos. E ainda o é, mas tem-se a esperança que esse estreitamento seja inundado por tantas quantas forem as necessárias trocas de conhecimento para que se torne um grande mar, de águas cristalinas e acolhedoras. O saguão da reitoria como bacia semântica empodera de sentidos e significados as imagens que por ele passam, formando um emaranhado de imaginários e conversões de diversidades.

Voltamos às outras repercussões da exposição.

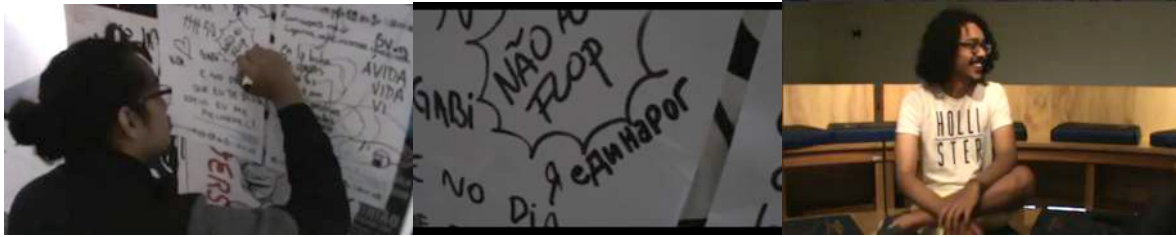
Figura 31: O visitante Gabriel é entrevistado sentado na escadaria



Fonte: *Frame* de vídeo, autoria própria

Conversei também com Gabriel Binot, graduando de filosofia, professor do Colégio Aplicação e skatista há dezesseis anos. Ele achou “fantástico” sair da Biblioteca Central da universidade e se deparar com uma “exposição de *skate*, de cultura de rua e etnografia de rua”. Ficou feliz em ver no vídeo da exposição um pedacinho da pista de *skate* de Sapucaia (34 km de Porto Alegre), onde ele mora. Houve um processo de identificação e projeção nessa experiência. Além disso, a relação *proxêmica* entre o que se vê, o que mais afeta e as histórias pessoais configuram as relações afetivas e íntimas dessas experiências de compartilhamento do sensível, do estar aberto para perceber, interagir, montar uma narrativa própria no ato de comunicação. Por e-mail, combinei outro encontro com Gabriel para lhe agradecer, assinar os termos de imagem e de consentimento e entregar o DVD com sua participação na exposição. Na ocasião, ele contou mais histórias de vida em uma prosa informal.

Figura 32: O visitante William interagiu com o projeto "Lambendo a Cidade" e contou sua narrativa biográfica



Fonte: *frames* de vídeos, autoria própria

Outro estudante que proseou com as imagens da exposição foi o paulista William Gonçalves, que veio à Porto Alegre para estudar Letras. Participou da pesquisa ao expor sua visão de mundo politizada, seus deslocamentos e questões sociais e de gênero escrevendo na parte interativa do painel do "Lambendo a Cidade" um Poema de Leminski: "En la lucha de clases todas las armas son buenas. Piedras, noches, poemas". Escreveu "unicórnio" em russo (*yedinorog*) em uma simbologia da luta contra homofobia, dado o corpo de cavalo e cabeça de veado, segundo ele. Chamou-lhe atenção a presença da cultura popular menos elitizada. O diferencial da exposição era a "Horta Comunitária" da Lomba do Pinheiro, pois trazia um outro sentido de comunidade, de coletividade, de política, de educação e de desenvolvimento agrícola (nesse momento, eu era ajudada por Thainan, que fazia os registros de áudio. Ele corrigiu o termo "agrícola" para "agroecológico", e William refutou).

Fiz alguns vídeos com William no último dia da exposição, e em outro dia, para registrar sua narrativa biográfica, realizada no mezanino do Museu de Arte da UFRGS. De interlocutor, William quase virou um personagem protagonista, porém a qualidade dos áudios na exposição estava com ruídos demais, dificultando a compreensão do que falava. Ele foi "trazido" pelo Thainan, no último dia da exposição, criando uma performance e disposição diferente dos demais interlocutores que passavam pelo local e eram "fiscados" pelas imagens. Ninguém foi lá para interpretar as imagens a convite. O sentimento que ficou é que William quis cumprir um apelo do amigo, se dispôs a dar o mínimo de contribuição possível, mas afetivamente ele não se interessou pela pesquisa, inclusive não respondia os e-mails. Toda vez que eu o via pela universidade, perguntava se havia assistido aos vídeos dele (na exposição e na narrativa biográfica) e ele sempre respondia que não. Essa falta de interesse e demonstração apática pela troca energética para continuação da pesquisa foi levada em conta e, assim, escolhi considerá-lo um ator importante para minhas reflexões iniciais sobre as prosas com as imagens, porém não desenvolvi o trabalho de roteirização de suas prosas em uma crônica videoetnográfica, muito menos de análise interpretativa de suas contribuições.

Outras pessoas também pararam, foram *tocadas*, afetadas, e conversaram comigo sobre as imagens da exposição. Glorinha falou rápido, mas com muito interesse se mostrou disposta a continuar, apesar das mudanças que estavam por vir: ela se aposentaria do serviço público na UFRGS e, em janeiro de 2017, começaria um doutorado em sociologia em Portugal, sobre o qual continuou me enviando notícias de lá por e-mail. Um dos critérios importantes para seguir na pesquisa era morar em Porto Alegre ou próximo. Portanto, ficaram de fora da pesquisa a Beatriz (viajaria para os Estados Unidos) e a Fabiane (trabalhava no Ceclimar – UFRGS Campus Litoral Norte – e estava no Campus Centro apenas para uma reunião no Plenarinho).

Além delas, passeavam pela cidade três turistas: Julieta era artista plástica colombiana, Nestor, biólogo colombiano e Micaela, historiadora de outro estado do Brasil. Os três se conheceram em Bela Vista/RO e prosearam a partir de um "olhar de fora", olhar curioso em busca de um índice realista, um sintoma de veracidade para construir *uma* imagem de identidade de Porto Alegre. Consideraram interessante conhecer como *era* o cotidiano da cidade, como se as imagens *representassem* o cotidiano da cidade. Porém, indo para além de uma *hermenêutica redutora* ou *restauradora* (DURAND, 1995), as propostas narrativas da exposição se abriam como gatilhos para a possibilidade de novas montagens (RANCIERE, 2012) por meio da imaginação criadora (BACHELARD, 1988), própria de cada narrador (BENJAMIN, 1994; RICOEUR, 1994) e atravessadas por contextos socioculturais partilhados em uma sociedade complexa (VELHO, 2003).

O cotidiano brasileiro durante a exposição era de um contexto de tensões políticas e sociais que apareciam nas falas do público. As notícias sobre política atravessaram também a prosa de César Santos, médico e fotógrafo, casado com a cineasta Liliana Sulzbach, com quem conversei um pouco. Para ele, chamou muito mais a sua atenção a parte dos lambes e da rua da Praia, pois “é o que eu tenho saído para fotografar. Fora Temer”, disse ele em protesto. Ao final, constatou olhando para a câmera: “bom ou mal é o nosso tempo”.

Além das questões políticas perdurarem e ressoarem no cotidiano dos cidadãos brasileiros, aqui no Rio Grande do Sul, era tempo de comemorações da "Revolução Farroupilha". A cultura gaúcha era tão fortemente evocada pelo entusiasmo de uns, quanto a política para outros. Dentre as imagens da exposição começaram a ser ouvidos versos poéticos e declamações campesinas. Simão, como vimos, e Tumax, como veremos, foram dois deles. Outras bandeiras foram levantadas, com as quais dialogaremos na sequência: pela religiosidade, pelo servir, pela família, pela tradição à terra, pela educação, pela arte e lazer. As pessoas são afetadas por um emaranhado de temas pelos quais entram em contato e são

acionados diante das imagens e da câmera etnográfica. A efemeridade da exposição também está relacionada à densidade e intensidade da experiência. As experiências são durações e rítmicas que vibram e reverberam pelas narrativas (BACHELARD, 1988).

Figura 33: A visitante D. Nilsa é entrevistada pela equipe do Navisual



Fonte: Jose Luis Abalos Junior

Por último, dos que se destacaram na experiência da prosa com as imagens na exposição e que não viraram os protagonistas desta história, temos Dona Nilsa Freitas. Eu a conheci durante a exposição anterior: "Na Porto Alegre na Copa", junto com os demais colegas do Navisual, em um dia de saída de campo coletiva, aos olhares e ensinamentos cuidadosos da professora Dra. Cornelia Eckert. Talvez tanta gente junto possa ter assustado Dona Nilsa, pois havia a professora filmando, o Manoel Rocha no áudio, o Fabrício Barreto na fotografia, o Júnior Abalos na etnografia da etnografia (*making of*) e eu na interação com a interlocutora e nas anotações de campo. A professora chegou a desistir de filmá-la, apesar de minha insistência, ensinando-me, depois, sobre a importância da performance da interlocutora com a câmera. É preciso considerar certa desenvoltura da pessoa *querer* ser filmada e não apenas *aceitar* ser filmada. Entre essas duas formas de interação na etnografia visual há grande diferenças. Dona Nilsa falou de maneira muito tímida e praticamente inaudível, imprimindo um tom de voz baixo demais. Por isso, adotei como um dos critérios para seleção das pessoas que continuariam na pesquisa a forma interativa com que a pessoa performatizava diante da câmera. O tom de voz audível foi considerado fundamental para a realização das crônicas audiovisuais.

Antes de abordar os demais critérios, gostaria ainda de comentar sobre as invisibilidades do cotidiano a que Dona Nilsa me despertou refletir, pois foi ela quem

comentou sobre não haver um trem na cidade (diante de uma fotografia do trem!), de morar no cruzamento das avenidas Érico Veríssimo e Ipiranga e nunca ter reparado no artista de rua que trabalhava nesse cruzamento havia anos. Ela tampouco conhecia o "Pomar do Dilúvio" que existe na mesma localidade, porém esse era realmente mais difícil de ser percebido. Fiquei contente em revê-la durante a exposição "Etnografias Compartilhadas", queria muito conhecê-la melhor, seu *estoque de conhecimento*, segundo os *campos de possibilidades e relevâncias* para compreender mais sobre as motivações (SCHULTZ, 1973; VELHO, 2003) para tais invisibilidades. Porém, considerando seu desinteresse e apatia em contribuir com a pesquisa, não a filmei. Então apenas conversamos e ela afirmou que voltaria no dia seguinte. Trocamos e-mails gentis, mas não apareceu mais para ser entrevistada. Percebi que ela somente se abria para conversar informalmente. Seu interesse de prosa era outro.

Não fiz vídeo, porque ela ficava dando desculpas de que ia para o cinema, que precisava comer, depois não precisava mais, perguntava para que seria usado o vídeo, onde seria veiculado e tals. Da outra vez, ela foi resistente e nós insistentes. [...] Ela se mostrou interessada em contribuir, em ser ouvida, parecia precisar de um diálogo, mas parecia muito introspectiva. Ela vem para a UFRGS para ler livros e jornais na Biblioteca Central, todos os dias assiste a filmes no cinema universitário, conhece toda a dinâmica do cinema ali. Antes, ela viajava muito, agora não mais (são outras formas de viagens). Suas narrativas são permeadas de títulos de filmes, como as de Tumax. Ela reclama muito da situação do país e da cidade. Fala de problemas o tempo todo sobre a cidade e de um tempo de outrora que era bom e hoje não é mais. Parece descrente e indignada.
(Diário de campo do dia: 14/09/2016, quarta-feira)

Resolvo entrar na biblioteca e avisto a dona Nilza sentada numa mesa, lendo um livro. Ela levanta os olhos da leitura, me olha, eu sorrio e cumprimento com um silencioso "oi" e um abano com a mão. Ela esboça um sorriso, mas acredito que não teve coragem de cumprimentar, pois havia combinado de me ver na quinta ou sexta-feira da semana passada para fazer entrevista e não apareceu. A professora Cornelia já havia alertado que não rende bem com gente tímida em frente à câmera. Não vou até ela para não a constranger mais. Sento diante do computador, procuro o vídeo da Glorinha, não acho e começo meu diário do dia. São 16h agora, e segundo meus interlocutores, é o horário do cinema. E Nilza já havia me falado dessa mostra de óperas na tela. Conferi no site e hoje será *A Noiva do Czar*. (...)
(Diário de campo do dia: 19/09/2016, segunda-feira.)

Enviei um e-mail de agradecimento pela participação a todas as pessoas que entrevistei. Para algumas, foi possível entregar pessoalmente um bilhete e o vídeo delas na exposição em um DVD. Organizei os dados em uma tabela com os nomes, os contatos, alguns comentários sobre as pessoas e as interações, informações da minutagem de áudios, vídeos e quantidade de fotografias, quando foi o caso. Nos comentários, descrevi brevemente alguns

comportamentos da interação, como, por exemplo, timidez diante das câmeras, que serviram para reflexão dos critérios de seleção das pessoas que continuariam na pesquisa.

A pesquisa etnográfica pressupõe um contato maior e mais frequente com os interlocutores, o que exige um processo de comunicação com o "outro" que precisa ser aprendido, exercitado e reconstruído constantemente, pois somos seres humanos em permanente transformação. No processo de comunicação desta pesquisa, foi inegável assumir que houve uma dedicação maior por parte e iniciativa minha para manter os contatos com os interlocutores. No início das conversas, geralmente, a comunicação não é tão simples, orgânica e repleta de *attitudes naturais*, para usar um termo schutziano. Além das leituras e debates acadêmicos prévios, da intuição e sensibilidade necessárias em campo, as próprias experiências etnográficas prévias contribuíram para os aprendizados antes, durante e depois do processo investigativo.

Acima de tudo, a pesquisa estava sendo um grande processo de aprendizado de comunicação, que ia além de apenas interação com outras pessoas, pois envolvia múltiplos contextos sociais (diferenças de camadas sociais), culturais (alteridades étnicas e de gênero), políticos (de hierarquização de poderes, relações de dominação e ética), simbólicos, espaciais e temporais. Uma duração de discontinuidades e confluências que se atravessavam quando em contato. Encontro de alteridades, de profusões dissonantes de ideias que buscavam compreensões e entendimentos mútuos. A comunicação no processo etnográfico se deu em todos os momentos. Desde a interação presencial ou por meios de dispositivos tecnológicos (a comunicação interpessoal de forma oral e escrita), até a minha construção posterior (textual e audiovisual) sobre o processo, que foi lido e assistido pelos participantes e não-participantes desta pesquisa. A forma como se deu a comunicação foi fundamental para o andamento do processo etnográfico. Nessa rítmica de encontros e desencontros, algumas durações se entremeavam em constantes negociações como: o tempo dos corpos físicos, mentais e espirituais aguentarem em campo, o tempo das idas e vindas dos interlocutores e suas famílias, das suas viagens e permanências, o tempo dos horários do saguão, os ritmos de passos lentos e rápidos nos horários de intervalos e o tempo de duração das baterias dos equipamentos. Sem falar nos tempos entre os encontros, que são tempos de espera, de falsas ausências, pois em meu pensamento os interlocutores estavam sempre presentes.

1.7 ENCONTRANDO OS TRÊS PROTAGONISTAS

Assim, seguem abaixo os critérios com os quais trabalhei para chegar nos três personagens desta tese:

- Consentimento dos interlocutores. Considerei apenas aqueles que aceitaram e poderiam participar da pesquisa com presença de câmera filmadora (houve quem não aceitou participar de forma alguma; outros até queriam, mas estavam sem disponibilidade de tempo, não permaneceriam na cidade ou estavam uniformizados). Assumir compromissos com uma "desconhecida" e a perspectiva anunciada de narrativa biográfica também pode ter influenciado no consentimento ou não de certas pessoas. Conforme questiona Caldeira (1981 p. 333), o que explica que uns recusam e outros se prontificam a relatar suas vidas com todos os detalhes?
- Os interlocutores não podiam ser os professores que haviam colaborado com a disciplina de Antropologia Visual e da Imagem.
- Foram consideradas as performances diante da câmera enquanto dispositivos dramáticos que precisavam ser bem compreendidos e ter uma duração suficiente para haver material de qualidade para análise. Inicialmente, pensei que seria injusto com as pessoas mais tímidas e não considerei esse comportamento como um critério, tanto que acreditava que poderia continuar a pesquisa com a Fabiana, a Nilza, a Manuela e Micaela (muito tímidas e não comentei de todas elas), mas depois levei em consideração os ensinamentos da professora.
- Os dispositivos técnicos de imagem e som deveriam ter funcionado com qualidade suficiente para serem usados, apesar da baixa resolução.
- Foi imprescindível que houvesse retorno dos interlocutores às minhas mensagens e efetivação de encontros na sequência, ponderando agendas, possibilidades e disponibilidades pessoais. Nesse critério entrava a demonstração de interesse em prosseguir ou não sua participação na pesquisa.

Assim, continuaram na pesquisa e se tornaram os três personagens protagonistas: Claudio Antonio Nunes de Oliveira, Elenir Fontoura Isaías e José Tumax "Fénix" Isbarrola Serpa. Eles não se conheciam pessoalmente, tampouco fiquei falando de um para o outro. Um trio que possuía muitas singularidades como veremos pelas suas narrativas biográficas e crônicas vídeoetnográficas. Entretanto, inspirei-me em Gilberto Velho, especialmente na obra "Subjetividade e Sociedade" (1986) para pensá-los enquanto um grupo geracional de camada social aproximada que partilhava de particular contexto sociocultural, transitava pelo espaço acadêmico e que passava pela mesma experiência de afetação expográfica. Segundo Pierre

Sansot (1986), apresentar cenas particulares é apresentar dramas, relações de histórias que não são apenas biográficas, nem singulares, senão sociais. De que forma as singularidades e convergências de visões de mundo e contextos socioculturais se entrecruzavam em suas prosas com as imagens?

A personagem mais nova da pesquisa era a Elenir, que nasceu em 1961 e estava com 55 anos, em 2016. Claudio nasceu em 1957 e estava com 59 anos. Tumax nasceu em 1948 e estava com 68. Todos possuíam um certo tipo de vínculo afetivo com a UFRGS. Deles, dois eram do interior gaúcho (Santa Cruz do Sul e Uruguaiana) e uma era da região metropolitana de Porto Alegre (Gravataí). E, assim começaram suas formas próprias e, às vezes próximas, de ver, viver, estar e se comunicar com as imagens. Vejamos agora como foram os primeiros contatos etnográficos e as prosas com as imagens de cada interlocutor(a).

2. CLAUDIO EM PROSA COM AS IMAGENS

2.1 ENCONTROS ETNOGRÁFICOS COM CLAUDIO ANTONIO NUNES DE OLIVEIRA

Figura 34: Claudio e sua filha Carol na exposição



Fonte: *frames* de um vídeo, autoria própria

Claudio passou com sua filha Carol pela exposição. Eles foram afetados pelas imagens do saguão e cada um parou em um lugar diferente para observar. Aproximei-me dela com um bloco de notas e uma caneta em uma das mãos e a câmera filmadora na outra. Falei que eu fazia parte da exposição, que estava fazendo uma pesquisa para saber o que chamava mais atenção dos visitantes e o que lhes vinha à cabeça quando viam aquelas imagens. Ela aceitou participar e comecei a filmar. Ela estava com cabelos crespos e soltos, mochila preta de bolinhas brancas, roupa escura. Saiu andando e apontando para as imagens do projeto da “Horta Comunitária”. Falou que aprendeu com o pai que podemos fazer muitas coisas com o nosso espaço. O que lhe chamou atenção na parte da horta foram as prateleiras vazias e sujas de terra, pois ela não entendeu o que era aquilo. Eu lhe expliquei que havia algumas mudas de plantas em vasilhos ali, por isso a terra, e algumas pessoas já haviam levado embora. Percebendo sua timidez, perguntei se aquele senhor que também olhava atentamente a exposição era seu pai, e se ele gostaria de participar da pesquisa. Ela o chamou e ele se aproximou com passos lentos, olhar tranquilo, um guarda-chuva preto e grande na mão e me cumprimentou.

Eles estavam na reitoria da UFRGS de passagem, pois Claudio foi se informar sobre documentações e detalhes para continuar seus estudos na Faculdade de Educação (FACED), pois acabava de se licenciar em Pedagogia e almejava cursar uma especialização em Gestão Escolar. Claudio, então, soltou a prosa e se apresentou como um narrador generoso e aberto a participar de todas as etapas da pesquisa com muita disposição e presença. Ele circulou pela exposição como um guia de seu próprio "museu de imagens", dialogando sem pestanejar, em

fluxo rápido de pensamento e interação. Sua prosa projetava segurança, firmeza, tranquilidade, reflexão, análise, calma e uma benevolência paternal. Sem pressa no caminhar, a passos contemplativos como o seu falar. Era uma tarde primaveril de treze de setembro de 2016.

O estilo tranquilo e calmo de Claudio não o fez um protagonista que buscava o espetáculo, pelo contrário, viu-se as bochechas coradas quando ele começou a falar pela primeira vez diante da câmera. No diário de campo no dia em que lhe conheci não consta detalhes do encontro, pois foi no mesmo dia que conversei com o performático interlocutor Tumax, sobre o qual acabei anotando mais informações.

Duas semanas depois, após trocas de e-mails, encontrei Claudio no mesmo lugar onde nos conhecemos e a reitoria estava ocupada pelos estudantes do movimento negro. Conseguimos entrar juntos, conversamos com as pessoas conhecidas e funcionários em busca de sugestões de uma sala ou outro lugar que pudessemos sentar e conversar ali por perto. Sem indicações, resolvemos ficar em uma mesinha externa do Bar do Antônio, na UFRGS/Centro, e conversamos bastante.

O Bar do Antônio foi um cenário especial de toda pesquisa, um lugar central, de fácil acesso a todos interlocutores e próximo ao local da exposição, onde a etnografia começou. Por ser um espaço público, conferia uma sensação de neutralidade e descomprometimento, ao mesmo tempo em que possuía um caráter intimista e formativo de vínculos de sociabilidades e trocas de conhecimentos, conforme nos apresentam algumas experiências etnográficas dos franceses Jean Rouch e Colette Pétonnet. Os cafés também foram espaços importantes de pesquisa de Jürgen Habermas (2003), neste caso, para compreender o discurso do agir comunicacional a partir de uma liberdade de expressão democrática, livre e política que permitiria uma abertura para tomadas de posição e de opinião. Por isso, para Habermas (2003), o poder está na palavra e é preciso considerar verdadeiro o argumento da outra pessoa, por se tratar de um produto de racionalidade crítica e argumentativa de lógica particular. Claudio segue essa linha de raciocínio habermasiana, com abertura para uma comunicação baseada em não-julgamento, respeito e compreensão das diferentes visões de mundo.

Entreguei o DVD com o vídeo da exposição comentando dos percalços de áudio e de imagem tremida que o vídeo poderia apresentar, do papel dialógico que a câmera e aquele DVD também desempenhavam enquanto elementos de nossa conversa. Comentei-lhe que estava devolvendo as imagens que lhe pertenciam (DIDI-HUBERMAN, 2015). Esse momento de entrega do DVD nas mesinhas externas do Bar do Antônio e uma luz de pôr-do-sol foi especialmente emocionante e sensivelmente marcante. Optei por não filmar o início deste dia

de restituição, considerando igualmente potente os encontros "olho no olho", sem câmera, e mais sintonia, para nos conhecermos e compreendermos melhor um ao outro e a pesquisa em si. Longe das câmeras, ele se emocionou ao contar histórias sobre a filha Carol.

Era nosso primeiro encontro após a filmagem. Conforme Malinowski (1978), precisamos prestar atenção aos sentimentos, atos e ideais moldados pela cultura; é isso que importa e não o indivíduo isolado (p. 32). Contou, emocionado, quando eles a adotaram, ela era muito franzina e pequeninha. Com o tempo, foi se alimentando muito, crescendo e aumentando de peso, o que prejudicou sua autoestima na época. Agora (Claudio fala com voz engasgada e sorriso leve de grande admiração): "a Carol saiu maravilhosa. [...] As imagens dela ficaram perfeitas. Ela vai ter que aceitar que é bonita". Ele acrescentou que ela "tá virando uma linda mulher" e "se arrumando mais, tá gostando mais de si, se preocupa com o cabelo e coisa e tal". Somente no final da conversa, pedi licença e deixei a câmera ligada por um tempo breve, lateralmente, como uma observadora, sem segurá-la e sem intenção de usar as imagens. Dessa vez, ele não interagiu com a câmera, estava conectado à prosa comigo.

Entreguei-lhe o primeiro DVD com as imagens de Claudio e Carol na exposição, o termo de consentimento livre e esclarecido, além do termo de autorização de uso de imagem e som. Ele leu em silêncio, assinou os dois e não teve dúvidas. No primeiro, havia dois parágrafos contando sobre os objetivos e metodologias que seriam aplicadas. Acredito que essa forma sincera de comunicação com o interlocutor sempre é a melhor forma de interação. Claudio leu e compreendeu imediata e perfeitamente o cerne do trabalho. Isso foi fundamental para que ele já trouxesse naquele primeiro momento de restituição sua perspectiva muito perspicaz, particular e zelosa com a problemática da investigação. O sol já começava a descer sobre as árvores altas do campus e o frescor aumentava. Ele se disse "frioento" e me identifiquei. Na despedida, combinamos de nos encontrar no dia seguinte, no mesmo local para a filmagem de sua narrativa biográfica.

Na tarde desse dia 29 de setembro de 2016, eu estava apreensiva para a minha primeira narrativa biográfica oficial da tese. Antes de começar, Claudio me perguntou sobre os procedimentos para ingressar como aluno especial na UFRGS. Havíamos falado disso no dia anterior e ele disse que "ficou com isso na cabeça", já que estava procurando formas de se ocupar. Claudio também comentou sobre a ocupação da reitoria da UFRGS. Apesar de ser de uma outra geração, compreendia muito bem os motivos e a necessidade dos jovens do movimento negro em reivindicarem por melhores condições para permanência da universidade. Apesar do acesso maior a diferentes grupos sociais e étnicos, ainda existem as diferenciações simbólicas e de oportunidades dentro do espaço universitário. Ao adentramos

no saguão e tentarmos caminhar sem pisar nas tantas mochilas, roupas e barracas espalhadas por todo o espaço, senti que Claudio não se incomodava com a "baderna e tumulto" (termos usados pelos funcionários da UFRGS). Percebi que Claudio não falava sobre respeito às diferenças apenas em frente às câmeras, na exposição ou na narrativa biográfica, mas essa era sua forma sensível de ver e viver no mundo. Ele igualmente compreende e acolhe os anseios da juventude por um mundo mais justo.

Sáímos da reitoria e continuamos em busca de um espaço ideal para a filmagem, que tivesse boa iluminação e silêncio. Adentramos ao prédio da Faculdade de Educação, onde ele cursou Pedagogia e se formou naquele mesmo ano de 2016. Um espaço muito simbólico e importante para ele, enquanto parte de seu projeto de vida que agora se transformaria, mais uma vez, em cenário, palco e testemunha de suas histórias de vida.

[O local da entrevista biográfica foi um capítulo à parte. Já tínhamos andado por vários locais no dia anterior em busca de um espaço, fomos na reitoria perguntar para o pessoal da segurança e ninguém soube sugerir. Como a previsão era de chuva, escolhemos um lugar fechado. Conforme combinado, nos encontramos na mureta em frente à FACED/UFRGS/Campus Central, passado 13h30. Ele me esperava e quando me avistou, se levantou. Havíamos comentado de fazer a gravação em uma das mesas que ficavam pelos corredores da FACED. Fomos subindo pelas escadas e analisando cada andar, mas havia pessoas estudando e ocupando as mesas. [...] Pegamos a chave com uma secretária, que demorou muito para tomar uma atitude em querer nos ajudar, pois nós não tínhamos mais vínculo ativo na universidade. Após muito papo e espera, ela nos deu a chave da sala 407, um espaço muito pequeno, mas para nós não precisava ser maior. Algumas cadeiras desordenadas, um quadro branco na parede, uma janela com iluminação razoável, o que nos fez ligar também a luz da sala. Peguei emprestado um vasinho de plantas verdes do balcão de outra secretaria para decoração da mesa, já que a sala passava um clima de muita frieza.

Ajeitamos a sala com cuidado para que ele ficasse com luz natural. Porém, não sentamos adequadamente. Eu deveria ter ficado próxima à janela e ele falaria de frente para mim, com o rosto iluminado. Ao final, ele ficou praticamente de costas pra janela. rsrs! Posicionamos duas cadeiras azuis e meio sujas, mas confortáveis, uma ao lado da outra, atrás de uma mesa comprida bege. As paredes eram brancas e estavam com rastros pretos dos encostos das cadeiras. A sala era muito pequena, uns 6m². Mas para nós estava suficiente. As lâmpadas eram fluorescentes e grandes. Não havia barulho, mas nos áudios percebi um eco. Ainda sem tripé, posicionei a câmera sobre a bolsa e os casacos, em cima da mesa. Tentei ajeitar para que não ficasse muito torto] (Trecho do Diário de Campo de 29 de setembro de 2016).

Apesar de tudo, conseguimos um espaço com boa iluminação e silêncio. Depois que assisti ao vídeo, percebi que fizemos uma produção de vasinho de flor sobre a mesa e um fundo de parede branca que descaracterizou o lugar: não pareceu nem uma sala de aula, nem uma sala de estar. É nesse *entre* lugares que Claudio começou falando das suas impressões sobre a experiência na exposição e sobre seu vídeo. Primeiramente, Claudio falou o quanto foi relevante eu lhe ter dito, quando nos conhecemos, que eu lhe entregaria uma cópia da

filmagem. Ele ficou curioso com a possibilidade de se ver. Disse que não tinha ideia de como seria sua imagem em vídeo, pois nunca havia dado uma entrevista e tinha receio dos vícios de linguagem. Afinal, achou que ficou bem melhor do que imaginava e acrescentou: “é muito interessante ver-se em vídeo”. Claudio faz parte de uma geração que ainda não estava acostumada com *selfies* e câmeras por todo lado.

Acredito que essa potência narrativa e formativa da imagem de si dialoga diretamente com as formas com que as prosas aconteceram. Para Susan Sontag (2004), algumas pessoas "procuram ser fotografadas – sentem que são imagens e que as fotos as tornam reais" (p. 178). Para a autora, as "fotos são um meio de aprisionar a realidade" (p. 180), pois elas fixam o momento fugidivo e transitório em um meio que condensa muitas informações sobre a realidade, tornando-se elas próprias metáforas da transição, do efêmero e da sombra – como a realidade era projetada por meio de imagem-sombra nas paredes da caverna de Platão. Sontag apresenta a força mimética real da imagem fotográfica.

Narrar-se é se inventar e se formar (RICOEUR, 1994; DELORY-MOMBERGER, 2014). Ver-se narrando é se reconstruir. Por isso, talvez, a grande força das fotografias de si (e da cultura de *selfies* praticada, principalmente, pela juventude), pois a pessoa se vê e se constrói durante o registro da imagem. Considerando o grupo geracional e de aproximada camada social dos três interlocutores-personagens desta pesquisa, todos se mostraram curiosos em se ver nos vídeos, insinuando pouca familiaridade com tal prática. Além do desejo em colaborar com a pesquisa, Claudio apresentava a *pulsão* pelas formas com que suas prosas sairiam em imagens. "O *devir-imagético* seria, portanto, a possibilidade de emergência de um personagem, do indivíduo que fala, que se apresenta e se representa a partir de uma relação" (GONÇALVES; HEAD, 2009, p. 31).

Claudio comentou que, em certos momentos, achou o áudio muito baixo, principalmente, quando ele estava longe. Como o filmei sozinha e, em sua entrevista na exposição o celular parou de funcionar completamente, o único registro de áudio estava sendo feito pela câmera filmadora. Buscando intercalar enquadramentos de *planos abertos, médios e fechados* (GERBASE, 2012), nem sempre a câmera estava próxima quando ele começava a falar. Percebendo isso em campo, às vezes eu ficava no lugar onde estávamos e registrava ele se deslocando em direção a um outro painel. Quando ele parava, eu apurava o passo e me aproximava. Teve uma vez que não deu tempo de escutar/registrar e pedi para ele repetir o que havia falado. Não houve muitas imagens de Claudio em silêncio, pois ele tem uma prosa fácil e encadeada, conforme se pode conferir na crônica videoetnográfica.

Depois da restituição, fiz a condução da narrativa biográfica. Seguindo a metodologia de Gabriele Rosenthal (2014), primeiramente, expliquei ao entrevistado como realizaríamos a experiência da narrativa biográfica filmada: ele teria o tempo que precisasse e poderia falar de forma fluida, à vontade, seguindo o fluxo da memória e do que lhe viesse à cabeça. Enquanto isso, eu fazia anotações. Nesse momento, acrescentei um exemplo que ele poderia falar "quem é Claudio". Ele completou: "de onde que vem", mostrando nessa frase, e em todo o início de sua narrativa biográfica, a força que tem para ele seu pertencimento genealógico e o sistema familiar. A segunda parte da entrevista, como proposta de Rosenthal (2014), consistia em retomar todos os pontos narrativos que o interlocutor mencionou, repetindo sua fala exatamente como ele havia pronunciado²¹ e abrindo para a oportunidade de ele detalhar cada acontecimento contado. Porém, com Claudio não foi possível repassar ou aprofundar todos os pontos da narrativa biográfica, devido ao tempo que ele tinha disponível, às interrupções que tivemos com suas ligações telefônicas e o problema com o cartão de memória da filmadora que encheu e eu não tinha outro. Como percebi que o conteúdo trazido até então já era suficiente para desenvolver a pesquisa, resolvi não marcar outra entrevista de narrativa biográfica. Na proposta metodológica de Gabrielle Rosenthal há sugestão de se fazer até dois ou três encontros de narrativa biográfica, caso necessário.

Após esse dia, anotei no diário de campo o que deveria levar em conta para a próxima entrevista: "urgente comprar um tripé e outro cartão de memória" para que não tivesse novamente tais percalços. Saímos juntos da FAGED e andamos ao redor da universidade conversando. Ele me perguntou como eu pretendia escrever a tese, se havia outros entrevistados, o que me interessava pesquisar e como eu fazia as perguntas aos outros. Ele queria contribuir com minha pesquisa a partir da sua experiência com o trabalho de conclusão de curso (TCC). Na ocasião, ele entrevistou um senhor que foi contaminado com toxoplasmose, perdeu toda a memória e precisou retornar à escola para se alfabetizar novamente. Como era adulto, frequentou o Ensino de Jovens e Adultos (EJA), onde Claudio realizava seu estágio de Pedagogia.

Sua conexão afetiva com a UFRGS era e ainda parece muito forte. Ele sente grande satisfação por haver passado e pertencido a esse estabelecimento acadêmico. No Brasil, um país de grandes desigualdades sociais, como analisa o próprio Claudio, muitos brasileiros nem sonham em ingressar em uma universidade e, aqueles que conseguem, nem sempre finalizam

²¹ Nessa perspectiva metodológica, se o entrevistado disser que não teve irmãos, o(a) entrevistador(a) deve dizer: "você disse que não teve irmãos, conte um pouco como foi isso para você". O(a) entrevistador(a) não deve fazer uma interpretação e dizer: "você disse que era filho único".

os estudos. Segundo Maria Lourdes Gisi²² (2006), a educação superior sempre foi reservada para poucos. A pesquisa de Gisi revela que existe desigualdades de acesso e de permanência, conforme as oportunidades educacionais, sociais e econômicas dos estudantes e que esta desigualdade tem relação com classe, gênero e etnia. Samara Pereira e Guiomar Passos (2007) afirmam que o projeto de democratização ambicionado pela Reforma de 1968 enfrenta muitas barreiras ainda hoje. Mesmo antes das políticas de ações afirmativas, já se podia notar o aumento da diversificação de grupos sociais nas instituições, como mulheres e pessoas com maior faixa etária, como Claudio que começou seus estudos com mais de cinquenta anos. Atualmente, com as políticas de incentivo para entrada de estudantes oriundos de escolas públicas ou de etnicidade indígena e negra raramente presentes nesses ambientes, os dados e os cenários mudaram. Houve uma maior ocupação política de espaços antes reduzidos às elites. Mesmo assim, ainda hoje, os desafios para a permanência desses grupos sociais esbarram

[...] nos procedimentos formais (exames de seleção, avaliações) e informais (relações sociais e processos simbólicos), e que permitem a manutenção da estrutura vigente. Em suma, vê-se no ensino superior a continuidade de um sistema que funciona, desde as séries iniciais, como instrumento de reprodução dos privilégios e do poder das classes abastadas, conservando as desigualdades socioeconômicas e culturais (PEREIRA; PASSOS, 2007, p. 30)²³.

Para Pereira e Passos (2007), apoiadas pelo pensamento de Pierre Bourdieu, desde 1960, já se evidenciava que a problemática das desigualdades escolares resultam de desigualdades sociais. Apesar dos avanços no número de concluintes do ensino fundamental e ensino médio nas últimas décadas, e da ampliação de vagas no ensino superior, apenas 12% dos jovens brasileiros em idade universitária estão cursando o ensino superior, em contrapartida aos 21% na Argentina, 65% nos Estados Unidos e 70% na Suécia, segundo dados e comparações (dolorosas e, de certa forma, incomparáveis), realizadas por pesquisa de Carvalho e Waltenberg (2015)²⁴. O que se percebe com esses dados apenas ratifica e, de certa forma, poderia justificar a satisfação que emana da prosa de Claudio por ter feito parte de uma

²² GISI, Maria Lourdes. A educação superior no Brasil e o caráter de desigualdade do acesso e da permanência. *Revista Diálogo Educacional*, [S.l.], v. 6, n. 17, p. 97-112, jul. 2006. ISSN 1981-416X. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/dialogoeducacional/article/view/6740>>. Acesso em: 23 set. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.7213/rde.v6i17.6740>.

²³ PEREIRA, Samara Cristina Silva; PASSOS, Guiomar de Oliveira. Desigualdade de acesso e permanência na universidade: trajetórias escolares de estudantes das classes populares. *Linguagens, Educação e Sociedade*; Teresina, Ano 12, n. 16, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://leg.ufpi.br/subsiteFiles/ppged/arquivos/files/Revista/N%2016/art_2.pdf>. Acesso em: 23 set. 2018. (conferir ABNT)

²⁴ CARVALHO, Márcia Marques de; WALTENBERG, Fábio D. Desigualdade de oportunidades no acesso ao ensino superior no Brasil: uma comparação entre 2003 e 2013. *Economia Aplicada*, v. 19, n. 2, Ribeirão Preto Apr./Jun. 2015, pp. 369-396.

linda história de transformação das estatísticas brasileiras sobre Educação. Ele, inclusive, queria dedicar um tempo de sua vida, se desse, ao ensino público como forma de retribuição.

Nossas políticas públicas precisam estar voltadas para a nossa realidade social. Para amenizar as desigualdades escolares e sociais existe o programa do EJA. Por isso Claudio gostou tanto da experiência de lecionar lá. Acredito que, dessa forma, ele sentia que estava fazendo sua parte para amenizar os problemas sociais e contribuindo para a formação de um mundo melhor, mesmo que ele não tivesse mencionado essas palavras. Foi dando aulas que ele aprendeu a noção de "rururbano" e que, depois, ensinou para sua filha durante a nossa exposição.

No período inicial da etnografia, Claudio estava a procura de emprego, por isso, disse, tinha disponibilidade de tempo para continuar participando desta pesquisa. Ele buscava voltar ao mercado de escolas de trânsito, porém, se não conseguisse, mostrou-se interessado em lecionar no EJA. Durante a entrevista de narrativa biográfica, Claudio informou que não poderia deixar de atender ligações do celular durante nossos encontros e entrevistas, pois poderiam ser importantes. Houve uma ligação familiar, uma sobre uma vaga de emprego e outra do Serviço Nacional de Aprendizagem do Transporte (SENAT) de Porto Alegre, do qual ele ainda estava em processo de desligamento. Ele comentou que poderia ir para qualquer lugar, inclusive voltar para Santa Cruz do Sul, onde sua família morava. Portanto, comentei que eu conhecia uma proprietária de um CFC de lá. Ele ficou interessado. Quando chegou em casa, enviou-me seu currículo, sugeri alterações de formatação e ele a enviou. Chegaram a conversar, mas o trabalho não vingou, pois o que ele mais queria mesmo era encontrar uma vaga no SENAT para continuar lecionando e formando novos motoristas profissionais especializados.

Após a narrativa biográfica, entreguei o segundo DVD para Claudio, no Parque da Gruta, em Santa Cruz do Sul. Na ocasião, conheci sua querida esposa Ana. À sombra de uma árvore frondosa, aquela conversa que seria rápida, perdurou repleta de afetividades e relatos de deslocamentos em busca de emprego por várias cidades do Brasil. Continuamos nos falando por telefone, mensagens e e-mail. Depois de um ano de buscas, em 2017, ele conseguiu um emprego no SENAT, em Caxias do Sul/RS. Desde então, trabalha durante a semana em Caxias e passa os finais de semana em Porto Alegre com sua família, que sente muito sua falta.

2.2 CRÔNICA VIDEOETNOGRÁFICA DE CLAUDIO: “DE PROSA COM AS IMAGENS: *EU ACHO QUE TEM A VER COM TUA HISTÓRIA DE VIDA*”

De que forma as prosas com as imagens da exposição se entrelaçam com as narrativas biográficas de Claudio e os contextos socioculturais? Como Claudio se comunica com as imagens? Que outras imagens simbólicas são evocadas nessa experiência?

A crônica videoetnográfica apresenta a experiência de comunicação de Claudio Oliveira. Aparecem imagens dele na exposição, na sala da FACED/UFRGS durante a narrativa biográfica e nos arquivos fotográficos do álbum de família. Cenicamente, predominaram ambientes internos e fechados com algumas fotografias de ambiente externo de Santa Cruz do Sul, cidade natal de Claudio, e imagens da cidade de Porto Alegre que compuseram a exposição. Para a filmagem na exposição e na narrativa biográfica foi usada uma filmadora *Sony Handycam*. O gravador de áudio somente foi utilizado na narrativa biográfica, pois não funcionou durante sua entrevista na exposição.

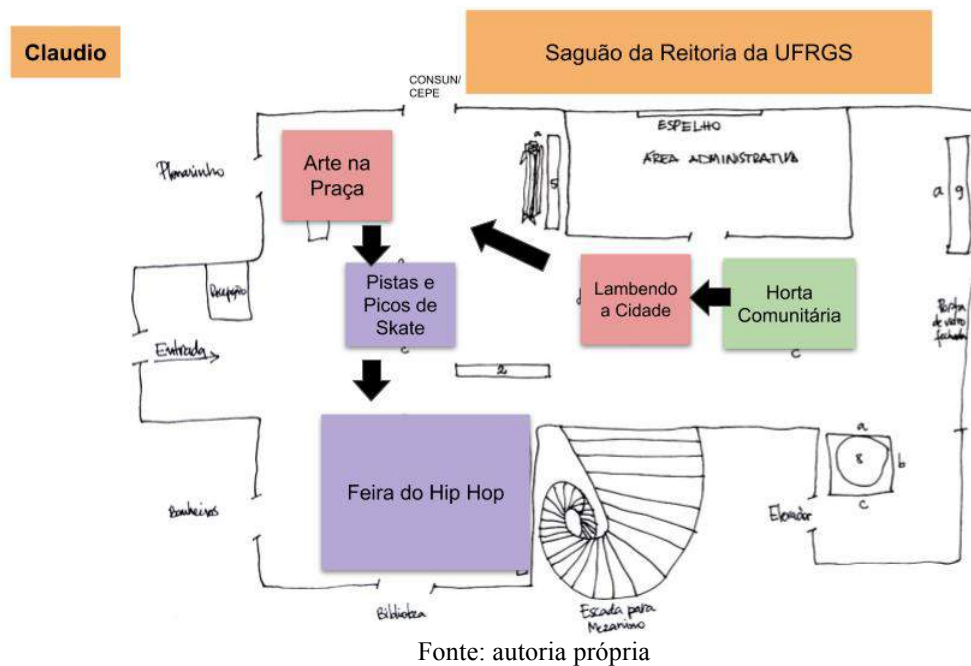
O que chamou mais atenção na prosa de Claudio foi a "forma paternal de comunicação" com que ele se apresentou para a pesquisa. Segundo Canevacci, a "figura paterna" carrega um modelo de racionalidade que segue a "esfera da cultura como civilização, como poder técnico-científico – como *logos*" (CANEVACCI, 1990, p. 116), "herdado e desenvolvido pela moderna cultura ocidental" (idem, p. 125). O pensamento racional não se restringe ao tempo moderno ou espaço ocidental, porém não se pode ocultar o fato de que esse tipo de pensamento deixou marcas profundas na forma de pensar e se expressar de muitas gerações. Coloco entre aspas a "forma paternal de comunicação" com toda a delicadeza que o sentido do termo “paternal” possui. Sabe-se que não há um "tipo paternal" de ser. Não se pode estigmatizar, reduzir ou estereotipar essa forma de comunicação. Entretanto, sinto-me confortável em justamente propor tal dialética cuja genealogia provém de uma figura paterna ausente que impulsiona Claudio a ser um pai presente.

Essa forma de comunicação está na linguagem pragmática, racional, amorosa, ponderada e afetuosa utilizada por Claudio em todos os encontros etnográficos, em frente ou longe da câmera. Racional, como ele se denomina, mas muito sensível. O "ser pai" o move tanto! Talvez seja por essa partilha sensível, cuidadosa e zelosa que ele também busca trabalhos e estudos voltados ao ensino: o cuidado com o outro. Ele se mostrou atencioso explicando pacientemente o sentido de "rururbano" à sua filha na exposição e, muito provavelmente, deve agir dessa maneira longe das câmeras, em outros momentos, lugares e contextos de interação, inclusive em sua profissão pedagógica como formador de motoristas

profissionais especializados. "Paternal", pois o que ressalta forte na prosa de Claudio é sua intenção de proteger, cuidar e colaborar. Ele quer proteger a juventude da violência urbana, dos preconceitos, das desigualdades, do futuro incerto, quer cuidar da sua filha quando desce do ônibus e quer colaborar com esta pesquisa.

Claudio analisa os atuais dilemas da capital com sensibilidade social: como dar proteção e liberdade para as próximas gerações, considerando as violências sociais e urbanas da atualidade? Ele é um pai preocupado com o futuro da juventude em Porto Alegre. Acredita que a sociedade tem pouca capacidade de lidar com as diferenças sociais, preconceitos e violências. Em sua prosa, circulam histórias e imagens de espaços verdes urbanos, genealogias e potências simbólicas do elemento terra.

Figura 35: Percurso de Claudio pela exposição



A crônica videoetnográfica de Claudio possui a mesma ordem narrativa do trajeto que ele realizou na exposição. A filha de Claudio esteve próxima da câmera no começo e no final do percurso. Começamos pela "Horta Comunitária", na sequência, paramos diante do projeto "Lambendo a Cidade". Os comentários de Claudio sobre os projetos "Arte na Praça" e "Pistas e Picos de skate" não entraram na narrativa final da crônica, pois, primeiramente, a pesquisa concentrava-se apenas nos cinco projetos de maior destaque. Sobre o projeto "Arte na Praça", Claudio comentou a respeito da diversidade temática da exposição, que ali havia "um mix" de várias "tribos", tentou se lembrar do nome da exposição sugerindo "etnias", ao que lhe respondi: "etnografias". Ele identificou o projeto enquanto "cultura gaúcha", pois havia aquele

quadro tradicionalista do artista Carlos Machado com um casal vestido com roupas típicas, um cachorro campeiro e um tradicional "carroção gaúcho". Sobre o projeto "Pistas e picos de skate", Claudio conferiu um olhar analítico e criticou que a cidade não proporcionava muitos espaços para esse tipo de prática, tendo os jovens que se deslocar de muito longe para usufruírem das poucas pistas e que, às vezes, precisavam improvisar com o que a cidade tinha para oferecer. A narrativa da crônica videoetnográfica acompanhou o percurso de Claudio pela exposição, começando pelo projeto "Horta Comunitária" e finalizando no projeto "Feira do Hip Hop", em uma linha unidirecional. Assim, ele iniciou pelo elemento simbólico das origens: a terra; e terminou no elemento temporal voltado ao futuro: a juventude. Ele foi dos espaços verdes urbanos às dialéticas das práticas e temporalidades juvenis.

Sobre a crônica videoetnográfica:

Ficha técnica:

Pesquisa, roteiro, direção, operação de câmera: Roberta Simon

Montagem e roteiro: Felipe Soilo

Título do vídeo: De prosa com as imagens: "eu acho que tem a ver com a tua história de vida"

Equipamento: *Sony handycam hybrid*; gravador de voz digital Sony ICD-PX440

Orientação de pesquisa em comunicação: Carlos Gerbase

Orientação de pesquisa em antropologia: Cornelia Eckert e Ana Luiza C. Rocha

Música: Mutum, de Marcus Simon, gravada por Xaxado Novo e cedida por Tratore.

Ano de produção: 2016/2017

Formato do material: formato digital

Duração: 00:10:34

Link do You Tube: Prosa Imagem Claudio

<https://www.youtube.com/watch?v=wVg7dI1DHy0>

Roteiro esquemático da crônica videoetnográfica de Claudio:

- **Parte 1 – Abertura:** telas de contextualização do vídeo enquanto parte de uma pesquisa de doutorado; imagens de Claudio na exposição, imagens de plano geral da exposição; apresentação do personagem Claudio: de onde vem; título do vídeo: "De prosa com as imagens: "eu acho que tem a ver com tua história de vida".
- **Parte 2 – Imagem – Restituição:** Claudio conta sua experiência sobre imagem em processo de restituição, após ter assistido ao vídeo dele com sua filha na exposição.
- **Parte 3 – Origem:** apresentação do personagem: cidade natal, esposa e pais de Claudio.
- **Parte 4 – Espaço Rururbano e Cidade:** Claudio aborda o lado rururbano e as diferenças da cidade de Porto Alegre diante do projeto expográfico "Horta Comunitária".

- **Parte 5 – Os avós e a terra:** Na narrativa biográfica, Claudio conta histórias sobre os avós, que viviam e plantavam para consumo próprio em suas terras, e o loteamento do terreno após morte do avô.
- **Parte 6 – Comunicação, Violências Sociais e Acolhimento:** Claudio aborda as diferenças e violências sociais diante do projeto expográfico “Lambendo a Cidade”. Em sua narrativa biográfica, conta sobre a proteção que teve da irmã e da mãe. Há duas pranchas.
- **Parte 7 – Hip Hop e Juventude:** Claudio aborda os preconceitos, a falta de futuro para a juventude e o lado positivo das atividades culturais diante do projeto expográfico “Feira de Hip Hop”. Ele se preocupa com a ocupação da juventude e em equilibrar, na educação dos filhos, proteção e liberdade. Há duas pranchas.
- **Parte 8 – Parte final:** repete a ideia central de Claudio sobre a prosa com as imagens: o poder da imagem em criar protagonistas, pois tem a ver com a história de vida de quem a olha. Créditos: ficha técnica e detalhes sobre a pré-produção e produção da exposição com detalhes sobre os nove projetos expográficos.

Segue abaixo os detalhes e análises interpretativas sobre esta constelação de imagens e histórias da exposição atravessadas pelas imagens e histórias de Claudio, seguindo o roteiro da crônica videoetnográfica. A elaboração do roteiro partiu da ideia de intercalar as falas de Claudio na exposição e na narrativa biográfica. A partir disso e de muitas conversas com o montador e editor Felipe Soilo por Skype e Whatsapp, chegamos a um resultado narrativo que passou por muitas alterações posteriores, já que foi submetido à apreciação do orientador, dos grupos de estudo (Cinesofia) e pesquisa (Biev e Navisual) e dos pareceristas para publicação na Revista EncArtes (CIESAS/MX). Para a versão textual, o roteiro foi dividido em oito partes. Há partes com uma prancha visual e partes com duas pranchas visuais por perceber que juntas contribuam mais pela proximidade temática. As pranchas visuais – e suas imagens – seguem a ordem sequencial do vídeo. As partes textuais possuem tamanhos diferentes considerando suas relevâncias à compreensão da prosa de Claudio para a pesquisa.

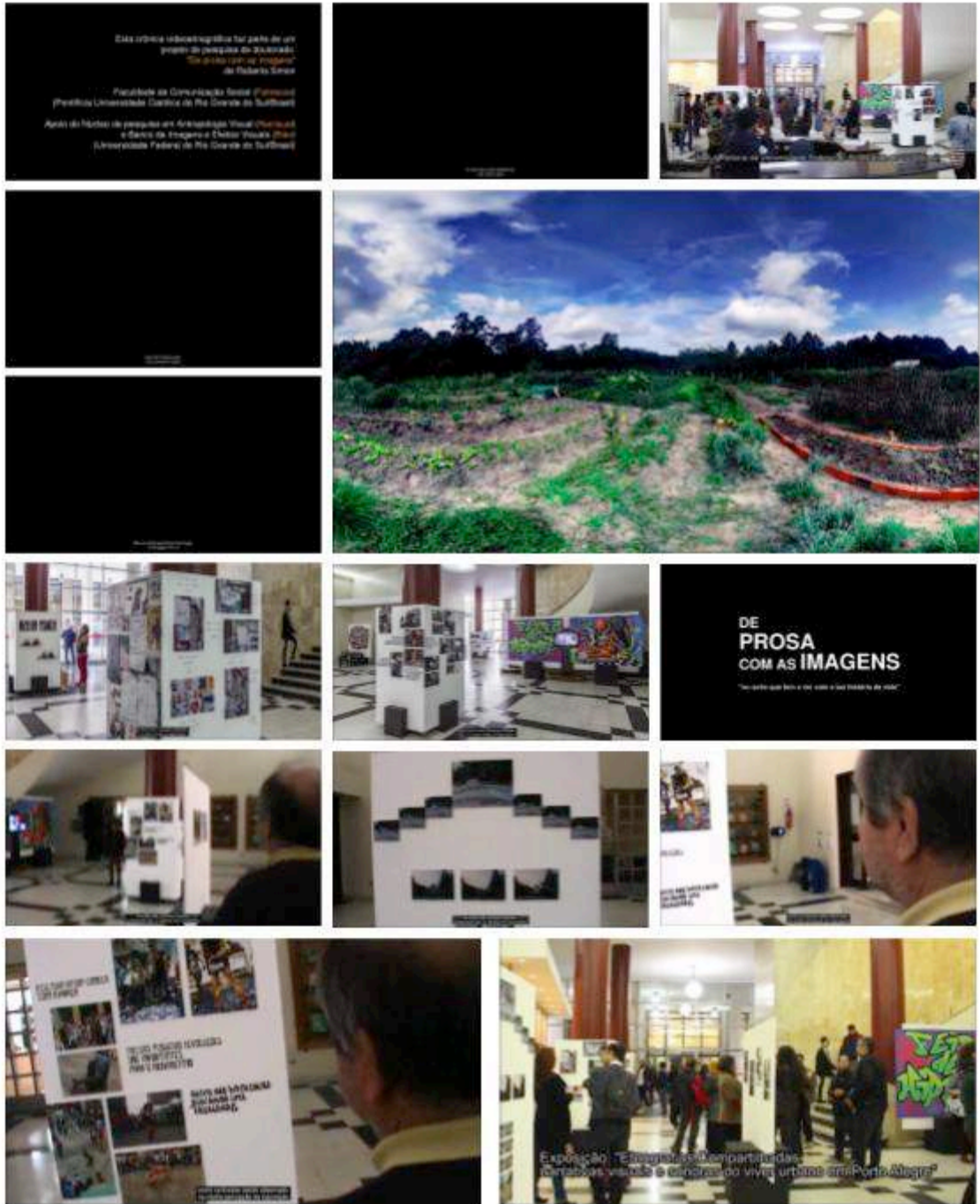
Parte-se da concepção de que na comunicação de Claudio circulam imagens, tempos, espaços e formas sensíveis próprias dele ver e viver na cidade, com as da exposição, a partir do contexto de comunicação etnográfica filmada. Foram criadas pranchas visuais inspiradas nas de Gregory Bateson e Margareth Mead²⁵, as quais mantêm a estrutura sequencial do

²⁵ Essa metodologia de pranchas inspirou muitos trabalhos científicos no Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. Etienne Samain, um dos grandes responsáveis pela propagação das ideias batesonianas em língua portuguesa, no campo da Comunicação, das Artes e da Antropologia no país. Fabiana Bruno foi orientanda dele e é mister considerar sua produção metodológica e acadêmica como referência para esta pesquisa.

roteiro da crônica videoetnográfica, com leitura de cima para baixo, da esquerda para direita. Essa estrutura segue a forma estruturada, sequencial e direta de prostrar de Claudio.

Parte 1 – Abertura

Prancha Claudio 1: Abertura



Fonte: autoria própria

A crônica videoetnográfica de Claudio começa ao som de pássaros e de um arco rasgando bucólica e lentamente as cordas da rabeca ao fundo. A música se chama Mutum, em homenagem a um pássaro e a um estilo de vida interiorano, o qual Claudio se identifica. O ritmo é leve, suave e tranquilo como o de Claudio. A música foi cedida pelo compositor, meu irmão Marcus Simon, e pela gravadora que detém os direitos de distribuição. Telas pretas com texto em branco anunciam o contexto do vídeo²⁶:

*Esta crônica videoetnográfica faz parte de um projeto de pesquisa de doutorado:
"De Prosa com as Imagens", de Roberta Simon
Faculdade de Comunicação Social (Famecos)
(Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/Brasil)
Apoio do grupo de estudos Cinesofia (PUCRS)
Núcleo de pesquisa em Antropologia Visual (Navisual)
e Banco de Imagens e Efeitos Visuais (Biev)
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)*

O texto inicial indica que se trata de uma produção científica, e não de outros gêneros audiovisuais como documentário ou ficção. Mais especificamente, uma crônica. Crônica é “como uma narrativa que tem independência estética e pode inscrever várias linguagens em seu espaço gráfico, não se limitando apenas aos preceitos da literatura ou do jornalismo” (PEREIRA, 2014, p. 224). Para Wellington Pereira, "a crônica existe para imprimir vida às coisas que não perduram, aos fatos que se esvanecem sob as luzes implacáveis do tempo" (2014, p. 7). Os fatos narrados são do cotidiano vivido, do perecível, do tempo único da experiência do instante. Pelos olhares dos narradores, as histórias sobre o mesmo fato são contadas de formas diferentes. Assim como Claudio viu a mesma exposição que os demais, cada um imprimiu nas falas, suas próprias visões de mundo e trajetórias pessoais. *Imprimir* tem o sentido de impressão, de algo muito forte que fica marcado na vida de alguém (MACDOUGALL, 2006).

Como as crônicas são fruto de encontros etnográficos, as montagens narrativas partem de encontros reais com pessoas reais. Fazer parte de uma pesquisa e ser filmado não é uma experiência do cotidiano qualquer. Ela quebra nosso ritmo e nossas performances automáticas, a não ser que a pessoa esteja acostumada a participar desse tipo de experiência com frequência. O vídeo pressupõe uma montagem narrativa, uma história com personagem real *etnografado*. A etnografia é muito mais do que um método científico que foi criado e até

²⁶ Todas as vezes que o recuo estiver alinhado à direita e em itálico, refere-se ao roteiro, os textos escritos ou falados presentes no vídeo. E quando os recuos estiverem entre colchetes, serão trechos dos Diários de Campo.

hoje é amplamente usada por antropólogos. A etnografia pode ser uma prática que perdura no fluxo de tempo e “na pluralidade dos espaços sociais vividos cotidianamente pelas pessoas” (ECKERT e ROCHA, 2008, p. 4)²⁷, o que prevê inserção do pesquisador no cotidiano nos grupos ou situações pesquisada. No caso da minha pesquisa não houve inserção no cotidiano de cada pessoa, tampouco foram encontros de passagem rápida e pouca observação, como José Magnani (2009)²⁸ classifica de “experiência etnográfica”. Foi um meio tempo entre a “prática etnográfica” e a “experiência etnográfica”. A etnografia realizada para este trabalho considerou a comunicação enquanto campo de pesquisa e perpassou as experiências na exposição, nos bares, nas casas, nas ruas e nos lugares escolhidos para as narrativas biográficas.

Para a montagem da crônica de Claudio, surgiu um problema inicial e o efeito da solução me surpreendeu. Segundo Canevacci (1990), a voz *off* “exerce função objetivadora de uma verdade 'externa' e indiscutível. [...] com um forte índice de autoridade e sacralidade” (p. 17). Essa ideia provocou em mim uma resistência a usar a voz *off* até que os comentários nos grupos de estudos e pesquisas (Cinesofia, Navisual e Biev), nos congressos e dos dois pareceristas para publicação da crônica videoetnográfica e do texto na Revista Multimídia EncArtes Antropológicos (CIESAS/México), recaíram em uma problemática parecida: melhorar o jogo entre as imagens da exposição e a voz de Claudio, diminuindo a imagem dele em primeiro plano sentado ou caminhando pela exposição, as quais não contribuíam muito narrativamente. A solução foi justamente fazer uso da voz *off* de Claudio, o que alavancou a potencialização circular, dialética e simbólica do diálogo entre as imagens e as histórias. Com a utilização da voz *off*, produziu-se o efeito de paisagem visual e sonora a que se pretendia alcançar, com superposições de camadas de tempos, espaços e formas de narrar pontos de vista sobre pessoas que vivem nessa cidade.

Nessa parte de abertura, as telas pretas com a voz *off* de Claudio anunciam seu lugar de fala:

*Eu não sou portoalegrense.
Eu não nasci aqui, eu nasci no interior, eu vim pra cá adolescente.
Até tu ter o entendimento que a tua cidade é uma cidade bonita,
tu tem muita coisa pra conhecer ainda, que não conhece. A cidade é bonita.
Mas eu achei que ficou bem legal a filmagem em si, né,
é como se tu tivesse olhando a nossa visita à exposição.*

²⁷ ECKERT, Cornélia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. 2008. “Etnografias, saberes e práticas”. *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 9, n. 21.

²⁸ MAGNANI, José Guilherme Cantor. “Etnografia como prática e experiência”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul.-dez, 2009.

Primeiro, Claudio se apresenta pela dimensão de espacialidade, colocando dialeticamente a capital em relação ao interior. Claudio faz a apresentação a partir do seu lugar de fala: não é portoalegrense, pois não nasceu “*aqui*” e “*veio para cá*” quando era adolescente. Diferentes espaços e tempos atravessam esse início de prosa. Compreende-se que o contexto urbano da entrevista é Porto Alegre e o interlocutor não é um “nativo”, vive nessa cidade desde sua adolescência, um marcador temporal.

A primeira imagem visual do vídeo mostra o local do encontro etnográfico no dia da abertura da exposição, em plano aberto e a seguinte legenda: “Saguão da Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)”. Em primeiro plano, aparece a recepção e a recepcionista de costas observando as pessoas ao fundo que conversam espalhadas pelo espaço da exposição. Trata-se de uma contextualização espacial etnográfica. As imagens seguintes são uma fotografia panorâmica da Horta Comunitária, enquanto um espaço verde urbano da cidade em questão e uma fotografia em plano aberto do saguão da reitoria vista do outro lado, apenas com cinco pilares da exposição (em primeiro plano o pilar que sustenta o projeto expográfico da horta comunitária), sem público visitante.

Na segunda parte, Claudio nos apresenta sua forma reflexiva, simples, pausada e ponderada de prostrar. Traz sua sabedoria temporal e experiência de vida, quando comenta a frase acima. Ele sabe que não se é possível conhecer uma cidade em um instante. A cidade é fruto de uma duração de muitas gerações, construções e camadas sobrepostas de histórias. A cidade, em si, tem sua própria temporalidade, uma duração. Cada novo ser humano que nela habita ou por ela passa, é uma nova relação que se estabelece. As paisagens urbanas trazem essas metamorfoses das gerações. Mesmo que Claudio andasse por todas as ruas, todas as regiões e espaços da cidade em sua extensão, o caráter impermanente e descontínuo da dinâmica temporal das cidades faz com que a cada momento a cidade esteja diferente. Seja pelos diferentes fluxos de mobilidade das pessoas em um único dia, pelas edificações construídas, destruídas ou abandonadas, pelas manutenções ou não dos serviços públicos ou pelas ações naturais.

As cidades estão em permanente transformações. As contribuições teóricas de Gregory Bateson (1991) nos apresentam esse caráter ecológico do pensamento em constante mutação e inter-relação. Assim como nós fazemos parte de uma cidade, ela também faz parte de um ecossistema impermanente. Há cidades que são completamente inundadas, devastadas por

terremotos ou por vazios imigratórios, conforme o documentário *Cidades Fantasmas*²⁹. Há cidades paradas em um tempo do passado. Há cidades que avançam ou retrocedem em conformidade e equilíbrio com as transformações demográficas, urbanas e sociais. Há cidades em exponencial “progresso e modernização” que avassala qualquer possibilidade de acompanhamento humano.

Sobre Porto Alegre, Claudio fala na exposição, olhando para as fotografias das zonas rururbanas, com olhar e tom reflexivos: "a cidade é bonita", como se também estivesse falando para si mesmo, para se certificar. Como ele ponderou, todo entendimento tem seu tempo de maturação e ao falar sobre a cidade, ele próprio a redescobre. É no pensar o pensamento que as ideias se formam e se assentam (RICOEUR, 1994; BENJAMIN, 1994; ECKERT, ROCHA, 2013b). Trata-se de uma ideia inversa ao pensamento estético de Immanuel Kant³⁰: para se considerar algo belo é preciso conhecer. Na crônica videoetnográfica de Claudio, trata-se do prólogo, do início da narrativa visual. Por meio de uma análise do ritmo de fala de Claudio, com espaçamentos entre as frases, sua expressão verbal e não-verbal, supondo reflexão no ato da fala, faz supor que, apesar de não conhecer toda a cidade, só de imaginá-la e falar dela, é possível afirmar, portanto, sua beleza.

Na terceira parte da abertura, Claudio introduz seus comentários de restituição sobre o processo de etnografia visual. Ele comenta sobre o vídeo dele na exposição: "*Mas eu achei que ficou bem legal a filmagem em si, né, é como se tu tivesse olhando a nossa visita à exposição*". O "mas" inicial se refere aos problemas de captação de áudio que tive durante a filmagem, conforme já relatado, e que ficaram perceptíveis no vídeo. Sabe-se que um trabalho de campo em equipe favorece a melhor captação de áudio, porém temi correr o risco de repetir a experiência de rechaços e constrangimentos de participação que já havia experienciado na exposição anterior, realizada no mesmo local, conforme mencionado no capítulo anterior. Ambas formas de etnografia visual, em grupo ou sozinha, possuem vantagens e desvantagens. A melhor escolha depende da proposta de cada pesquisa.

Para os registros visuais e sonoros das entrevistas, a etnografia visual sugere atenção ao uso de *zoom*, pois considera-se ético que a pessoa que está sendo filmada tenha uma noção da forma com que sua imagem está sendo captada: de perto, de longe, de frente, de costas, de lado, de cima para baixo ou ao revés. Considera-se os estudos sobre os efeitos comportamentais de sujeitos de diferentes culturas em relação às sensações na comunicação,

²⁹ *Cidades Fantasmas*, de Tyrell Spencer, pela Globo Filmes (2017).

³⁰ Para o filósofo alemão Kant, seria pela faculdade racional do juízo de gosto que uma pessoa faria as distinções do que é belo e sublime.

como de conforto e desconforto, de acordo com as distâncias ou proximidades espaciais, na maioria das vezes, inconscientes. Edward Hall (1981)³¹ foi um dos maiores expoentes nos estudos sobre a importância de se considerar o “espaço pessoal” nas experiências de interação em diferentes culturas. Isso implica em uma escolha performática tanto do(a) pesquisador(a) quanto do(a) interlocutor(a). O(a) interlocutor(a) sente-se, de certa forma, empoderado(a) para agir, conforme preferir, quando sabe onde a câmera está.

Para Bateson (1981), toda comunicação é *pontual* e se desenvolve de acordo com o contexto (estímulo, reação e reforço). Com a identificação do contexto, a pessoa sente-se mais segura para a interação. A presença de uma câmera que registra uma conversa, muito provavelmente, altera os comportamentos. Sabe-se que o interlocutor não terá domínio sobre o enquadramento proposto no momento da tomada, muito menos das múltiplas possibilidades com que as suas imagens podem ser editadas depois. Na edição dos vídeos, também se recomenda atenção ética, estética e técnica (por exemplo, a utilização de recursos como o *zoom in*). Para reverter tal autoria "positivista" e, às vezes, até opressora, algumas correntes pós-modernas de antropologia visual sugerem a presença (e empoderamento) dos próprios interlocutores no processo de montagem.

[...] produção de uma estética de apresentar e representar o "outro" seja pelos antropólogos, seja pelos próprios outros que passam, nesse novo contexto, a produzir auto-representações. Neste domínio destacamos o conceito de *sinceridade* empregado por Jackson (2005) como uma forma de não essencializar o que é real do não-real, revelando, portanto, uma outra dimensão do problema: a conceitualização de *sinceridade* ultrapassa os planos do que seria ficção ou realidade, apontando para a dimensão do vivido, da experiência que se transmuta em imaginação de uma relação vivida [...] Deste modo, a maioria das formas textuais-discursivas de representar o outro não o apresentam em termos individuais, como seres biográficos. A própria representação engloba e tende a dissolver qualquer manifestação individualizante deste sujeito. Com a imagem, ocorre justo o contrário, pois desde sempre colocou em evidência o indivíduo como centro da representação que se apresenta contaminada mesmo pela auto-representação do sujeito, mesmo que, em última instância, as imagens esteja à disposição das ideias do autor, do editor e do editor do filme. (GONÇALVES; HEAD, 2009, p. 24-25)

A partir da teoria da ação de Weber, Alfred Schütz (1973) propõe uma reflexão nesse sentido dos seres humanos fazerem escolhas, considerando os níveis de relevância e seus estoques de conhecimento. Assim, as pessoas analisam cada situação do cotidiano, consciente ou inconscientemente, e, pelas suas experiências já vividas, agem de acordo com o que lhe parece mais relevante do momento. Compreender o contexto é de suma importância para as tomadas de decisões e ações. Claudio já sabia que eu fazia parte da exposição e ao consentir

³¹ HALL, Edward. Proxémique. In: BATESON, Gregory. La nouvelle communication – recherches sur l’interaction. Paris: Seuil, 1981, pp 191-221.

ser filmado e participar da pesquisa, ele se lançou para a experiência de forma volitiva e assertiva.

O fato de Claudio gostar da forma um tanto *voyeur* como foi feita a filmagem (“*como se tu tivesse olhando*”), pressupõe, talvez, um apreço pelas imagens documentais, em que a lente da câmera torna-se uma testemunha, uma observadora distante. Nessa prosa, porém, há uma força tensional da imagem dialética. Ele sabia que estava sendo filmado, entretanto gostou do jogo ilusório que a filmagem distante possibilita pensar que ele não sabia que estava sendo filmado. Essa consciência de Claudio o aproximou afetivamente ainda mais da pesquisa, enquanto um jogador, ou um ator performático cúmplice da cena que protagonizava. Inclusive Claudio utilizou o verbo no sustantivo hipotético (“*tivesse*”), deflagrando os meandros etnográficos que vivenciávamos. Nessa abertura da crônica visual, após a contextualização e de Claudio tecer seus primeiros comentários sobre o vídeo, aparece o título em letras brancas e fundo preto:

DE PROSA COM AS IMAGENS
"eu acho que tem a ver com tua história de vida"

O título desta crônica videoetnográfica, diferentemente das outras crônicas, não possui o nome do protagonista. Originalmente, este vídeo havia sido pensado como um teste metodológico para ver o que e como funcionaria, quais dificuldades e resultados ele poderia apontar. A divisão em blocos bem explícitos e marcados alternavam um trecho do Claudio na exposição e um trecho dele em sua narrativa biográfica. Essa alternância buscava a dinâmica da comunicação a qual se estava refletindo: circular. Circular entre as imagens das formas de ver e viver em Porto Alegre, presentes na exposição e as histórias da vida dos visitantes. Pensou-se em uma comunicação circular, como um ioiô, que vai e vem, sempre em movimento entre o lá e o cá, o que é de fora e o que é de dentro. Nesse jogo dialógico de imagens, pensou-se a narrativa mais linear para esta primeira crônica, pois fazia sentido à forma de comunicação de Claudio. Com o aumento de superposições de imagens da exposição em voz *off* de Claudio, essa divisão narrativa por blocos ficou menos evidente.

A frase do título é uma fala de Claudio que lhe empodera enquanto narrador e proleador das imagens a partir de suas histórias da vida. Se, ficar de prosa com as imagens tem a ver com sua história de vida, assim, as imagens da qual se está falando são as da vida. Imagens da vida. A frase dele resume esta pesquisa de tese, considerando sua força, acuidade, relevância, precisão e clareza.

Ainda na abertura da crônica videoetnográfica, Claudio aparece caminhando pela exposição, a câmera tremida aos passos de meu andar que o segue, um enquadramento fecha no painel com fotografias das pistas e *picos* de *skate* e volta o enquadramento por sobre o ombro esquerdo do visitante de costas, que desenha seu percurso livremente pelo espaço, em busca de responder às minhas provocações: o que te chamou mais atenção e o que te vem à cabeça com essas imagens? Seu olhar vagueia de painel em painel, não se fixa naquilo que não lhe comove e vai seguindo seu próprio instinto, se deixando levar pelas afetações, pelos movimentos rítmicos do pulsar interno. Ele permite ser conduzido por ele próprio, entra na brincadeira de jogar com as imagens que mais lhe tocam, palavras, frases e ideias que lhe surgem naquele instante único da experiência. Eu observo, com a câmera, o movimento que ele faz ao andar, virar a cabeça de um lado ao outro, observando as imagens expostas e se expressar. Com raciocínio muito rápido e passos lentos, Claudio se aproximava de um painel com fotografias que lhe atiçava mais e chegava a falar ao andar. Nem sempre eu conseguia acompanhá-lo fazendo sozinha os planos abertos e fechados.

O movimento da câmera acompanhava o movimento das observações, percepções e expressões de Claudio. Eram pulsões afetivas conectadas aos gatilhos imagéticos. Na prosa, circulavam sistemática, simbólica e dialeticamente uma série de imagens. Imagens-afins, imagens-duplo, imagens-contras, imagens-ideais, imagens-tensão, imagens-sintoma, imagens que queimam, imagens tantas quanto as possibilidades que lhe cabiam naquela experiência de comunicação.

Parte 2 – Imagem – Restituição

Prancha Claudio 2: Imagem – Restituição



Fonte: autoria própria

Eu achei até, inclusive, bacana justamente isso: a câmera em movimento, como se tivesse sendo observado na minha percepção da exposição, e também eu expressando o que eu tava... meus sentimentos com relação ao que eu tava vendo.

A imagem, ela possibilita talvez um certo protagonismo de quem olha, ou seja, a partir da minha percepção, vou ter um entendimento daquilo. E, como eu disse, pode ser uma coisa totalmente diferente da intenção de quem gerou aquela imagem. Então, eu acho que tu tem condições de te envolver mais e, de aquilo, de alguma forma, te tocar. Não quem sabe da forma que o autor lá pensou, mas de uma outra forma. E aí eu acho que tem a ver com tua história de vida, com teu conhecimento, da onde que tu tá olhando, quer dizer, quem tu é, tudo que tu traz como experiência e que aí vai te fazer pensar coisas.

Sentado em frente a uma mesa, diante da câmera, Claudio proseia. Perguntei como tinha sido para ele ter se visto no vídeo da exposição. Contou que assistiu com sua mulher em um computador e apesar de ter chamado a filha Carol, ela não quis assistir e ele lamentou muito sua timidez, pois disse que ela estava maravilhosa. Ela não teve coragem de se ver. O valor explosivo da restituição é essa dificuldade de ver as imagens, pois elas transbordam, são excessivas e *queimam*, conforme afirma Didi-Huberman (2015; 2018).

Para Didi-Huberman, a imagem vai além do que se vê, pois ela é uma impressão, um rastro, uma calda visual de anacronismos de diferentes tempos aglutinados pela arte da memória. "É a cinza de várias fogueiras misturada mais ou menos quente. Nesse aspecto, então, *a imagem queima*. Ela queima pelo real de que ela mesma, em um momento, se aproximou" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 67). Nessas cinzas presentes enquanto vestígios na imagem, muitos perigos se escondem. Uma avalanche atemporal de histórias e outras imagens surgem. É preciso ousadia para ver. É preciso generosidade para restituir. As imagens não pertencem apenas às pessoas, mas à história, ao coletivo partilhado, por isso restituir é um ato estético, sensível, ético e político. "Walter Benjamin reconhecia já na restituição da história – história tornada visível – que ele nomeou de '*imagens dialéticas*'. [...] As imagens constituem um bem comum" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 212).

As imagens vêm antes da percepção. A restituição é um compromisso ético da prática etnográfica, pois se considera, conforme Bachelard (1988, 1990, 1991), que nós somos habitados por imagens. Isso é possível, pois não se trata de imagens percebidas pelo sentido da visão, enquanto fragmentos do real ou reproduções da realidade, e sim, de *imagens imaginadas* pela imaginação criadora, pela sublimação do visível. Acessamos tais imagens por um movimento dinâmico, contínuo e descontínuo, que, mesmo sendo linear como a prosa de Claudio, não deixa de ser circular. As imagens provêm como marcas do mundo real e irreal (como os sonhos) em fluxos de extroversão e introversão. No movimento de extroversão, de

expor as imagens publicamente, elas voltam às suas origens, ao mundo sutil de onde vieram. As imagens transpassam gerações, tempos, histórias e sobrevivem em memórias coletivas. Restituir imagens durante o processo de pesquisa permite acessar e evocar fragmentos dessas memórias.

O processo de restituição da etnografia com imagens se coloca para nós com um compromisso com a memória intrageracional, de outro modo, com um museu imaginário dinamizado pela extroversão de coleções de imagens restituindo aos pesquisados no presente e às futuras gerações “um quadro compósito das esperanças e temores da espécie humana, a fim de que cada um nele se reconheça e se revigore (DURAND, 1988, p. 106), projeto que temos denominado de etnografia da duração (ECKERT, ROCHA, 2013) (apud ECKERT; ROCHA, 2014, p. 2).

Com a materialização em um vídeo do *estoque de conhecimento* (SCHUTZ) dinamizado pelo *museu imaginário* (DURAND, 2012) sociocultural a partir das evocações narradas por Claudio, sua filha Carol e futuras gerações poderão ter acesso às imagens e histórias contadas pelo seu pai. Os vídeos realizados dos visitantes na exposição são formas políticas de compartilhamento do sensível, visando as reflexões sobre a dissolução entre a arte e a vida por meio de atos estéticos que configuram experiências e criam novos modos de sentir e formas da subjetividade política (RANCIERE, 2000). Os DVDs entregues são formas de restituições particulares; as montagens e publicações das crônicas videoetnográficas, formas de restituições públicas. Dar a ver o *museu imaginário* por meio do vídeo, possibilita a perpetuação intrageracional de "esperanças e temores" dos sujeitos narradores. Cada um deixa suas marcas, suas impressões, seus pontos de vista e visões de mundo pelas formas sensíveis que perpassam sentidos muito além da visão.

Pela etnografia da duração (ECKERT; ROCHA, 2013a) acredita-se nessa perspectiva política, em que a atividade humana é criada sensível e socialmente, e não dada pela natureza das coisas. Perdura enquanto memória intrageracional aquilo que possui sentido afetivo nas trajetórias das pessoas e das coisas que são compartilhadas socialmente. Dessa forma, foi escolhido o uso de câmera na mão e em movimento, como uma forma estética afetiva, proxêmica e sensorial, inspirada nas experiências etnográficas de Jean Rouch, Cornélia Eckert e Ana Luiza C. Rocha; na ideia de Glauber Rocha: "uma câmera da mão e uma ideia na cabeça"; e nas entrevistas biográficas com câmera parada, de Eduardo Coutinho.

Claudio repetiu o uso do pretérito imperfeito do subjuntivo, propondo uma percepção incerta e hipotética da situação: "*a câmera em movimento, como se tivesse sendo observado na minha percepção da exposição*". Percebe-se pelo seu entendimento da experiência etnográfica que Claudio assume uma performance. Ele atua enquanto um corpo etnografado e

consciente que interage, auto-representa-se, auto-apresenta-se e auto-presentifica-se. A presença do equipamento tecnológico que registra e transforma as cenas vividas em cenas *pixelizadas*, projeta e amplia a realidade para uma outra dimensão supra-real, o que permite a Claudio compreender o jogo ficcional ao qual começa a jogar. Ele faz escolhas (conscientes e inconscientes) de atuação e interação em campo. Tanto ele quanto eu fazemos construções e interpretações performáticas que são dialeticamente tensionadas pelas subjetividades da experiência de comunicação.

Claudio estava sendo observado caminhando pela exposição ou ele "fingia" andar pelo espaço somente porque estava sendo filmado? Na minha perspectiva de quem o estava filmando, houve uma inicial observação (não filmada) de que ele e a filha se interessaram pelas imagens na exposição, olharam e pararam diante de alguns projetos. Após aproximação com a câmera, a performance os transformou em personagens que não se sentiam mais livres para continuar o percurso intuitiva e despreziosamente. Iniciou-se uma negociação tácita de expectativas, possibilidades, limitações e construções de representações. Claudio se auto-representou conforme desejava ser percebido e foi representado por minha construção subjetiva enquanto pesquisadora. Ambos construíamos "representações distintas que implicavam disputas quanto à 'autoridade' da própria representação" (GAMA, 2009, p. 101)³². Por um lado, ele estava, sim, sendo observado por mim através das lentes da câmera e representado segundo minha leitura subjetiva e interpretativa; por outro, ele "dissimulava" performaticamente uma certa naturalidade, predispondo-se a uma auto-representação. As representações sempre estão envolvidas por verdadeiras tramas e construções que fluem entre realidades e ficções (KOSSOY, 2002).

Para Susan Sontag (2004), "as boas maneiras de uma cultura da câmera determinam que a pessoa deve fingir não notar quando está sendo fotografada por um estranho num local público" (p. 188). Há um acordo implícito de que o fotógrafo fique distante, o fotografado não faça pose e simule uma atuação como se não soubesse que está sendo fotografado, dissimulando a realidade e concebendo uma imaginação criadora performativa. No caso desta pesquisa etnográfica, Claudio consentiu ser filmado a longa e curta distância. O movimento de observador e observado andam juntos como um jogo bailante pelo salão. Faço aqui

³² GAMA, Fabiene. Etnografias, auto-representações, discursos e imagens: somando representações. In: Gonçalves, HEAD, *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, pp. 92-114.

referência ao filme "*O cinema é como uma dança – entrevista com Jean Arlaud*", de produção coletiva pelo Biev (2004)³³.

Para Claudio, a prosa com as imagens está calcada em sua “percepção da exposição” e expressão de seus “sentimentos”. A percepção é fruto de uma experiência fenomenológica que conecta as subjetividades ultrapassando as consciências individuais. As observações de imagens são experiências de conexão com essas imagens que já estão por aí, pairando enquanto consciências sonhadoras por imaginários coletivos, antes mesmo de se tornarem pensamentos (BACHELARD, 2000). Bachelard refuta a ideia de percepção enquanto um processo de ver, imaginar e depois combinar pela imaginação, a partir dos fragmentos do real percebido, com lembranças do vivido. Kossoy (2002) concorda com o dinamismo das imagens pelo imaginário, entretanto acredita que a imagem externa aciona a imaginação e a fantasia interna, a partir dos conhecimentos e filtros ideológicos, culturais, éticos, morais, presentes na mente do receptor-observador. "A imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa" (p. 46). Em contrapartida, pela perspectiva bachelardiana de imagem, ela não se refere a um fato, trata-se de um domínio de uma imaginação fundamentalmente criadora, enraizada no inconsciente humano. A imagem seria anterior à consciência humana. Mas é pelo *cogito* da racionalidade narrativa que ela se faz perceptível.

Para Claudio, a imagem possibilita, talvez, um certo protagonismo de quem olha. Percebe-se um movimento circular nessa fala de Claudio. A imagem é a coadjuvante que agencia o protagonismo do sujeito. O sujeito ganha força enquanto um narrador, intérprete e personagem principal da conversação. Ele tem a função de organizar em uma linguagem vocabular as imagens evocadas pelos gatilhos da exposição. Seguindo a lógica do pensamento de Claudio, pelo lado da imagem, ela atrai um sujeito que a olha, a percebe, a entende, a envolve e a *toca*. É a imagem que *toca*. A capacidade da imagem de *tocar* o sujeito está na dimensão de compartilhamento sensível da experiência. Nesse momento, acontece o encontro da forma como a imagem é sentida e compreendida pela pessoa, com a vontade dela em se conectar ou não com as suas primeiras *impressões* geradas de forma involutiva. Se há desejo de comunicação, entra em jogo nessa experiência única e *pontual* (BATESON, 1981), pelo lado do sujeito, toda sua história e experiências da vida, seus conhecimentos e sensibilidades, sua identidade e procedência. A expressão de Claudio: "*da onde que tu tá*

³³ A sinopse e o filme estão disponíveis em: <https://www.ufrgs.br/biev/?xylus-portfolio=o-cinema-e-como-uma-danca-entrevista-com-jean-arlaud>.

olhando", diz respeito ao que Bachelard chamou de *topofilia*³⁴ (1932) que nos leva para as *imagens da intimidade*. Assim, a partir desse diálogo de espaços e tempos do momento presente vivido sensivelmente na exposição com o momento passado-presente biográfico do sujeito, é possível fazer "*pensar*" em "*uma outra forma*" de sentido para aquela imagem, não necessariamente como o autor da imagem originalmente pensou.

[O] processo de construção da interpretação [...] é elaborado no imaginário dos receptores, em conformidade com seus repertórios pessoais, culturais, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses econômicos, profissionais, seus mitos. As imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as aprecia. [...] as imagens visuais sempre propiciam diferentes leituras para os diferentes receptores que as apreciam ou que dela se utilizam enquanto objetos de estudo (KOSSOY, 2002, p. 44-45).

As reflexões de Claudio remetem às de Kossoy (2002): a imagem fotográfica é uma representação aberta, que propicia variadas interpretações, conforme o repertório particular do observador.

Entre o referente e a representação existe um *labirinto* cujo mapa se perdeu no passado: desapareceu com o próprio desaparecimento físico do fotógrafo, o criador da representação. A fantasia mental desloca o real em conformidade com a visão de mundo do autor da representação e do observador que a interpreta segundo seu repertório cultural particular. O que é real para uns é pura ficção para outros. A ficção pode então substituir o real tendo o documento fotográfico como prova "convincente", como constatação definitiva de legitimação de todo um ideário: a mensagem simbólica, emblemática de um real a ser alcançado, cobiçado ou destruído. As imagens técnicas tornam as imagens mentais reais. As fantasias da imaginação individual e do imaginário coletivo adquirem contornos nítidos e formas concretas através do chamado testemunho fotográfico. Se, por um lado, o signo é produto de uma construção/invenção, por outro, a interpretação, não raro, desliza entre a realidade e a ficção. Trata-se, como já vimos, de *processos de construção de realidades*, processos estes que desde sempre existiram (KOSSOY, 2002, p. 140).³⁵

Para Kossoy, a prosa com as imagens separaria os fatos "reais" que estão presentes na fotografia da "fantasia mental", "da imaginação individual e do imaginário coletivo". Apesar de ele acreditar que há uma ficção, uma trama e uma construção da realidade na produção e na recepção das imagens fotográficas, Kossoy parte da ideia de segregação entre real e

³⁴ No artigo "A topologia imaginária nas obras de artemídia", Gabriela Freitas (2016) afirma que: "A construção perceptiva é também uma atividade empírica que se baseia nos estados de consciência: parte de estímulos externos e percepções visíveis para dialogar no campo do invisível, gerando tal constelação de imagens que funda a experiência. Dessa forma, não há como negar que cada sujeito perceba a mesma imagem, cor ou nota musical a partir de um estímulo externo. O que muda, segundo Deleuze, é a atualização dessa percepção em cada um, reforçando a noção de que a experiência se estrutura numa percepção elaborada sobre múltiplos estados de consciência (dentre as quais, também a consciência sonhadora de Bachelard)".

³⁵ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

imaginário. Além disso, a imagem para ele é um signo à espera de sua desmontagem. Por outro lado, pela perspectiva bachelardiana, há uma inversão epistemológica ao se pensar o protagonismo da imagem em relação ao protagonismo do sujeito, da abordagem de Kossoy. Para Bachelard, trata-se de uma "*imagem imaginante*", abstrata, sonhada e não apenas fotográfica. "A imaginação nada mais é senão o sujeito transportado às coisas. As imagens trazem a marca do sujeito" (BACHELARD, 1990, p. 2). As imagens das formas sensíveis de viver o urbano em Porto Alegre não são ficções ou realidades, nem são únicas, isoladas de um contexto ou se encerram em conceitos. Essas imagens do sensível circulam e dinamizam outras imagens, engendrando novos conhecimentos e ritmos de vibração ondulatória em imagens genealógicas e resilientes, *imagens da intimidade*, como se percebe nas reverberações de Claudio.

A circularidade reverberatória da comunicação se dá, para Claudio, a partir da imagem. Considerar a separação entre imagem-agente de um lado e consciência cognitiva de outro, "em detrimento de uma hermenêutica espiritual" e simbólica (ECKERT; ROCHA, 2015, p. 22) é reincidir a "certos sistemas de ideias de uma civilização em que predomina o pensamento lógico-racional" (idem, p. 24), como ocorre nas heranças das tradições do ocidente judaico-cristão. Para se considerar a polissemia simbólica da imagem, percepção e realidade são inseparáveis, pois a realidade é a própria percepção de mundo do sujeito humano integrado ao Cosmos. A imagem "desempenha o papel de trânsito entre o crer e o ser" (idem, p. 27).

Pensar "*de uma outra forma*", como disse Claudio, é estar aberto para essas tensões de agenciamentos. Nesta pesquisa, assume-se o protagonismo tanto da imagem quanto do observador, considerando sua inseparabilidade. A imagem é percebida enquanto conhecimento simbólico, dinamizada pelo sujeito. As imagens circulam entre os conhecimentos da produção, da técnica, da recepção; entre os mundos individuais e coletivos, em ritmos e vibrações de superposições espaço-temporais (BACHELARD, 1988).

A imagem dinamiza o sujeito, assim como o sujeito dinamiza as imagens. Para Manguel (2001), toda imagem tem histórias e cabe ao espectador contá-las. Há uma teia de possibilidades narrativas nessa comunicação que segue o fluxo da obra aberta e considera as múltiplas formas de dialogar com imagens, adentrando ao movimento "entre" imagens. Esse movimento também é abordado por Gonzalo Abril (2012). Para este, a imagem é construída em um vai e vem de interações e tensões. Para ele, a imagem não está no visual, mas nos interstícios do visível. A imagem seria relativa a imaginários socioculturais (ABRIL, 2012, p. 15). A imagem seria "tudo", tanto a visível iconograficamente quanto a invisível. É

"impossível demarcar o 'que se vê' do 'que se sabe'" (ABRIL, 2012, p. 24). Nessa perspectiva, Eckert e Rocha contribuem com as reflexões de Claudio sobre a prosa com as imagens ao considerar o "simbolismo imaginário do indivíduo humano" (2015, p. 30).

Para Claudio, há uma autonomia interpretativa entre quem produz e quem observa uma imagem. Tanto na produção quanto na observação de imagens há sentidos e significados circulando criativamente. Claudio não se preocupa com o que o artista quis dizer. Ele assume o protagonismo criativo-interpretativo da imagem e sua independência com o projeto autoral. Essa maturidade de pensamento infelizmente nem sempre está presente nos pensamentos do público visitante, nem nas mediações de exposições e instalações em geral. Da mesma forma, alguns críticos de arte contemporânea ainda buscam "figurinhas" para completar seus "álbuns". Faço tal ironia metaforizando a arte figurativa que precisa sempre se remeter a outra figuração semelhante, senão o público não "entenderá" e não poderá colar nos espaços previamente determinados, formatados e à espera da imagem mimética ou explicativa. O jogo está em encontrar o semelhante e colar à sua moldura. Claudio pensa "além do retângulo". Ele joga outro jogo: o da abertura para deixar a comunicação circular livremente pelas temáticas espaço-temporais da memória. Assim, ele vai construindo sua identidade narrativa na prosa com as imagens.

Ainda se vê mediações em exposições que estão "presas" "ao que o autor quis dizer", imperando formas impositivas, diretivas e redutoras que limitam os pensamentos livres e criativos do público visitante. Grupos são conduzidos por mediadores em formas interativas um tanto funcionalistas (coercitivas) ao invés de pós-modernas (abertas à indeterminação). Por outro lado, há mediações que intercalam os contextos e projetos dos artistas com provocações abertas para estimular os espectadores a também produzirem suas próprias intenções e sentidos às obras. É nesse jogo de linguagens e dissensos (LYOTARD, 1986) que o sentido da obra vai se construindo. Há museus em que até mesmo audioguias possibilitam um diálogo, ao meu ver, mais eficiente para a experiência com as imagens do que as mediações explicativas, pois discorrem sobre os contextos da produção da obra e despertam perguntas provocadoras para o público visitante olhar, perceber, sentir e refletir. Mais do que "o que o autor quis dizer", as mediações que levam o público para dentro e fora do espaço e tempo da produção servem como gatilhos criativos para imaginações ainda mais frutíferas.

Acredito que elas contribuem com a potencialidade de comunicação sistêmica, simbólica e dialética da arte. Mediações que propõem a participação do público para dialogar com as criativas interpretações das obras, aproximam a arte da função fantástica das imagens, da qual trata Gilbert Durand (2012). Ele considera as imagens enquanto formas simbólicas

presentes nas estruturas antropológicas do imaginário, inspirado nas divagações sobre a imaginação criadora de Bachelard. Ao se considerar as contribuições do público, abrem-se as inúmeras possibilidades de compreensão do todo imagético.

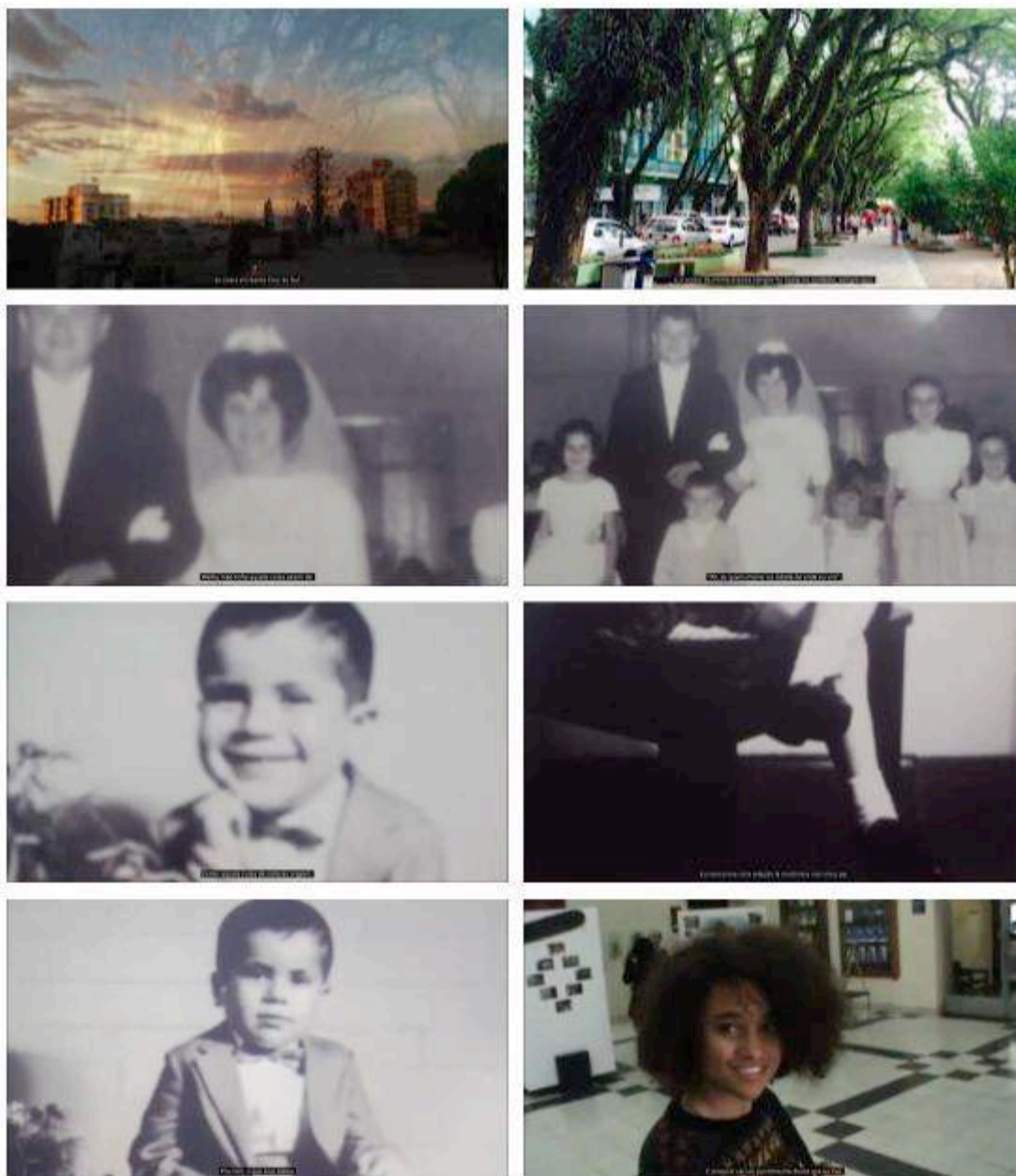
Em um jogo descrito no romance *O jogo das pérolas de vidro*, de Herman Hesse, associado à ideia da estrutura sistêmica que conecta os seres vivos de Bateson, Canevacci (1990, p. 54) conta sobre a interdependência entre as coisas. Ver as coisas de forma separada limitava as possibilidades de jogar o jogo, assim como deveríamos ver uma floresta como um todo e não apenas suas árvores, ou compreender que as imagens que vemos e sobre as quais falamos estão em comunicação com imagens que não vemos. “A mente de cada participante se expande, como nas teses batesonianas, aos circuitos comunicativos externos ao corpo 'material', dilatando ecologicamente o eu” (CANEVACCI, 1990, p. 194). O "eu" tem sentido individual e coletivo.

Essa linha de comunicação que considera o pensamento ecológico da mente conectado por uma estrutura, uma orquestra invisível, faz parte das reflexões de Bateson (BATESON, 1991; 1981; SAMAIN, 2005; WINKIN, 1998; CANEVACCI, 1990), muito caras a esta pesquisa. Pela orquestra invisível, todas as pessoas interagem em seus papéis, atuando socialmente e influenciando uns aos outros mesmo que silenciosamente. Como em um ecossistema, tudo está conectado e se comunica. As imagens que não vemos estão presentes, de alguma forma inconsciente, no aspecto coletivo que as imagens carregam. Nesse movimento, há um "sistema implícito de comunicação simbólica" (CANEVACCI, 1990, p. 188). "A dimensão simbólica reúne a material e a mental" (idem, p. 28).

O "sistema implícito de comunicação simbólica" da prosa com as imagens das formas sensíveis de viver o urbano é percebido pelas narrativas dos interlocutores. Na forma de comunicação de Claudio, as relações sistêmicas, dialéticas e simbólicas das imagens surgem com um olhar profundo, voltado ao passado, ao tempo sagrado de descer às origens e ao princípio de causalidade (DURAND, 2012, p. 443). Ao Claudio afirmar que a experiência de comunicação com as imagens está relacionada à sua história de vida, ele nos provoca a pensar que a prosa das imagens é sobre voltar às origens.

Parte 3 – Origem

Prancha Claudio 3: Origem



Fonte: autoria própria

*Eu nasci em Santa Cruz do Sul.
 E o sonho da minha esposa sempre foi morar no Nordeste, sempre quis.
 Minha mãe tinha aquela coisa assim de:
 "Ah, eu quero morrer na cidade de onde eu vim".
 Então, aquela coisa de volta às origens.
 Eu nunca tive uma relação lá muito boa com meu pai.
 Pra mim, o que que isso afetou, vamos dizer assim, na minha vida?
 É procurar ser um pai diferente desse que eu tive.*

Claudio começou sua narrativa biográfica contando que nasceu em Santa Cruz do Sul, uma cidade gaúcha de origem alemã. Passou a infância na vizinha Rio Pardo, onde permaneceu até os catorze anos, depois morou em Canoas/RS, Esteio/RS e Porto Alegre/RS. Ele se apresentou enquanto uma pessoa preocupada com o futuro da juventude. Toda sua narrativa é permeada pela presença da família, dos estudos e trabalhos. Casado com Ana, tem quatro filhos: Em 2016, Lucas estava com vinte e oito anos, Carol, com dezesseis anos, Lúcia, com quatorze, e Laís, com oito. Para Claudio, é muito forte a questão da paternidade. Ele falava mais da Carol, imagino, porque eu a conheci. Ele falou muito pouco das outras filhas e do filho. Disse algumas vezes o quanto queria ser pai, tanto que adotaram Carol, mesmo já tendo um filho.

Para Ana, esposa de Claudio, o sonho de morar no Nordeste brasileiro parece intimamente conectado ao "bem sonhar" que aborda Bachelard (1991), cujas imagens enraizadas no inconsciente humano se apresentam enquanto forças e vontades de materialização do "bem viver". O "bem sonhar" bachelardiano está relacionado à imaginação e não necessariamente a um projeto de vida, porém ambos se atravessam. A busca por um modo de vida mais tranquilo, próximo aos estímulos sensíveis, e considerados um tanto terapêuticos, de viver em harmonia com a (sua) natureza mais íntima e criativa.

Gilberto Freye (1982) em "Rurbanização: Que é?", aborda as transformações dos modos de vida rural e urbano, como veremos adiante, inclusive nos processos de desenvolvimento socioeconômico do Nordeste brasileiro. Uma parte litorânea dessa região ronda para muitos pelo imaginário do "bem-viver", do viver em paz e tranquilidade, porém sabe-se que a realidade de quem não está em férias ou de quem mora lá e trabalha muito, como foi o caso do filho de Claudio e Ana, nem sempre tem a oportunidade de desfrutar de tal "imagem de paraíso" dos cartões postais. O filho Lucas trabalhava vendendo óculos de sol para Chilli Beans em um shopping center de Salvador (Bahia) e, após alguns anos, voltou para Porto Alegre para trabalhar na mesma empresa em um shopping da capital gaúcha. Com ele, veio sua namorada baiana que conheceu lá. Ela estudava medicina lá e tentaria uma transferência para UFRGS. Claudio disse que Lucas parece o pai da sua filha mais nova Laís, ele com 26 anos e ela com 8, na ocasião. Tanto Laís quanto Ana são muito apegadas a Lucas. O sonho de Ana de morar no Nordeste ficou ainda mais longe de se concretizar com a volta do filho. Um irmão de Ana ainda mora lá e o outro já retornou ao Sul. Ana é uma pessoa de muita fé, acredita em Deus e me envia diariamente mensagens de bom-dia com dizeres

religiosos e imagens de flores, pássaros, natureza e muita cor, assim como era seu vestido quando a conheci no Parque da Gruta, em Santa Cruz do Sul/RS. Tudo em sintonia!

A esposa de Claudio também parece sintonizada ao "bem viver" quando se trata de religiosidade. A fé cristã de Ana fica evidente, diferentemente de Claudio que apenas uma vez, em sua narrativa biográfica, manifestou uma ideia relacionada à espiritualidade, quando disse que sua mãe era muito religiosa e ia todos os domingos à missa. Ele nunca trouxe essa questão para nossas conversas e nunca perguntei, apesar da curiosidade aguçada pelos demais interlocutores desta pesquisa que trouxeram fortemente tal temática. Segui a metodologia da pesquisa social interpretativa, respeitando as temáticas e conteúdos trazidos pelos interlocutores. Cada um tem sua forma de prostrar com as imagens, pois apresenta pela comunicação a sua *identidade narrativa*. Estar aberto ao campo é aceitar a aventura da pesquisa, é começar com uma questão e deixar que o fluxo sensível dos encontros com os sujeitos, dados e objetos permitam espaços para surgirem pistas, vestígios e rastros das imagens latentes.

A imagem religiosa apareceu na prosa de Claudio ligada à sua mãe. Assim como a imagem da "*volta às origens*". A vontade dela em morrer na cidade onde nasceu talvez esteja conectada ao voltar à terra, à origem de tudo, à Deus, ao Criador que traz a salvação dos males mundanos cometidos pelos seres humanos³⁶. Esse viés religioso remete à filosofia platônica que considera o mundo puro e sagrado enquanto uma imagem de origem separada do mundo das ruínas, vivido pelos seres humanos. Pela filosofia das imagens da intimidade, o lugar das origens remete a um lugar dialético das “seguranças primárias da vida sem problemas” (BACHELARD, 1990, p. 95) e das origens dos problemas. Aquele espaço aconchegante, de repouso e tranquilidade é também das sombras e escuridão. É o primeiro espaço que se habita nesta vida: no ventre materno.

No trajeto que nos leva de volta às origens, há primeiramente o caminho que nos restitui à infância, à nossa infância sonhadora que desejava imagens, que desejava símbolos para duplicar a realidade. A realidade materna foi multiplicada imediatamente por todas as imagens de intimidade. A poesia da casa retoma esse trabalho, reanima intimidades e recobra a grande segurança de uma filosofia do repouso (BACHELARD, 1990, p. 94).

Repousar evoca um movimento nulo, sem vitalidade. A mãe de Claudio quer retornar ao solo sagrado da Mãe Natureza – a origem, a terra e a natureza-essencial. Simbolicamente, é um retorno ao ciclo natural em comunhão com as imagens primitivas, primeiras e mais fortes,

³⁶ A letra da música "Voltar às origens" (sem indicação dos compositores / autores) é um louvor a Deus. Disponível em: <http://editoraventosul.com.br/louvores/2149-voltar-as-origens.html>. Acessado em: 12/12/2018.

onde sua vida foi gerada (BACHELARD, 1991). E Claudio também volta às origens quando, em sua fala, traz a figura de mãe. Ele faz o movimento dialético, simbólico, sensível e circular de voltar-se à sua própria genealogia. Ao prostrar-se com a imagem de sua mãe, ele traz a imagem de si próprio, fruto dessa linhagem e relação. Na imagem da mãe, ele projeta sua pertença e trajetória familiar. Um movimento intimista, recolhido e uma tendência quase inconsciente de “volta à mãe”, como são as “imagens da profundidade”, das quais discorrem Bachelard (1990; 1991) e Durand (2012).

Além da figura materna, uma outra *imagem da profundidade* é a gruta. Assim como o refúgio da casa e do ventre, a gruta é um espaço do repouso e da introversão. Foi no Parque da Gruta, em Santa Cruz do Sul, onde encontrei Claudio e Ana para entregar o DVD com imagens da narrativa biográfica, conforme mencionado anteriormente. Era Natal de 2016, uma das principais datas do calendário cristão. Momento de celebrações e de voltar aos espaços meditativos e festivos familiares para as solenidades. Claudio e eu estávamos lá, de volta aos lares de origem. Retornar à terra está na dinâmica de enraizamento, de regressar às raízes, ao que está arraigado, estabelecido nas pessoas. Igualmente está relacionado ao voltar-se às estruturas, ao pessoal, ao familiar, ao social, ao cultural e ao que perdura no tempo.

Assim, perduram no tempo também as catástrofes e crises sociais, políticas e urbanas, parte dessa dialética, sistêmica e ecológica das *sociedades complexas* (VELHO, 2003). Da mesma forma cíclica com que as imagens de crise surgem, formam-se imagens resilientes de potências em sentido "oposto". As buscas por equilíbrio estão nessa força tensional e ambivalente das imagens de introversão, como a da gruta, da casa e o ventre, e as imagens de extroversão, como a comunicação pela imaginação dinâmica posta em movimento exterior.

Naquele encontro no parque, a prosa tranquila e ponderada de Claudio ganhou um tom endurecido e tempestuoso de exasperação pelas situações de violência vividas pela família em Porto Alegre. Foi nessa imagem de intimidade e profundidade, no Parque da Gruta – um espaço com muito verde, água e uma gruta no alto no morro -, no nosso quarto encontro etnográfico, que ele adentrou sua intimidade mais profunda e penosa em que a racionalidade harmônica já não dominava, e narrou as histórias que foram os gatilhos para suas falas angustiadas e apreensivas quanto ao futuro dos jovens em uma sociedade marcada por violências, desigualdades e falta de emprego, conforme será desenvolvido adiante. Em um lindo espaço verde e urbano no interior do Estado, Claudio falou mais sobre a violência da capital. Ana, sua esposa relatou os dois assaltos que teve na companhia de suas filhas, em frente às suas casas, na zona sul de Porto Alegre. Claudio ficou exaltado e se apresentou como eu nunca havia visto. Sua fala mansa assumiu um tom indignado e firme. Na ocasião, não

havia câmara ou gravadores. Durante os assaltos, ele não estava presente para protegê-las, o que lhe enraiveceu ainda mais.

Proteção é um valor caro a Claudio. Ele também protegeu a sua mãe para "manter as aparências" quando ela se separou de seu pai, pois naquela época "mulher separada era um problema". Gerações passam e essas histórias de injustiça de gênero³⁷ marcaram Claudio. Na ocasião, ele tinha entre doze e treze anos. A mãe formalizou o "desquite" e sempre foi muito independente, guerreira e batalhadora. Ela trabalhava na camisaria de sua cunhada, irmã de seu marido. Foi lá o primeiro emprego de Claudio, no setor de crediário. Ele trabalhava de dia e estudava à noite. Depois disso, trabalhou em muitos lugares, passando pelo setor de informática e de Centros de Formação de Condutores (CFC's) e Serviço Nacional de Aprendizagem do Transporte (SENAT).

Sua área de atuação é a do trânsito, assim como de sua linhagem sistêmica masculina paterna. O pai, avô e bisavô de Claudio trabalhavam na área de transporte. O avô e bisavô paterno faziam transporte de carroça. O pai, caminhoneiro, vivia na estrada, longe de casa, vendendo, dirigindo ou transportando: "*Sempre foi do mundo. Desaparecia, literalmente, de vez em quando aparecia em casa e, até hoje, quando aparece, é para pedir ajuda*". Mas Claudio disse que não se comove com os pedidos de ajuda e mantém a razão. Diferentemente de sua irmã, que, segundo ele, tem "*coração mole*" e sempre ampara o pai. Claudio contou que é "*coração mole*" apenas com as coisas que merecem sua sensibilidade. Para as coisas que não merecem, ele declarou que: "*infelizmente, o meu coração é bem duro*". Apesar estas partes não aparecem no vídeo, acredito que contribuem muito para compreensão da prosa de Claudio.

E com o "coração mole" fico eu, pesquisadora, quando percebo as confluências das histórias da vida dele com as minhas, pois nascemos na mesma cidade, no mesmo dia doze de março, fisicamente ele lembra meus parentes, seu nome parece com o do meu pai (Claudino) e de sua esposa com o da minha mãe (Aní), além de sua mãe ter trabalhado com confecção de camisaria como a minha avó. A afetividade e a conexão com o outro no campo não existem por acaso. O sentimento de *identificação* é um dos elementos presentes nas experiências de alteridade, base da comunicação etnográfica.

³⁷ O conceito está relacionado às injustiças contra as quais as mulheres lidam atualmente e derivam da ideologia de gênero patriarcal. "Destaca-se a ênfase no reconhecimento e na garantia dos direitos humanos das mulheres, sejam eles individuais, coletivos, sociais, econômicos, culturais ou ambientais. Para tanto, a noção de *justiça de gênero* pode e deve ser tomada como princípio e como estratégia para essa concretização", sugerem Salete Maria da Silva e Sonia Jay Wright em artigo publicado sobre o assunto. Disponível em: <http://indexlaw.org/index.php/revistateoriasjustica/article/download/1086/pdf>. Acesso em: 04/12/2018.

A dificuldade de Claudio de se relacionar com seu pai lhe deixa marcas profundas. Imagens que lhe *tocam*, afetam, *queimam* e *rasgam*. A imagem *queima* pela memória e pela dor, ainda que seja somente cinza, ela sobrevive na sua prosa "apesar de tudo" (DIDI-HUBERMAN, 2018). Considerar a imagem do pai enquanto uma imagem que *rasga*, é abrir a imagem, abrir o jogo das rupturas lógicas, atravessar a alma do narrador, *rasgar* o olhar do espectador diante das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2015). Pelo princípio de incertezas e aventuras desse olhar *rasgado*, outras imagens superpostas *pulsam* na prosa de Claudio. Trata-se de uma prosa afetiva sobre imagens que lhe afetam e são inseparáveis na sua forma de sentir, se comunicar e viver no mundo.

Tensões nas dinâmicas intrafamiliares estão longe de ser uma exceção. As relações que encobrem a realidade são permeadas pela ambivalência amor-ódio e toda sua complexidade que rendem muitas histórias reais, ficcionais e mitológicas que inspiram diversas áreas do conhecimento. Nessa seara, pode ocorrer "um terror angustiante, profundo, irracional, que a geração dos pais sente inconscientemente em relação a quem, vindo à luz, denuncia sua caducidade e põe em discussão seus privilégios na esfera do vivido" (CANEVACCI, 1990, p. 114).

Um conjunto de imagens culturais, como as do complexo de Édipo ou complexo de Jonas, extrapolam o espaço intrafamiliar e circulam pelas maneiras como as pessoas se relacionam, se comunicam e vivem com seus próximos em sociedade. Há imagens que perduram por gerações. "Na gênese da dinâmica patológica intrafamiliar, é certamente prioritária a perseguição paterna em relação ao filho" (CANEVACCI, 1990, p. 113). Histórias são recorrentes de expectativas, frustrações; traumas, superações; emoções e racionalidades. No caso de Claudio, sua trajetória pessoal é marcada pela sua expectativa frustrada de um pai que deveria ser presente. Essa expectativa foi construída culturalmente. A imagem de um pai assíduo, aplicado e dedicado configura o *fundo* de um modelo social e idealizado de parentalidade. Essa imagem *figura* enquanto um fragmento dramático da vida vivida e sensibiliza Claudio a desenvolver um *projeto* (SCHUTZ, 1979; VELHO, 2003) individual em sentido oposto.

A partir de sua base familiar, Claudio é impulsionado a dar significado à sua vida e às suas ações no presente, fazendo *escolhas* (nem sempre conscientes, conforme as linhas teóricas aqui fundadas por Velho, Schutz, Bateson, Bachelard, Benjamin, Eckert e Rocha e Durand) e elaborando seu *projeto* de vida segundo suas visões de mundo e formas de ver e viver na cidade. As dinâmicas genealógicas e geracionais perduram enquanto vestígios de imagens individuais, que são sempre coletivas. Por exemplo, as imagens de um espaço e

tempo interiorano, de tranquilidade, ligação à terra ancestral, a qual apraz sua mãe, ou à terra porvir, cujo movimento em direção ao futuro anima sua esposa. Percebe-se também em *cismogênese* (rompimento, segundo Bateson, 2006³⁸) com a imagem coletiva sobre a *figura* "ideal" de paternidade.

Claudio escolheu ser um tipo de pai diferente do que teve, em posicionamento contrário e conflitivo. Tensão que gerou desequilíbrio e rompimento de laços afetivos. A visão de mundo torna-se potencialmente endurecida. Para Bachelard, “uma imaginação normal *deverá endurecer*, precisará conhecer tanto a madeira como a pedra, o ferro, afinal, se quiser ter acesso à virilidade máxima” (1991, p. 88). Assim como é preciso se conectar com os fluxos duros de matérias sólidas, pelo duplo movimento das imagens, as forças ambivalentes "vivem dialeticamente seduções do universo e certezas da intimidade" (BACHELARD, 1990, p. 7). Assim, a dureza das matérias terrestres encontram um dinamismo tenro e suave da prosa sensível e afetuosa de Claudio.

Em sociedades em que predomina a cultura individualista, endurecida pelas intempéries da vida moderna e o culto às biografias, as *trajetórias individuais* são valorizadas e consideram as *memórias* dos indivíduos como uma visão retrospectiva dos indicadores de um passado que produziu circunstâncias no presente. "O ser não é mais do que um estranho lugar de memórias" (BACHELARD, 1932, p. 55)³⁹. Nesse lugar de memórias as "experiências pessoais, seus amores, desejos, sofrimentos, decepções, frustrações, traumas, triunfos etc. são os marcos que indicam o sentido de sua singularidade enquanto indivíduo" (VELHO, 2003, p. 100). Tais singularidades estão entrelaçadas aos contextos socioculturais e urbanos aos quais estão atreladas. Por meio das *memórias* individuais, que são também coletivas (HALBWACHS, 1990)⁴⁰, os *projetos* de vida de indivíduos-sujeitos se "metamorfoseiam", buscando adaptações aos paradigmas socioculturais mapeados pelos *campos de possibilidades* (SCHUTZ, 1979; VELHO, 2003). As memórias são fundamentais nos processos de constituição das sociedades. Indivíduo e sociedade jogam o jogo de permanências e mudanças. "*Ser um pai diferente*" é apenas um *fragmento* das escolhas que constituem o *projeto* de vida singular com efeitos do social tecido por Claudio.

O voltar aos seus pais está relacionado a múltiplas dimensões que poderiam ser

³⁸ BATESON, Gregory. *Naven* : um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné. 2. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

³⁹ BACHELARD, Gaston. *L'Intuition de l'instant*. Paris : Éditions Gonthier, 1932. Collection: Bibliothèque Médiations.

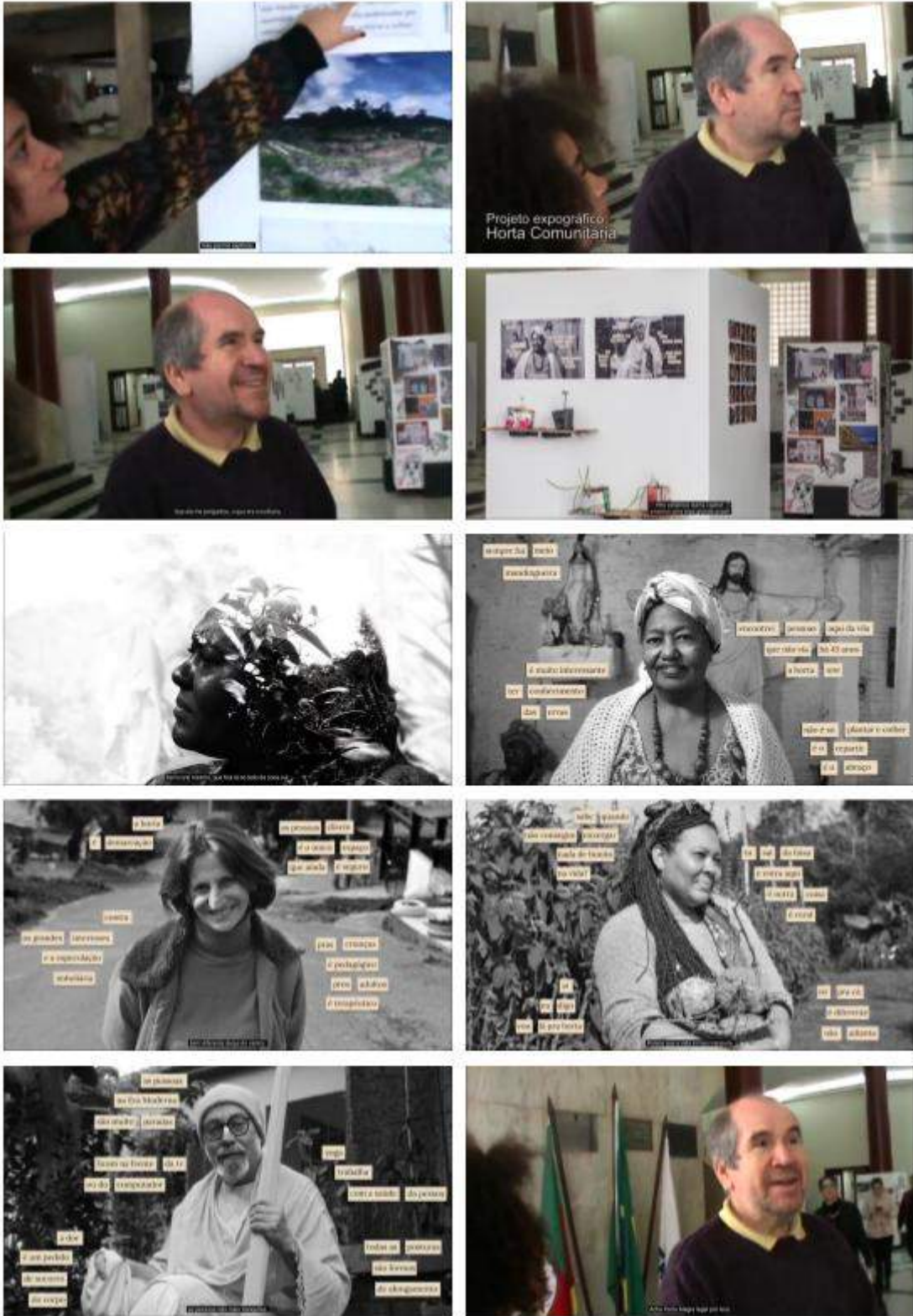
⁴⁰ HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

analisadas e, nesta pesquisa que visa refletir, de modo geral, como proseamos com as imagens, interessa aqui abordar a *forma-espaço-temporal* com que a comunicação se desenvolve. Lembrando que a comunicação é sempre vista fenomenologicamente pelo viés sistêmico, simbólico e dialético. Neste início da crônica videoetnográfica de Claudio, a narrativa apresenta o personagem pelo lugar em que nasceu (considerando a forma com que ele começou sua narrativa biográfica) e as percepções sobre seus familiares, âncoras sensíveis e fundamentais para impulsos circulares de sua comunicação: a esposa com seu estilo de vida que busca o "*viver bem*"; a força religiosa e ancestral de atemporalidade da mãe em seu desejo de "voltar às origens"; a volta de Claudio às *imagens de intimidade*; e a experiência desiludida com seu pai, dinamizando um *projeto* de vida no presente confinante ao modelo de paternidade e de um futuro melhor desejados.

Pela "memória habitada da dor da infância" (ECKERT e ROCHA, 2015, p. 104) há reverberações de pertencimentos familiares, porém em seu tom de voz não apareciam nuances de ressentimentos ou melancolias. É o tom da linearidade objetiva e da racionalidade que marca sua comunicação. As relações parentais e geracionais são formas de temporalidades que se cruzam como *fundos* (BATESON, 1981) e conectam *figuras* apresentadas pelos gestos de genealogias familiares (esposa e mãe) enquanto formas resilientes para superação das imagens negadas (pai) em práticas de Claudio no presente, visando construção de novas realidades. Nas dinâmicas de *projeção* há processos de comunicação que são experiências sempre *pontuais* e únicas, ao mesmo tempo em que se considera suas reverberações sensoriais (BATESON, 1981, p. 123) e reminiscências que perduram (DURAND, 2012; ECKERT e ROCHA, 2013b; BACHELARD, 1988) sobre as formas sensíveis de ver, viver e interagir na cidade.

Parte 4 – Espaço Rururbano

Prancha Claudio 4: Espaço Rururbano



Fonte: autoria própria

Aqui, no caso, pra mim, eu vejo que... sei, no caso, que Porto Alegre, é uma das capitais do Brasil que tem maior área rural dentro do perímetro urbano da capital. Então, que ela me perguntou o que era rururbano, que é justamente esse misto, uma área rural dentro do perímetro urbano.

Nós estamos numa capital e temos uma área grande assim, bem rural mesmo, que fica lá no lado da zona sul, que é pro lado que a gente mora também. Parece uma outra Porto Alegre, bem diferente daqui do centro. [Lá] Parece que a vida é mais tranquila, as pessoas são mais tranquilas. É um outro olhar da cidade. Acho Porto Alegre legal por isso. Por ter essa área aí dentro do perímetro urbano, não só tanto asfalto e cimento. É isso. Bacana as fotos.

Na exposição, Carol não entendeu a palavra "rururbano", perguntou ao pai e ele explicou que se trata de uma área rural dentro do perímetro urbano da capital⁴¹. O espaço expositivo se configurou enquanto um espaço de aprendizagens e afetividades. A relação que a filha estabelece com seu pai lembra a interação de Mary Catherine Bateson e seu pai Gregory Bateson, a quem ela pedia: "Papai, ensine-me alguma coisa"⁴². Em livro publicado após a morte de seu pai e sua mãe, Margaret Mead, Mary Catherine afirma que: "Meus pais me ensinaram a aceitação da diferença e o respeito da individualidade" (SAMAIN, 2005, p. 142). Carol poderia dizer o mesmo de Claudio, um pai atencioso que lhe ensina sobre essas questões da vida. Ele compreende a importância de respeitar as individualidades e de aceitar as diferenças, como se pôde perceber diante do projeto da exposição "Lambendo a Cidade", que será abordado adiante.

Nesses momentos de interação com a filha na exposição, Claudio e Carol estavam diante do projeto expográfico "Horta Comunitária da Lomba do Pinheiro"⁴³, cujas imagens mostravam as dialéticas paisagísticas de um espaço rural em meio urbano. Uma fotografia em especial, do plantio na horta, ficou com efeito distorcido pelo recurso panorâmico da câmera fotográfica. Essa fotografia foi a única imagem com a contextualização do ambiente da horta, em plano geral, e foi a que mais chamou atenção da filha de Claudio. Nela, não havia pessoas, havia muita terra, vegetação e céu azul. Apenas os canteiros em tijolos e o telhado de uma

⁴¹ Tanto *rururbano* quanto *rurbano* são nomenclaturas utilizadas pela literatura acadêmica e literária. "Segundo Gilberto Freyre, essas transformações [urbanas] podem ser definidas através do conceito de Rurbanização: 'Um processo de desenvolvimento socioeconômico que combina, como formas e conteúdos de uma só vivência regional [...], valores e estilos de vida rurais e valores e estilos de vida urbanos. Daí o neologismo: rurbanos'. RURBANIZAÇÃO. In: Novas Teorias. Disponível em: <<http://novasteorias.blogspot.com/2007/10/rurbanizacao.html>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

⁴² "Essa parceria de cúmplices, manterá viva, anos depois, nos extraordinários *metálogos* de um "Pai" e uma "Filha", que culminaram na realização do último livro de Bateson: *O medo dos Anjos – para uma epistemologia do sagrado*, concluído e publicado pela sua filha, sete anos após a morte dele" (SAMAIN, 2005, p. 141).

⁴³ Página oficial no Facebook: "A Horta Comunitária da Lomba do Pinheiro é um projeto comunitário em parceria com voluntários, secretarias municipais e instituições universitárias. Trabalha com sustentabilidade, agroecologia e cidadania. Com objetivos de multiplicação de conhecimento, resgate da história do território, produção de hortas caseiras, promoção de alimentação saudável e orgânica e promoção de cidadania. A Horta é da comunidade".

casa eram perceptíveis enquanto edificações locais. As demais fotografias desse projeto eram montagens expográficas de três tipos: retratos de pessoas em "fusão" com ambiente rural e urbano; retratos de pessoas com frases de suas trajetórias pessoais; e, por último, um mosaico de retratos de pessoas que trabalham e frequentam essa comunidade. As montagens se constituíram como transcrições⁴⁴ imagéticas de alteridades e potências reflexivas em superposições de ambientes, trajetórias e retratos.

Este projeto expográfico seguia o imaginário paisagístico de um espaço interiorano. Nas imagens da exposição havia a frase e uma fotografia da senhora Cenira Pinheiro Almeida, que se disse "mandingueira" das ervas e que naquele espaço da horta comunitária havia união e afeto: "a horta une, não é só plantar e colher, é o repartir e é o abraço". Para o monge Swami B. S. R. Maharaj, "as pessoas na Era Moderna são muito paradas, ficam na frente da tv ou do computador, a dor é um pedido de socorro do corpo, o yoga trabalha com a saúde da pessoa, todas as posturas são formas de alongamento". A frase da senhora Lurdes Ágata Guiconi, líder comunitária e que foi candidata à vereadora de Porto Alegre, mas não se elegeu, era: "A horta é demarcação contra os grandes interesses e a especulação imobiliária. As pessoas dizem que é o único espaço que ainda é seguro. Pra crianças, é pedagógico, pros adultos, é terapêutico". Essa perspectiva terapêutica atraiu a senhora Ana Almeida a frequentar a horta: "Sabe quando não consegue enxergar nada de bonito na vida? Aí eu digo: vou lá pra horta. Tu sai da faixa [estrada] e entra aqui, é outra coisa, é rural; vir pra cá é diferente, não adianta".

Para Ana, é "outra coisa". Para Claudio, esses espaços rururbanos fazem parte de uma "outra cidade", que gera um "outro olhar". Há uma superposição de imagens relativas aos fenômenos tanto urbanos quanto rurais. Mais do que os conceitos fechados de "rural" e "urbano", interessa a esta pesquisa os sentidos que eles evocam, considerando ainda que são dois fenômenos inseparáveis que formam estéticas de paisagens plurais da cidade. As cenas que nelas podem ser observadas e protagonizadas conformam o caráter compartilhado e público, contínuo e efêmero da cultura das *sociedades complexas*. As descontinuidades e desníveis fazem parte da moderna sociedade contemporânea, como Porto Alegre, que abraça as diferenças e contradições socioculturais e espaço-temporais em sua unidade. O desafio de considerar a indeterminação e inseparabilidade entre unidade e fragmentação são características-base das *sociedades complexas* (VELHO, 2003). As cidades das *sociedades complexas* são fluidas e descontínuas. Por *complexidade*, considera-se ainda as contribuições

⁴⁴ Termo inspirado na tese de Danieli Pimentel: "A tinta do (in)visível : olhares sobre a poética da transcrição nas edições de 'A asa e a serpente', de Vicente Cecim" (Programa de Pós-Graduação em Letras/PUCRS, 2018).

de Edgar Morin (2011)⁴⁵, que pondera a necessidade da abertura epistemológica para compreender os fenômenos do mundo contemporâneo pelas tessituras dos acontecimentos em suas múltiplas camadas. Toma-se a cidade como um lugar simbólico, um objeto-sujeito temporal que reúne espaços, tempos, públicos e signos diversos.

As cidades são contextos planejados por sistemas urbanísticos e seus espaços só se tornam habitáveis e adquirem sentidos quando apropriados pela sua população, segundo Michel De Certeau (1994). Espaço é, portanto, “um lugar praticado”, em que as pessoas figuram como agenciadores. As ruas são definidas pelos urbanistas e, os espaços, pelos frequentadores. A partir dos seus trajetos cotidianos pelas ruas, usos e contra-usos dos espaços⁴⁶, os sujeitos formam e experimentam uma configuração de cidade, compartilhando sensivelmente suas expectativas, afetividades e projetos. Eles podem subverter as estratégias institucionais da cidade planejada e normativa pelas ações cotidianas. O "espaço praticado" da horta comunitária, por exemplo, como disse Cenira na exposição, é um espaço de resistências.

No curso da vida vivida, sempre é pelos sentidos do corpo, conforme Claudio, pelo "outro olhar", inserido em um contexto urbano sociocultural, que a construção da realidade e da noção de cidade se constroem. Os sujeitos interagem (SCHUTZ, 1979) e partilham sensivelmente suas visões de mundo. A horta comunitária da Lomba do Pinheiro da exposição, assim como a zona sul em que Claudio e sua família moram, configuram espaços verdes urbanos, ou rururbanos, que possibilitam "outras práticas" corporais políticas e formas sensíveis de viver a cidade urbana de Porto Alegre. A tranquilidade terapêutica, a resistência política para manutenção de espaços não-mercantilizados e a produção para autoconsumo caracterizam práticas que estariam em contraposição às formas mais utilitaristas, capitalistas e mercadológicas da *vida moderna* (SIMMEL, 1973).

Revoluções paradigmáticas do século 17, com o racionalismo e as transformações econômicas com o capitalismo, já colocavam como irreversível a cidade, como *locus* humano com excelência, com suas máximas, pragmaticidade, mercado, razão utilitária, funcionalidade, individualidade, como valor maior do social e o sujeito moderno e anônimo como símbolo maior da conquista da liberdade (ECKERT; ROCHA, 2013a, 168).

⁴⁵ MORIN, Edgar, *Introdução ao pensamento complexo*, 4. ed., Porto Alegre: Sulina, 2011.

⁴⁶ Sobre os usos e contra-usos da cidade, a construção de lugares e espaços em disputa na cidade (com ênfase nos processos de gentrificação), ver a obra: LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. Campinas: Ed. da Unicamp; Aracaju: Ed. da UFS, 2004.

Pelas reflexões das sociedades complexas, pensar a vida moderna é considerar as contraposições em conformidades dialéticas. Os espaços citadinos modernos, "já nascem sob o estigma das narrativas da crise" (ECKERT; ROCHA, 2013a, p. 167). Os sujeitos buscam, consciente ou inconscientemente, formas de equilíbrio a partir das trocas e compartilhamentos sociais que constituem parte do processo de construção social da realidade. Essa construção somente é possível a partir da comunicação, das experiências de alteridade ao entrar em contato com outros sujeitos e elementos socioculturais. Pensar a cultura enquanto experiência de comunicação é a base dos pensamentos de Schutz (1979) e Bateson (1981). Para Bateson, "toda sociedade é *dinâmica*, isto é, em constante processo de equilíbrio. Ela não pode existir, deste modo, sem ser um espaço (e um *sistema*, sempre singular) de constantes trocas, relações e *interações* entre seus membros" (apud SAMAIN, 2005, p. 134).

Claudio foi *tocado* na exposição pelas imagens dos espaços rururbanos. Pensar a rururbanidade do espaço é pensá-la enquanto uma paisagem. Antes de qualquer conceitualização em palavras, há uma dinâmica ecossistêmica presente que envolve tudo e todos na experiência vivenciada. "Como seres humanos integrais, estamos perante a paisagem, natural ou artística, e o acto que para nós a suscita é, de forma imediata, contemplativo e afectivo, que só na reflexão ulterior se cinde nestas particularidades" (SIMMEL, 2009, p. 17). As paisagens, apesar de serem fragmentos da natureza, são unidades encerradas em suas totalidades. Na contemplação afetiva da paisagem, as dicotomias se esvaem e tudo se torna um, uníssono (SIMMEL, 2009). Ao analisar as imagens dialéticas na cultura urbana, Canevacci (1990) sintetiza a "a natureza como reprodução alegórica das novas tecnologias: os estorninhos metropolitanos nos crepúsculos romanos", enquanto uma *imagem ecológica*, da qual tratarei daqui para diante nesse sentido relacionado à inseparabilidade integrativa, da qual abordam Simmel e Bateson. Na prosa de Claudio, vemos entrelaçadas as *imagens dialéticas ecológicas* das paisagens rururbanas com as *imagens dialéticas íntimas* e repousantes da tranquilidade.

Diante das imagens da exposição, Claudio aciona as imagens profundas da intimidade. Aqui não mais referentes à volta às origens, mas ao retorno ao espaço em que mora. Pela poética do espaço, "trata-se de uma participação mais íntima do movimento da imagem" (BACHELARD, 2000, p. 198)⁴⁷. O movimento está nos sujeitos e não necessariamente em um objeto. Pela prosa de Claudio, destaca-se o fato dele ser tranquilo e morar na zona rururbana, o que lhe confere pertencimento a esse grupo de pessoas que escolheram por tal

⁴⁷ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

estilo de vida. Um estilo de vida que marca uma *visão de mundo* (SCHUTZ, 1973). Claudio se *enquadra* (SCHUTZ, 1973) no grupo *alternativo* que lança "*um outro olhar*" a partir do fato de viver em uma "*outra Porto Alegre*". Sua percepção da cidade se constrói pelos *deslocamentos e alteridades* nas perspectivas do lugar de fala (GONÇALVES; HEAD, 2009).

Ao empregar a palavra "outro", ele assume ser ele mesmo o "outro", transferindo o "centro" da narrativa para si enquanto sujeito narrador. Isso provoca tensionamentos nas relações de alteridade. Ele é o protagonista ao aceitar "ver a si mesmo como um outro" (GONÇALVES; HEAD, 2009, p. 30). O ponto de vista a partir do centro urbano da cidade é deslocado para o narrador-rururbano. Para a compreensão das influências que este espaço rururbano exerce enquanto contexto para as prosas com as imagens, pode-se considerar a percepção sensível humana em relação à perspectiva da cidade. "A perspectiva é 'a forma ou a representação segundo o critério do espaço'" (ARGAN, 1972: 761 apud CANEVACCI, 1990, p. 155). Nas relações entre as partes e o todo, a mente humana reduz tudo a relações de grandezas. "A cidade é o lugar privilegiado que desenvolve um certo tipo de percepção sensível à perspectiva. A forma urbana e a perspectiva interagem entre si, desenvolvendo um certo tipo de capacidade perceptiva e cognitiva" (CANEVACCI, 1990, p. 153). Estamos diante da perspectiva de Claudio, de sua interpretação e "*visão do mundo*" (idem, p. 154).

Claudio acha "*Porto Alegre legal por isso*", pela diversidade com que a cidade se apresenta no mesmo perímetro urbano: "*não só tanto asfalto e cimento*", mas também por haver um "*lado*" em que predomina uma vida mais tranquila. Como disse a personagem da fotografia na exposição Ana Almeida: "*é outra coisa, é rural*".

Imigrantes que chegaram ao Estado no século 19, muitos deles alemães, trouxeram o hábito de veranejar às margens do Guaíba, possibilitando a "descoberta" da Zona Sul de Porto Alegre. Os balneários de Tristeza e Ipanema ajudavam a atenuar o forte calor. Como o acesso à praia era restrito nesses locais, havia clubes náuticos onde as pessoas também chegavam por barcos. (...) Banhar-se, velejar, andar a cavalo, caçar e pescar faziam parte do lazer. Isso impulsionou o desenvolvimento econômico para a região e ajudou a formar uma imagem que até hoje persiste sobre a Zona Sul: um lugar de sossego, calma e ar puro. Esse resgate foi feito por Janete Machado, moradora de Ipanema desde a infância, que começou a estudar a Zona Sul ainda na graduação em História. (...) Segundo Janete, o sesmeiro Dionísio Rodrigues Mendes foi o primeiro proprietário das terras que originariam, posteriormente, Ipanema e Tristeza. Ele morreu em 1791. Com o passar dos anos, as propriedades foram ocupadas por herdeiros, todos explorando a lavoura e a criação de gado.⁴⁸

⁴⁸ "A 'descoberta' da Zona Sul da Capital". *Revista PUCRS*. Porto Alegre, ano , n. 170, jul./ago. 2014. Disponível em: <http://conteudo.pucrs.br/wp-content/uploads/sites/136/2017/07/revista_pucrs-0170.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2018.

A imagem de sossego da zona sul de Porto Alegre vem de longa data. As formas de viver em tais áreas não isentam suas inerentes tensões. Nenhuma definição fixa e imutável sobre um espaço é possível, considerando o contínuo devir e complexidade de sua configuração. Inclusive, não se pode deixar de mencionar as drásticas intervenções político-econômicas que estão transformando atualmente as paisagens urbanas, as dinâmicas laborais e sociais daquela região. Por exemplo, percebe-se as transformações engendradas pelo empreendimento imobiliário "Pontal do Estaleiro", hoje nomeado "Parque Pontal do Estaleiro".

A premiada tese "O território mito da orla: antropologia de conflitos territoriais urbanos e memórias ambientais em Porto Alegre, RS", de Ana Paula Marcante Soares⁴⁹, versou sobre as transformações urbanas e paisagísticas no bairro, na cidade e no lago Guaíba, a partir das narrativas dos habitantes. Além desse, são diversos os estudos científicos e matérias jornalísticas sobre os conflitos ambientais na zona sul de Porto Alegre⁵⁰, principalmente pela premente concepção sobre ruralidade, que a considera enquanto espaço inóspito ou subutilizado, profícuo para investimentos exploratórios e *civilizatórios*. Insere-se nesse drama da duração dos espaços rururbanos, dinâmicas temporais que arranjam tensões entre os desejos de transformações da paisagem urbana e a outra parte da comunidade que almeja a permanência das memórias afetivas (ECKERT; ROCHA, 2015). "A ruralidade nas sociedades contemporâneas se expressa também nas identidades sociais que emergem nas relações conflituosas resultante das disputas simbólicas e interesses distintos sobre territórios" (WINCKLER, 2017). No caso desta pesquisa, mais do que identidades sociais, interessa-me as construções de *identidades narrativas* (RICOEUR, 1991) a partir de tais relações.

⁴⁹ SOARES, Ana Paula Marcante. *O território mito da orla : antropologia de conflitos territoriais urbanos e memórias ambientais em Porto Alegre, RS*. 348 f. (2 Tomos). Tese (Doutorado em Antropologia social) – Faculdade de Antropologia social. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/108940>. Acesso em: 5 dez. 2018.

⁵⁰ Cito três referências:

1. DEROMA, Roberta. *Imagens que vibram as memórias de pertencimento territorial e afetivo* – Etnografia na Fazenda do Arado Velho, moradores do bairro Belém Novo, Porto Alegre – RS. Trabalho de divulgação científica – Salão de iniciação científica da UFRGS, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/155898/Poster_47428.pdf?sequence=2>. Acesso em: 5 dez. 2018.
2. WINCKLER, Joana de Oliveira. *A fazenda do arado : conflito ambiental e ruralidade contemporânea na Zona Sul de Porto Alegre*. 81f. Trabalho de conclusão de curso. (Bacharelado em Ciências Sociais) – Antropologia social. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/173830>>. Acesso em: 5 dez. 2018.
3. GUARANIS fazem retomada em área da Fazenda Arado Velho em Porto Alegre. Sul21. Publicado em: junho 15, 2018. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2018/06/guaranis-fazem-retomada-em-area-da-fazenda-arado-velho-em-porto-alegre/>. Acesso em: 5 dez. 2018.

Por fim, pelas prosas de Claudio com as imagens da horta comunitária, vimos nesta parte do capítulo, as relações afetivas e instrutivas que ele nutre com sua filha; as influências dos processos de comunicação enquanto cultura que constroem realidades sociais da *vida moderna em sociedades complexas* para pensar os *espaços praticados*, marcados pelas imagens íntimas de tranquilidade das zonas rururbanas em tensão (até mesmo conflitivas) às imagens estabelecidas urbanas da capital.

Parte 5 – Os avós e a terra

Prancha Claudio 5: Os avós e a terra



Fonte: autoria própria

Meu avô tinha, assim, uma área grande de terra num bairro chamado Arroio Grande, na saída da cidade no sentido de quem vai pra Rio Pardo. Então é justamente na saída da cidade. Então, meu avô sempre mexeu com agricultura e tal. Então é uma área bem bacana, assim, muitas árvores frutíferas. Me lembro assim, da casa da minha vó, grande parte das coisas que eram consumidas na casa eram produzidas na propriedade mesmo. Porque aí, o que que aconteceu? Com a morte do meu avô, aquilo foi sendo loteado.

A prosa de Claudio com as imagens da exposição permite essa dinâmica extrínseca e intrínseca com as imagens que lhe habitam (BACHELARD, 1991). Seguindo a narrativa visual da crônica, saímos dos espaços verdes urbanos da cidade de Porto Alegre e adentramos aos espaços íntimos das lembranças de Claudio em sua infância no interior. A paisagem da capital encontra ecos naquilo que perdura por ondulações dialéticas, de um passado encadeado em uma trama afetiva do presente (BACHELARD, 1988). Claudio nos conduz a deslocar o "*outro olhar*" dos sujeitos rururbanos, ao olhar da sua infância. Um entrecruzamentos de olhares, espaços e tempos, em constantes vai e vens. As imagens e histórias circulam pelo que foi vivido, agora narrado e lembrado por Claudio e os contextos socioculturais. As imagens que perduram em suas reminiscências sendo as da *intimidade*, que Bachelard chama de imagens materiais da terra. "Em muitas imagens materiais da terra, uma síntese *ambivalente* que une dialeticamente o *contra* e o *dentro*, e mostra uma inegável solidariedade entre os processos de extroversão e os processos de introversão" (BACHELARD, 1991, p. 2).

Retornamos à sua infância. Quando pequeno, Claudio passava férias na casa de seus avós, que moravam em um bairro distante do centro da cidade, na saída de Santa Cruz do Sul para Rio Pardo, cidade em que Claudio morava. No vídeo, a repetição "*na saída da cidade*" marca o lugar de fala de Claudio a partir dos arredores urbanos, desde sua infância. Como eu não tinha imagens de acervo dessa região para a crônica videoetnográfica, comentei com a minha mãe Aní, que mora em Santa Cruz do Sul, e ela se prontificou a ir até a localidade e fazer os registros fotográficos que ilustram a paisagem urbana das ruas do bairro Arroio Grande, no espaço limítrofe do município. Percebe-se que até hoje (na data desta pesquisa), a predominância de verde impera, apesar das grandes transformações urbanas.

No ritmo das ressonâncias internas, Claudio conta que seu avô sempre trabalhou com agricultura. O terreno era bem grande e havia muitas árvores frutíferas. Ele adorava colher as frutas e disse que ajudar seu avô nas atividades da terra era uma forma de brincar. Suas memórias afetivas, desde a infância, são *marcadas* pela aproximação aos espaços verdejantes. Movimentos que nos levam à terra, às materialidades da Mãe-Natureza, à cada gosto e perfume das frutas colhidas do pé. Na última versão da crônica videoetnográfica ficou de fora a lista degustativo-afetiva de Claudio: "*desde um aipim, um alface, árvore frutífera: laranja de todos os tipos que tu pode imaginar, laranja de umbigo, do céu, caqui; minha vó plantava moranguinho. [...] ele criava animais, vaca leiteira, fazia queijo, keshmia [nata batida], coisas alemãs. Produzia muito nessa propriedade*". Claudio relaciona seu avô à terra, mas

chama de "*casa da minha vó*", o que nos faz pensar nas diferentes formas com que os trabalhos eram divididos por gênero. A avó parecia plantar apenas os moranguinhos e devia estar mais afeita às lidas caseiras e culinárias da produção de alimentos.

[...] a produção familiar corresponde a uma unidade de produção agrícola onde há relações com o espaço e com as dinâmicas do sistema de trabalho, no vínculo entre a família e seu entorno sociocultural. A família é ao mesmo tempo, unidade de produção e consumo. Assim, por ser o trabalho organizado a partir da e para a família, torna-se fundamental compreender os espaços ocupados pelas mulheres na agricultura familiar. [...] Assim, tem-se discutido as relações de gênero na agricultura familiar e a importância das mulheres na reprodução da família e do espaço do qual fazem parte (BERNARDES; DE PAULA PONTES MENDES, 2015)⁵¹.

As dinâmicas de gênero se reproduziam nas gerações seguintes. A mãe de Claudio possuía seis irmãos; quatro homens e duas mulheres, que eram solteiros, viviam junto ao seus avós. A sua tia ajudava a avó na culinária. Seus tios ajudavam o avô na terra e com os animais. Os espaços de ocupação e de atividades eram demarcados por gêneros. Na crônica videoetnográfica, há uma justaposição de imagens espaços-temporais: a voz *off* de Claudio fala sobre a sua avó, e a imagem que aparece é da personagem Cenira, da Horta Comunitária da Lomba do Pinheiro, vendo a si mesma na exposição. Assim como ocorre na Horta Comunitária até hoje, na propriedade rururbana interiorana se produzia, principalmente (mas não só), para o consumo próprio. Com o movimento de urbanização das cidades, as dinâmicas econômicas e socioculturais sofreram transformações. Para Lefèbvre, na obra *Direito à Cidade* (2001), “a urbanização caracteriza a sociedade moderna” e se verificam transformações nas formas de produzir e consumir. Apesar desse e outros autores proporem uma direção do processo em que o urbano conquista o rural, Cimadevilla⁵² (2014), Eckert e Rocha (2013a), acrescentam a esse movimento uma direção contrária, em que o rural também se manifesta no urbano. Para estes, os processos sociais e urbanos não são rígidos e se interpenetram, estando em constantes transformações de continuidades e discontinuidades. As cidades se constroem pelas desconstruções e se destróem pelas construções (ECKERT; ROCHA, 2013a).

⁵¹ BERNARDES SILVA, Gabriela; DE PAULA PONTES MENDES, Estevane; "AS RELAÇÕES DE GÊNERO NA AGRICULTURA FAMILIAR: a comunidade Ribeirão no município de Catalão (GO)", p. 228 - 240. In: Coletânea Interdisciplinar em Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação – vol. 1. São Paulo: Blucher, 2015. Disponível em: http://pdf.blucher.com.br/s3-sa-east-1.amazonaws.com/openaccess/coletanea-interdisciplinar/vol1/V1_Cap14.pdf. Acesso em: 7 jan. 2019.

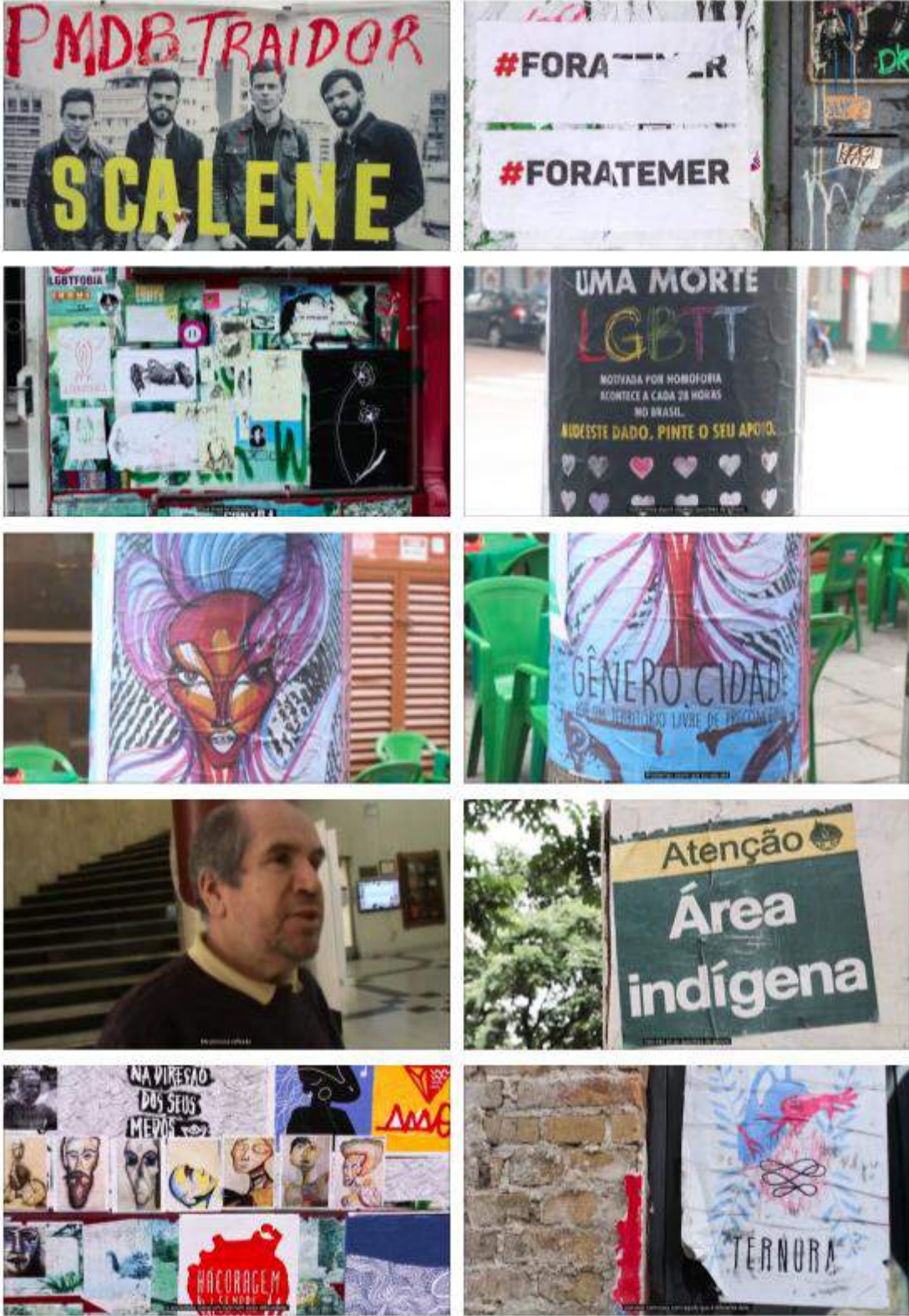
⁵² CIMADEVILLA, G. Las formas de la rurbanidad – Anuncios e imágenes. Em: *Congreso ALAIC PCUP*, Lima, Perú, 2014.

"A divisão de uma grande área de terra em lotes menores destinados à edificação"⁵³, fragmenta não só o terreno enquanto uma unidade material, mas também as imagens que dele são evocadas. Surgem, então, novas formas de reviver aquele espaço. Com a morte do avô de Claudio, "*aquilo foi sendo loteado*". "*Aquilo*" se refere a muito mais do que apenas o terreno. "Naquilo" havia uma terra, sementes, frutas e o cuidado com as plantas e os animais; uma infância de sonhos e brincadeiras. Havia uma casa, onde as afetividades eram atravessadas pelo compartilhamento sensível, lugar em que as memórias da intimidade habitam.

⁵³ O que é um loteamento?. Prefeitura de Porto Alegre. Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/pgm/default.php?p_secao=529. Acesso em: 07 jan. 2019.

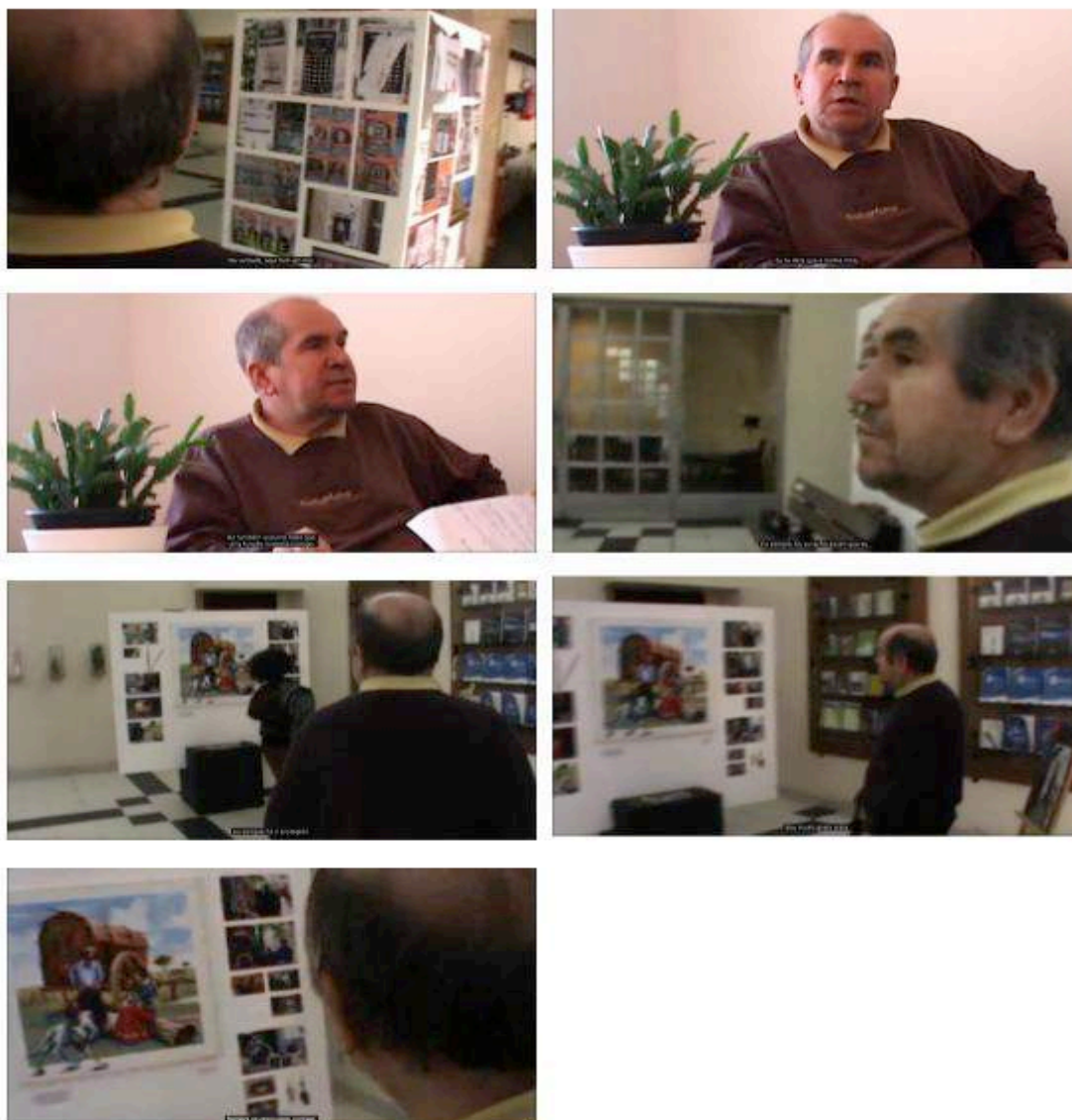
Parte 6 – Comunicação, Violências Sociais e Acolhimento

Prancha Claudio 6.1: Comunicação, violências sociais e acolhimento



Fonte: autoria própria

Prancha 6.2: Comunicação, Violências Sociais e Acolhimento



Fonte: autoria própria

[Que mais te chamou...?] Outra coisa aqui é aquelas questões de gênero. [Vamos ali?] Que são hoje bastante discutidas. Problemas assim que eu vejo até que a sociedade tem pra enfrentar isso. Me provoca reflexão. Muita violência aí nessa área. Pouca capacidade que as pessoas têm de tratar as diferenças, então... Ali fala dos indígenas, não são só as questões de gênero, mas tudo que é diferença. Hoje as pessoas têm, a sociedade como um todo tem essa dificuldade: conviver com isso, com aquilo que é diferente dele. Na verdade, aqui tem um mix. Eu te diria que a minha irmã, ela também assume meio que uma função materna comigo, sabe? Eu sempre fui, eu acho assim que eu... eu sempre fui o protegido. Porque... por ser o menor. Sou muito grato a ela, ela sempre foi meio minha mãe também. Sempre se preocupou comigo.

A pergunta-gatilho que fiz para Claudio no começo da exposição foi repetida nesse momento e nem precisei finalizá-la para ele continuar a conversa. Com o exercício em campo para esta pesquisa, percebi a importância de conservar as duas perguntas principais⁵⁴, mesmo que de formas diferentes. Isso bastava para estimular que ele falasse livremente. Não houve necessidade de outras perguntas. Na exposição, Claudio foi tocado pelo projeto “Lambendo a Cidade”, em que “lambes” (cartazes colados) em um pilar do saguão mostravam outros “lambes” por diversas paredes e muros da cidade. Em sua grande maioria, reivindicavam por menos desigualdade social étnica e de gênero. Essas imagens da exposição apareceram na crônica videoetnográfica de Claudio.

As reivindicações expostas marcavam o contexto sociocultural e político de 2016, no Brasil. As imagens e manifestações públicas de descontentamento com a então situação, estavam expostas no “museu aberto” dos ambientes urbanos e se faziam presentes por meio de registros fotográficos na exposição. A pele da cidade estava tatuada por manifestações políticas de vários vertentes. As diferentes formas políticas expressavam inconformidades e preferências ideológicas. O projeto expográfico “Lambendo a Cidade” apresentou uma multiplicidade de sobreposições de camadas em diferentes formatos, espacialidades e temporalidades, nas seguintes categorias: arte, política, diversidade e interação (cada uma em uma face do pilar).

A estetização da vida coletiva e cotidiana se apresentou por meio de múltiplas camadas temporais em que pichações sobrepunham cartazes, pinceladas de tinta impediam a leitura dos cartazes⁵⁵. Outros gestos como rasgaduras, escrituras e colagens sobre os cartazes e pichações urbanas configuravam formas de grupos sociais diferentes disputarem poderes por meio das imagens da cidade. Superposições de expressões e histórias sociais também formavam um mosaico urbano, nem sempre jogado à sorte enquanto ruína ou descaso de diferentes ordens. “Lambes” protestavam contra a homofobia, misoginia, machismo, ideias colonialistas e ideologias partidárias. Uma face expositiva convidava os visitantes a interagir nos cartazes em branco ou sobre os próprios “lambes” colados.

Desse mosaico de histórias e imagens das peles da cidade, destacou-se para Claudio, primeiramente, as “*questões de gênero*”. Ele foi preciso no termo empregado, como sempre. Sua sensibilidade para reflexões sociais chamou atenção. Além de Claudio transitar por diferentes ruas de Porto Alegre e por diferentes cidades do Estado em razão do seu trabalho,

⁵⁴ As duas perguntas são: “O que te chamou mais atenção?” e “O que te vem à cabeça com essa imagem?”.

⁵⁵ Atitudes como essas de demarcações de poder por grupos diferentes é um fenômeno político-religioso de longa data. Viu-se tais disputas, por exemplo, pela iconoclastia bizantina sobre imagens de personalidades cristãs.

na exposição, enquanto um visitante, ele igualmente e deslocou bem pelas áreas sociais do conhecimento. Afirmou que as pessoas têm pouca capacidade para lidar com as diferenças. Acredito que nas interações sociais, seja pela comunicação visual com liberdade de expressão nas paredes da cidade, seja nos pilares da exposição ou na vida cotidiana, o respeito ao "outro" é o limite ético para expressão da liberdade. Vive-se atualmente em uma atmosfera com altos níveis de intolerâncias étnicas e de gênero.

A comunicação urbana se dá, muitas vezes, entre membros de mesmas “tribos” e “bolhas ideológicas”. Identificação trata-se de uma “dimensão mental interna e externa que alegra o projeto e o ser, a identidade do grupo e de cada um” (CANEVACCI, 1990, p. 196). Os grupos sociais urbanos, em um mesmo ambiente, sobrepõem “os opostos: a política e as pulsões” (idem). A cidade tem essa característica de comunicar afetos, desafetos, expressar pelas suas capilaridades construídas e naturais as vicissitudes da vida. A vida que pulsa se sente nas experiências dos encontros na cidade. Os encontros pelas ruas e os encontros com as imagens das ruas são experiências de comunicação. As imagens deixam de ser do tempo vivido do passado e passam a *figurar* enquanto imagens do presente na prosa de Claudio. Pelos jogos de memória que perduram como *fundo*, o espaço afetivo é restituído em sua narrativa e atualizado no tempo e espaço.

É nesse gesto de restituição que as imagens coletivas do social se lançam a uma destinação indeterminada, incerta, em constante devir, sem se fechar em conceitos únicos, homogêneos ou comuns. "De tal modo que a imagem possa abrigar o heterogêneo, o estranho, a presença e a ausência, o que se vê e o que não se vê. É nisso que ela faz um apelo à comunidade de olhares, cada um no seu lugar, vendo algo e sendo visto pelos outros" (GUIMARÃES, 2014, s/p, apud MUSA, 2016, p. 181). No artigo intitulado "Espectadores"⁵⁶, Priscila Musa considera que os espectadores não são passivos. Eles se caracterizam pela alteridade enquanto corpos em um espaço-tempo na cidade que interagem, acessam, encontram e se relacionam com mundos diferentes. Essa relação pode ser harmoniosa; ou pode ser violenta, quando houver negação de alter-mundo.

Então quem seriam ou, antes, o que seria os espectadores? Os espectadores menos como quem vê desde um lugar passivo e mais como quem se relaciona com o mundo do outro, em movimento. Os espectadores como um posicionamento que pode dizer menos sobre a distância e o direcionamento do olhar e mais sobre a maneira com que se coloca o corpo no espaço-tempo da cidade; constitui a aparência, a visibilidade, e acessa o mundo do outro. Mesmo que no encontro entre mundos diferentes algumas vezes só possa existir a sua negação, a impossibilidade de se constituir o comum e até mesmo a violência. (...) Aquele que acessa o mundo do outro tem um compromisso

⁵⁶ MUSA, Priscila. Espectadores. *Devires*, Belo Horizonte, V. 13, N. 1, P. 164-183, Jan/Jun 2016.

ético e político a desempenhar, possibilitando que nas frestas de uma experiência partida se possam constituir outros modos de ver, de ser visto e de dar a ver (MUSA, 2016, p. 176).

Acessar mundos diferentes e conviver harmoniosamente é um grande desafio no mundo social. Como disse Claudio, a dificuldade da sociedade é conviver com as diferenças. Os preconceitos são categorias rígidas, imóveis, redutoras e "estão nos olhos de quem as vê, na voz de quem fala e no corpo de quem argumenta contra elas" (MUSA, 2016, p. 179). "Elas", nessa citação, se refere às mulheres que trabalham com sexo, ou "puta mesmo", como ela chama. A aceitação de termos que eram estigmatizados, ganham novas roupagens e significações. Diz-se que com autoaceitação, diminuem os preconceitos e as violências sociais.

Na luta contra os preconceitos, principalmente de gênero, Megg Rayara foi a primeira travesti negra doutora do Brasil, com a tese "O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação" (UFPR). A pesquisa aborda a importância de assumir identidades para se autoafirmar e, assim, receber o respeito de outros. Partindo dessa ideia, um complexo movimento de compreensões e aceitações próprias e alheias se engendra em prol de uma cultura de aceitação da diversidade. Ao tomar as rédeas dos aspectos positivos e políticos dos projetos identitários, as imagens que duram na memória do mundo sobre as formas hegemônicas do que se deveria ser, pensar e agir se esvaem. Essa perspectiva acredita que com auto-aceitação e assumindo um posicionamento político com liberdade de expressão, as violências sociais tendem a diminuir.

Pensar sobre violências sociais é considerar suas formas de manifestações. No cenário contemporâneo pós-industrial, as verdades absolutas estão em declínio, segundo Lyotard (1986). O pensamento pós-moderno se legitima pela paralogia, ou seja, pelo dissenso de conjuntos de fragmentos de histórias variadas e, muitas vezes, contraditórias sobre um mesmo assunto. Estabelece-se assim a possibilidade de se produzir enunciados heterogêneos e múltiplos. Cada enunciado entra no jogo da linguagem como um "lance", um "golpe", sem a intenção de gerar uma ideia única e universal. O modelo de sistema aberto, não estruturante, é uma condição da pós-modernidade (LYOTARD, 1986). Disposto às novidades, à geração de ideias que permitem uma variedade e diversidade de enunciados e novas regras de jogar o jogo. Essa possibilidade de produzir e circular o conhecimento faz com que se construam novas histórias, ao mesmo tempo, particulares e coletivas. Ou, como Musa comentou na citação anterior: "outros modos de ver, de ser visto e de dar a ver" .

Vive-se cada vez mais em espaços em que o “diferente” está próximo e precisamos lidar com isso. Antes, o diferente estava nas ruas apenas, agora, ele está dentro de nossas casas, salas de aulas, ambientes de trabalho, em nossos celulares e computadores. Não há mais como não vê-lo e não se relacionar com o "diferente". Porém, não deve ser uma tarefa fácil definir quais os “diferentes” que serão salvos no "juízo final" e quais os que não serão. Os “diferentes” do “respeito às diferenças”, os tolerantes ou intolerantes, os politicamente “corretos” ou os “incorretos”, os do “bem” ou do “mal”?

Lipovetsky expõe sobre a cultura pós-moralista que:

[...] basta ver a crueldade, a tortura, a escravidão, a pedofilia, o terrorismo, as violências físicas. Todos esses comportamentos são radicalmente, em massa, rejeitados, até mesmo diabolizados. A ideia do mal não se evaporou na ‘aceitação de tudo’, na ‘grande abertura do espírito democrático’. Continua a existir o absoluto moral. Quem hoje legitima a escravidão e as violências contra as crianças? Ou as excisões sexuais das meninas africanas? Quem justifica a ordem de morte lançada contra Salman Rushdie? Ninguém. Ou quase. É evidente que nem todos os nossos referenciais morais desapareceram. Nossas sociedades não param de reafirmar um núcleo estável de valores partilhados [...] os Direitos do Homem, o respeito às liberdades e à individualidade, a tolerância, o pluralismo (LIPOVETSKY, 2004, p. 34)⁵⁷.

Os valores sociais são reafirmados constantemente pelas interações sociais. Certos referenciais morais ainda perduram nas relações, como o rechaço às práticas de violência e a concordância pelo respeito às diferenças. Conviver socialmente é estar próximo às diferenças. Quanto a isso, Dominique Wolton (2011)⁵⁸ declara que “o desafio político da comunicação no século XXI é entender como negociar nossas diferenças, agora que sabemos tudo uns dos outros” (p. 12). Para ele, podemos viver em bolhas de incomunicação com o diferente, presos em nossas próprias ilhas, às nossas próprias relações e interesses. Agarrados aos nossos pressupostos, somos capazes de tudo. A não-abertura para o "outro" parece ser o imperativo. Preferimos ficar em zonas de conforto e seguros dentro de nossas bolhas, mesmo que isso propague a incomunicação social. Na equação “segurança-trazida-pela-bolha”, mais a “liberdade de expressão”, tudo podemos, inclusive expressar nossas maiores intolerâncias. Temos que ser intolerantes contra a intolerância?

A intolerância se manifesta no jogo agonístico em busca de legitimidade pelo exercício da razão e da autonomia emancipadora. Se o que dizemos e como aparecemos é

⁵⁷ LIPOVETSKY, Gilles. *Metamorfoses da cultura liberal*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

⁵⁸ WOLTON, Dominique. *Informar não é comunicar*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

apenas a ponta do iceberg⁵⁹, imagina muitos icebergs tentando entrar em contato e se aproximar para manter uma interação saudável. É muito difícil que suas bases não se choquem lá no fundo do oceano. Como disse o Claudio na exposição: "*a sociedade como um todo tem essa dificuldade: conviver com isso, com aquilo que é diferente dele*". Todo e qualquer ato de intolerância, corrupção, ódio, racismo, xenofobia, sexismo, homofobia, preconceito e discriminação deve ser repudiado. Precisamos considerar que toda liberdade tem sua responsabilidade. A liberdade de expressão é um direito fundamental, mas não é absoluto e não pode ser usado para justificar a violência, a difamação e a calúnia. Anular o "outro" é uma forma de violência também, mesmo que ele seja e pense de forma tão "diferente" de si.

Na sociedade informatizada e pós-industrial, a condição pós-moderna de deslegitimação dos grandes relatos e das verdades absolutas e a legitimação da comunicação performática e agonística estão produzindo novas formas de jogar o jogo. A liberdade de expressão com relatos dissonantes, plurais, heterogêneos e a possibilidade de dissenso em esferas públicas contribui para inovações na gênese do saber. Quais os limites da liberdade de expressão? Que cultura do ódio e do amor são essas que disputam poder nas arenas públicas midiáticas e espetacularizam inúmeras cenas do cotidiano que mais parecem ficção de televisão? Até que ponto estamos usando das ferramentas libertárias nas interações sociais para uma revolução intelectual e social ou para um acirramento de fronteiras e limites do pensamento?

Pensar a influência da comunicação nas práticas violências sociais é pensar no movimento de *extroversão*, para *fora*, conforme Bachelard (1990; 1991). Ao mesmo tempo, há um movimento para *dentro*, um processo de *involução* constante e descontínuo que restitui "todos os poderes de envolvimento, e a mão sonhadora desenhará um *círculo primitivo*" (BACHELARD, 1990, p. 116). Esse *círculo* é uma representação da *imagem da intimidade*, já mencionada, e das *imagens iniciais*, do universo onírico em que tudo se forma. O *círculo* bachelardiano também evoca *imagens de profundidade*, um sonho de voltar à *proteção* do corpo materno. "O *ventre* aparece como uma cavidade acolhedora" (Ibid., p. 110).

Eles nos colocam na própria raiz da necessidade de representar, da necessidade de exprimir, da necessidade de *assegurar-se* da realidade íntima através de representações e expressões. Circundar é um grande sonho humano. Reencontrar o encerramento dos primeiros repousos é um desejo que renasce quando se sonha *com tranquilidade*. Estudaram-se muito as imagens do refúgio como se a imaginação devesse aliviar dificuldades reais, como se a existência fosse uma existência

⁵⁹ Imagem freudiana para ilustrar a imensa camada invisível do inconsciente, segundo Adriana Fischer, 2008, p. 16 em: FISCHER, Adriana. *Desenvolvimento afetivo do indivíduo*. Ed. ULBRA, 2008.

constantemente ameaçada. Ora, na verdade, quando analisamos o complexo de Jonas, vemos que ele se apresenta como um valor de bem-estar. O complexo de Jonas irá marcar todas as figuras do refúgio com este signo primitivo de bem-estar suave, cálido, *jámais atacado*. É um verdadeiro absoluto de intimidade, um absoluto do inconsciente feliz (Ibid., p. 116).

Claudio aceita e acolhe as questões das diferenças sociais, assim como foi muito acolhido pelas figuras femininas de sua família. Ele acolheu também uma filha adotiva. Segundo narrativa biográfica de Claudio, a irmã sempre foi muito presente em sua vida e sempre tiveram uma boa relação. Ela se preocupou, protegeu e o acolheu como uma segunda mãe. Claudio acredita que, por ele ser o filho menor, a irmã sentia que precisava cuidar e proteger mais. Sua irmã chegou a morar em Canoas como ele, mas ela voltou às origens e hoje mora no mesmo terreno da mãe, em Santa Cruz do Sul.

Junto a essa imagem de proteção recebida, há a imagem latente de liberdade, pois foi a irmã quem investiu no futuro de Claudio. Ela pagou seu curso de instrutores de trânsito – área em que ele trabalha há 20 anos. Ela deu a ele um apartamento em Canoas – onde morou por um tempo. Também ofereceu um curso de inglês para ele se candidatar a uma vaga de trabalho em uma multinacional.

Todas as figuras femininas de sua família são imagens fortes para Claudio. As tias paternas e maternas e a mãe são “guerreiras”, como ele diz, batalhadoras e sempre trabalharam. Duas delas costuravam para uma loja feminina de confecção. A mãe trabalhava o dia todo. Mesmo após o jantar, ela voltava às máquinas e ficava até meia-noite passada. “Às vezes, eu dormia numa caixinha até a minha mãe terminar o trabalho”, contou Claudio. Era a forma com que ela conseguia conciliar trabalho e o cuidado com o filho pequeno. Por esse lado, parece que nunca lhe faltou amor e atenção.

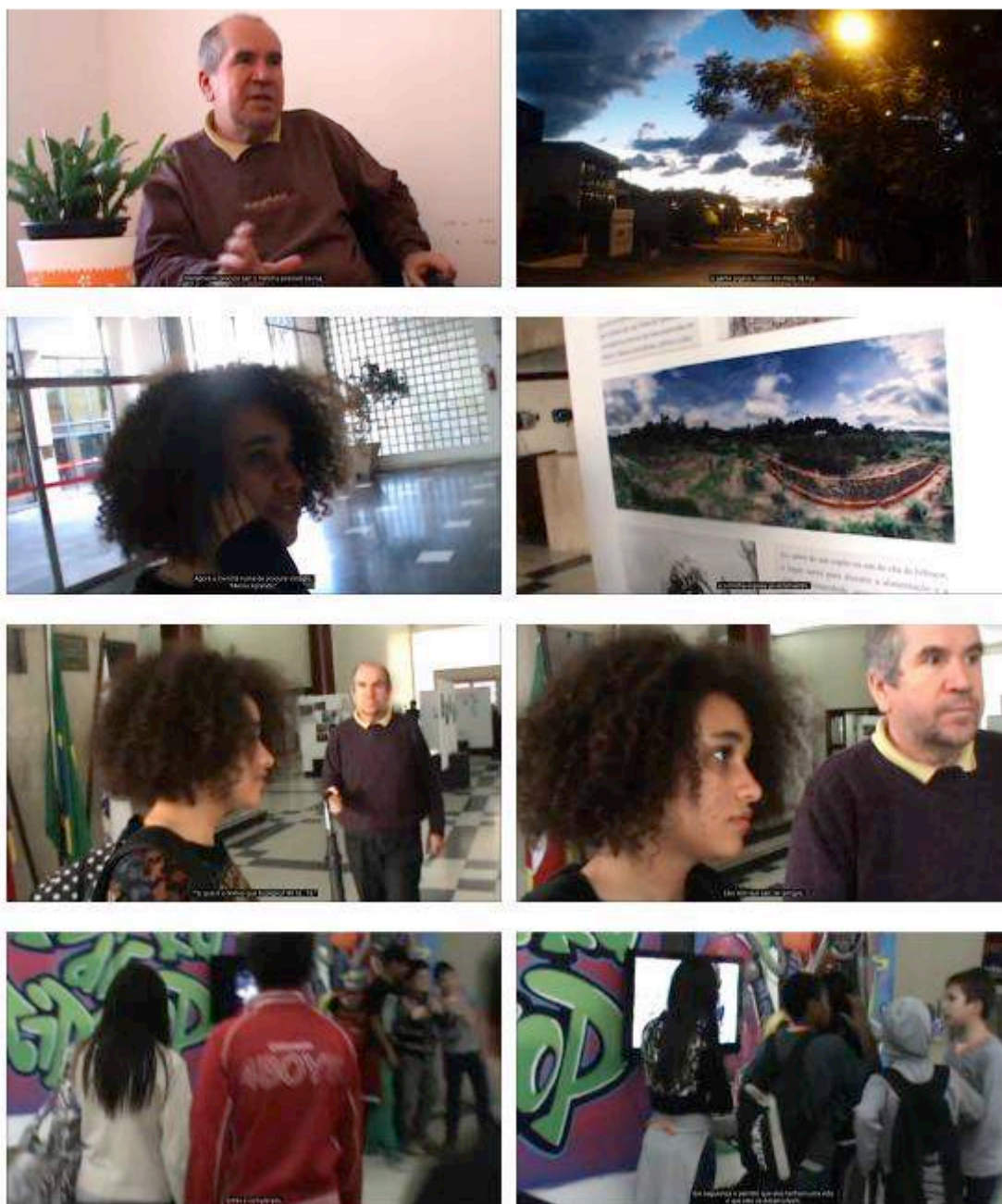
Parte 7 – Hip Hop e Juventude

Prancha Claudio 7.1: Hip Hop e Juventude



Fonte: autoria própria

Prancha 7.2: Hip Hop e Juventude



Fonte: autoria própria

*Pessoal do hip hop ali, uma coisa hoje assim bem bacana
no sentido de ocupar a juventude, com coisas sadias.
Acho que a gente tá um pouco carente disso, a
juventude não tem uma perspectiva de futuro.
Então o que eles têm hoje é a cultura.*

*Mas, por outro lado, a gente percebe que, de repente, a sociedade
mesmo assim tem um certo preconceito com relação a esses movimentos.
Porque, ao contrário, às vezes, enxerga nesses movimentos o problema.
“Ah, esse pessoal são drogados, aí!”. Aqui, bacana ó:
“Hip hop salvou minha vida!”.
A cultura como uma válvula de escape pros problemas sociais.
Legal! Bacana!*

Hoje a gente vive tanta violência, literalmente procura sair o mínimo possível na rua, só o necessário. Tu tá literalmente enclausurado em casa, refém da violência, quer dizer, a violência tá solta e os bons é que estão presos. Não conseguem sair de casa ou tem medo disso.

À noite, tinha pouco movimento de carro, a gente jogava futebol no meio da rua. Quando vinha um carro, a gente parava, aí o carro passava e a gente continuava jogando.

Agora a Carol tá numa de procurar estágio, “Menor Aprendiz”. Tá louca pra arrumar um negócio desse. Então, praticamente, todo dia ou ela vai atrás de um estágio, uma coisa... ou ela tá fazendo um outro curso lá que ensina algumas coisas aí do mercado de trabalho, ela tá aí... e a minha esposa já reclamando: “Ah, mas todo dia tá na rua! Todo dia uma coisa”. Não dá pra ficar preso, eu procuro sempre... “Ah, pegou um ônibus? Ah, tá vindo? Tá, qual é o ônibus que tu pegou? Ah tá... tá.”. Quando vê eu tô lá na parada esperando ela descer pra pegar. A gente procura sempre dar uma certa proteção a gente tem a preocupação. Mas não tem que também conviver preso. Acho que são jovens. Eles têm que sair, ter amigos, coisa que a gente tinha. Então é complicado, a gente tem que explicar que existe uma violência, que tu faz aquilo ali por cuidado e não porque tu não quer que saia ou que tenha amigos ou que vá a festas. A gente vive um momento de preocupação com relação a eles, mas vamo lá, a gente tem que tentar equilibrar isso: dar segurança e permitir que eles tenham uma vida e que eles se desenvolvam.

Quando encontrei Claudio para a narrativa biográfica, ele ainda estava em processo de desligamento do SENAT – Porto Alegre. Já estava procurando emprego e ficou quase dois anos desempregado. Diante da difícil situação econômica, das desigualdades e violências sociais, dos preconceitos e dos relatos de violências presenciadas pela sua família ou pelos demais da sociedade, faz sentido Claudio se inquietar com o futuro de seus filhos. Quatro jovens, que em 2016: Lucas trabalhava em Salvador, como já mencionado; Carol, a segunda mais velha, buscava inserção no programa Melhor Aprendiz; e as outras duas estavam em idade escolar. No final de 2018, Claudio estava empregado no SENAT – Caxias do Sul/RS, Lucas, trabalhando em Porto Alegre, Carol terminara o ensino médio e as meninas continuavam na escola.

Sobre trabalho, Claudio se inquietava por não haver uma perspectiva de futuro. Entretanto, percebia que também havia outras formas de ocupação e lazer para a juventude, como o Hip Hop que aparecia nas imagens da exposição. O Hip Hop é um movimento que surgiu pelas ruas dos Estados Unidos, no final da década de 1960, por Afrika Bombataa, fundador do International Zulu Nation, segundo entrevista que o MC Carro Chefe concedeu à pesquisa de Jose Luis Abalos Junior (2014). Esse movimento cultural negro surgiu nas periferias buscando formas políticas de ocupar e reivindicar espaços urbanos, indo de contra o *status quo*. No Brasil, em meados da década de 1980, no centro de São Paulo, começaram as primeiras performances improvisadas de dança e música. A partir daí, foram se espalhando pelas cidades brasileiras, inclusive Porto Alegre. Hoje, o Hip Hop já passou por muitas

transformações. Cada vez mais, somam-se participantes de outras etnias, tornando a "questão étnica" de menor relevância, em detrimento ao *estilo de vida* (VELHO, 2003) compartilhado e agregador.

Os participantes formam um grupo urbano de jovens que compartilham os mesmos interesses. Um exemplo disso são os "japas" e "manos" (ou streeteiros e B.Boys) que provém de bairros, classes sociais e etnias diferentes, mas convivem, mesmo com as tensões constitutivas da cidade, de maneira própria e se relacionam a partir de uma prática comum (NORONHA et al., 2007)⁶⁰. Muitos são oriundos dos bairros afastados do centro das capitais. E cada vez mais, ocupam espaços cênicos, como a "Batalha do Mercado", em que jovens se encontram no Mercado Público, no centro de Porto Alegre (ABALOS JUNIOR, 2014).

Outro exemplo do movimento foram os projetos expográficos da "Feira do Hip Hop" e da "Batalha de MCs". Havia imagens em que os grupos se encontravam por diferentes lugares do centro da capital gaúcha, como a Esquina Democrática, a reitoria da UFRGS e o Mercado Público, e praticavam de forma simultânea ou separada, os quatro elementos artísticos que compõem o movimento: dança, grafite, DJs e MCs. Esses quatro elementos são expressões culturais que ocupam os jovens de forma sadia, como afirma Claudio. Para ele, a cultura ocupa um espaço carente da juventude.

Claudio ficou sensibilizado pela frase estampada em uma camiseta: "*O Hip Hop salvou minha vida*". Projetos sociais que fomentam expressões culturais são conhecidos por serem grandes agentes transformadores⁶¹. Muitos *projetos de vida* (VELHO, 2003) de crianças e adolescentes são ressignificados e tomam rumos diferentes dos previstos. O Hip Hop, enquanto uma forma artística de expressão e uma forma simbólica de práticas políticas e culturais, funciona, para Claudio, como "*uma válvula de escape para os problemas sociais*". "Válvula de escape" é uma expressão que designa escapar de uma situação turbulenta. A cultura do Hip Hop, desde sempre, foi uma prática de rua, lugar onde os encontros de diferentes *mundos* urbanos ocorrem, em concordância ou não entre si.

Por *mundos*, Simmel designa os "espaços e domínios sociais e simbólicos" (VELHO, 2003, p. 84). Quando *mundos* diferentes entram em contato, um conjunto de crenças, valores, estilos de vida e visões de mundo são colocados em tensão. O Hip Hop é visto com preconceito por indivíduos que participam de outros grupos urbanos. Segundo Claudio, a

⁶⁰ NORONHA, F.; PIRES, P.; TOLEDO, R. Japas e manos (ou streeteiros e B.Boys) na Estação Conceição do Metrô. In: MAGNANI, J. G. C., *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontros e sociabilidade*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.

⁶¹ SIMON, Roberta. *Ficções e Poéticas Imagéticas: fotografias de projetos sócio-culturais*. 117f. Tese (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social. Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

sociedade tem um certo preconceito em relação a esses movimentos, como o Hip Hop, e enxerga nele o problema, pois pertenceriam ao *mundo das drogas*. O termo em destaque é tratado por Gilberto Velho (2003) pelo viés cultural. Para ele, "a noção de *cultura* valoriza a *rede de significados*, a *construção social da realidade*, a identificação do arbitrário e a percepção das diferenças de visão de mundo e estilo de vida" (Ibid., p. 89). Não há homogeneidade interna de *sociedades complexas* e contemporâneas e o uso de drogas se dá por diferentes camadas sociais e circunstâncias sócio-históricas, "a partir da existência de redes nacionais e internacionais que expressam interesses políticos e econômicos. Assim, o fenômeno cultural apresenta a sua inevitável dimensão de poder". Justamente é esse poder que permite a "*sociedade*", como diz Claudio, a estigmatizar o movimento.

A imagem "positiva" que o Hip Hop tem para Claudio é tensionada pelo espaço em que o movimento é praticado. Para Claudio, na rua há muita violência, preconceito e conflitos sociais. Quando Claudio afirma que hoje procura "*sair o mínimo possível na rua, só o necessário*", ele apresenta suas formas sensíveis com que foi afetado pela vida social urbana contemporânea, marcada pela violência. Comportamentos de enclausuramento são recorrentes em metrópoles, cuja vida pulsante é de extrema complexidade. Se, mental, corporal e espiritualmente já é difícil reagir a todos os estímulos econômicos, socioculturais, políticos e urbanos da contemporaneidade, com o sentimento amedrontador e bloqueante da iminência constante da violência, torna-se ainda pior.

É preciso considerar esse fenômeno da crise social enquanto um movimento de sucessão rítmica de espaços e tempos que duram, coexistem enquanto vibrações (BACHELARD, 1988). Não se trata de um fenômeno de causa e efeito, pois a causa não é um princípio e o efeito não é uma consequência, para Bachelard (1988). "No interior da causa, a duração é apenas preparação. Para além do efeito, a duração é apenas amortecimento" (p. 54). Na experiência com a exposição, vibram nas prosas de Claudio temporalidades que se entrecruzam. Na crônica videoetnográfica, a montagem joga com a linguagem sonora e visual as sucessões de reminiscências, apresentando Claudio ora diante da câmera, ora em voz *off* sobreposta às imagens que figuravam no projeto "Feira de Hip Hop", da exposição. São movimentos contínuos de descontinuidades temporais e espaciais. Há superposições, entrelaçamentos, complementaridades e conflitos.

Ele teve uma infância tranquila, livre e em contato com a natureza, de acordo com sua narrativa biográfica. Com o mundo moderno, os modos de viver nas cidades foram transformados (SIMMEL, 1973). Assim como as maneiras pelas quais as pessoas se relacionam e narram suas histórias diárias (BENJAMIN, 1994). Claudio conta que, quando

criança, ele e seus amigos jogavam bola, à noite, na rua. Vejamos algumas tensões dialéticas presentes na prosa de Claudio: tensões imagéticas entre a diversão do brincar e o medo da noite; tensões espaciais entre as tranquilas ruas do interior e as ruas da capital; tensões temporais entre as memórias tranquilas do passado e as inseguranças do presente. Além disso, há outras tensões temporais simbólicas, como as diferenças entre ocupar espaços públicos de dia ou à noite. Ainda, os sentidos de espaço e tempo são tensionados.

As práticas possíveis de (con)viver no espaço urbano são marcadas por afetividades sensíveis de Claudio. Hoje, ele mora em um espaço considerado calmo da metrópole, como já mencionado. Ele relaciona a imagem do medo da rua noturna de hoje à imagem marcada de tranquilidade de outrora e dos espaços rururbanos. Vemos que a predominância de "verde" não significa segurança. Ele se sente inseguro ao andar pelas ruas de onde mora. Quando pequeno, as ruas eram um lugar de diversão. Agora, se tornaram um ambiente ameaçador. Como Claudio afirma: "*Tu tá literalmente enclausurado em casa, refém da violência, quer dizer, a violência tá solta e os bons é que estão presos*".

O noticiário sobre insegurança e a criminalidade que constrói a cultura do medo como retrato do viver urbano, provoca um desencaixe e uma espécie de incomunicabilidade entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo no fluxo do tempo e do espaço. A cultura do medo e a violência desmesurada são produtos da obra humana que escapa ao controle de seu criador. Sua deformação independe da vontade maior e contrária a lógica da forma para a própria duração individual na história coletiva (ECKERT; ROCHA, 2013a, p. 136).

A cultura do medo provoca comportamentos de refúgios caseiros e afastamentos sociais. Considerando as reflexões de Simmel (1967; 1973), a personalidade se acomoda nos ajustamentos às forças externas. Os indivíduos são tão sensíveis aos conflitos iminentes da vida moderna que, para se harmonizar e equilibrar, buscam relações mais seguras em micro-grupos ou espaços menores, os quais permitem exercer suas liberdades em laços de reciprocidade. Para Claudio, acredito que também não foi fácil lidar afetiva e sensivelmente em uma *moderna sociedade complexa*, cuja base de sua existência é a pluralidade e o conflito. Como proteção e sobrevivência, os indivíduos fecham-se em seus pares, segundo Simmel (1973). A característica da vida social é conviver, é ter experiências reiteradas de estar com o próximo, com outras pessoas que são diferentes entre si. Por isso a vida social é "uma fonte de interdependência entre conflito e comunhão" (ECKERT; ROCHA, 2009, p. 498)⁶², considerando a impermanência e instabilidade das formas sociais, das formas de agregações e

⁶² ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. A vida social é atualizar reciprocidades. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, Volume 43, Número 2, p. 491-499, Outubro de 2009.

desagregações, aproximações e afastamentos, confianças e desconfianças. Trata-se de um jogo social que não busca repetir os modelos e papéis, porém o que perdura no tempo sobre as formas sociais é seu caráter de perpétuo devir, em contínua descontinuidade, construções desconstrutivas, laços que rompem outros laços, espaços que se fecham para abrir outros.

Considerar, como Simmel, a inclusão do caráter conflitivo da vida social nos permite compreender "a ideia de vida social como produto impessoal das trocas formais entre grupos, a dimensão afetiva e sensível dos laços de reciprocidade entre micro-grupos sociais" (apud ECKERT; ROCHA, 2009, p. 498). Nas relações sociais que se estabelecem de exterioridade entre grupos de distintas configurações, Simmel (1973) alerta para tal impessoalidade, frieza, apatia, desinteresse, distanciamento como formas de autoproteção das particularidades que caracterizam as relações internas entre os membros dos grupos. Essas particularidades, para ele, são da ordem das formas afetivas e sensíveis.

Como já mencionado, a situação brasileira de 2016 foi marcada por manifestações públicas, midiáticas e artísticas que não cessaram de expressar seus posicionamentos em relação à situação compartilhada sensivelmente por grande parte dos cidadãos brasileiros, independentemente do posicionamento político. Tais tensionamentos não estavam isolados enquanto reflexo de muitas outras crises mundiais, como a "Primavera Árabe", de 2013. A atmosfera de crise e sentimento caótico transparecia em estéticas urbanas e comunicativas por toda parte. É preciso considerar que tais "momentos de crise" estão atravessados pela compreensão sistêmica de um pensamento cíclico, característico das modernas sociedades complexas. A iminência da crise perdura latente pelas tessituras de uma trama fundamentalmente conflitiva em tais sociedades (ECKERT; ROCHA, 2013b; SIMMEL, 1973; VELHO, 2003).

Por tais contextos conflitivos em âmbitos urbanos, políticos e socioculturais, Claudio se apresentou preocupado. A figura dialética de "proteção / liberdade" surge como *fundo* em sua prosa. Apesar da preocupação com o futuro dos jovens, Claudio tenta conciliar a proteção contra a violência urbana e a liberdade de seus filhos de se desenvolverem e serem felizes. Assim, ele mostra formas de ser um pai diferente. Ele quer equilibrar proteção e liberdade, pois ele viveu uma juventude livre e seria injusto não oferecer a seus filhos esse direito. "*Eles são jovens e tu tem que explicar que há uma violência. Que tu faz aquilo pra proteger e não porque tu não quer que eles saiam*", contou Claudio na narrativa biográfica. Ele acolhe, cuida e protege. Em suas narrativas com as imagens do medo e da liberdade, pulsam novamente as *imagens da intimidade*.

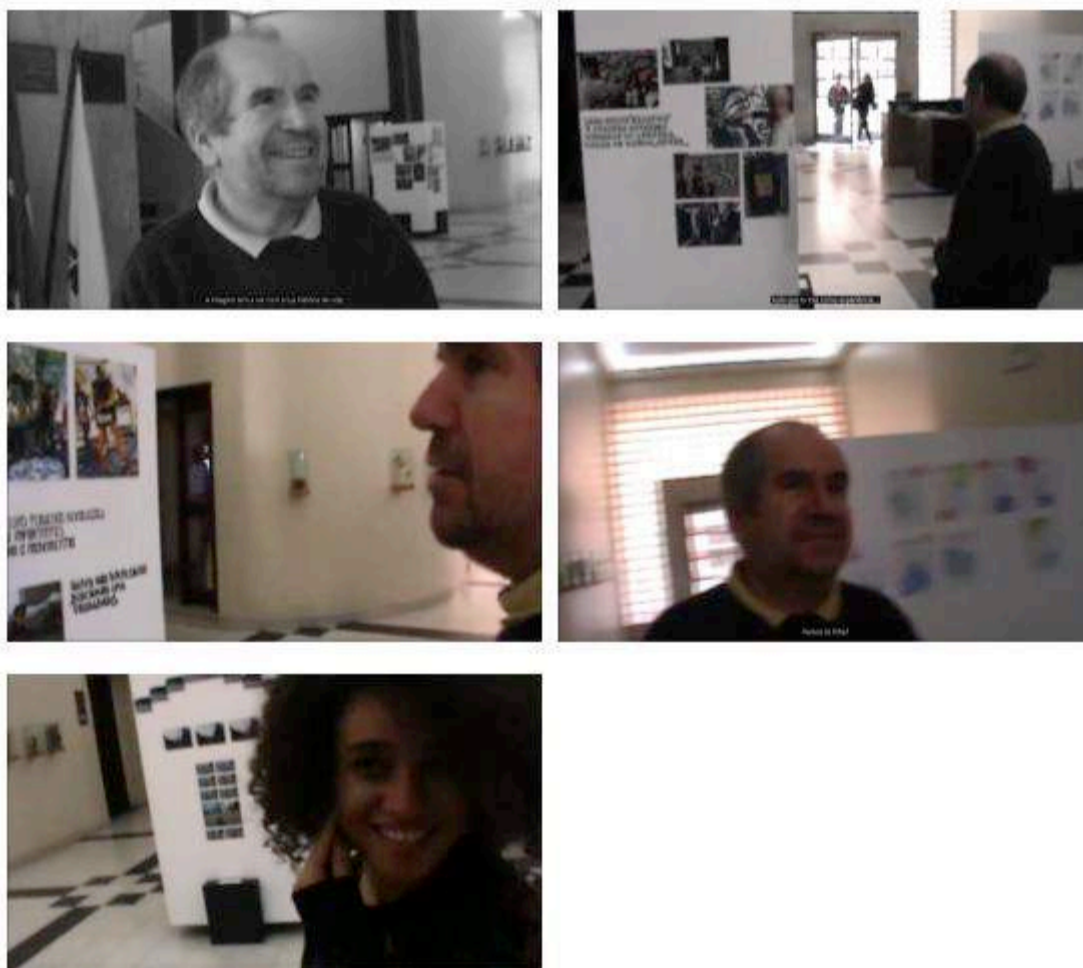
Claudio afirma que procurava cuidar de Carol, sua filha, esperando-a na parada de

ônibus quando ela voltava do centro. Em 2016, Carol estava buscando estágios, cursos e novas oportunidades de aprendizado. Ela pretendia participar do Programa Menor Aprendiz⁶³. Portanto, acabava circulando muito pelas ruas e deixando seus pais preocupados. Nas prosas de Claudio, percebe-se também entre as gerações uma dialética temporal: das "imagens da segurança fechada, da intimidade", do passado (DURAND, 2012, p. 236) às imagens da insegurança do presente e do futuro. Por mais perigosa e caótica que a vida possa se apresentar, Simmel (1973) alerta para os sujeitos não pararem de jogar o jogo da vida. Essa seria uma "tragédia da cultura". "Viver em sociedade é acima de tudo animação, jogo marcado pela vibração dos arranjos sociais onde a forma informe dos laços sociais – realidade movente – se faz e desfaz no interior da agregação social" (ECKERT; ROCHA, 2009, p. 498). Os laços e agregações sociais existem nas práticas culturais, como no Hip Hop que provocou Claudio, por ser uma boa forma de dar proteção e liberdade à juventude contra a violência iminente.

⁶³ "A Lei do Aprendiz, também conhecida como Menor Aprendiz, Aprendiz Legal ou Jovem Aprendiz, é uma lei do Brasil aprovada em 2000 e regulamentada em 2005. Ela determina que toda empresa de grande ou médio porte deve ter de 5% a 15% de aprendizes entre seus funcionários. Os aprendizes são geralmente jovens de 14 a 24 anos que devem estar cursando ou ter terminado o ensino médio ou fundamental em uma escola pública. Ela veio para facilitar o ingresso do jovem no mundo do trabalho, permitindo a formação profissional do jovem, sem comprometer os seus estudos e o seu desenvolvimento como pessoa. Ela explicita disposições da Constituição Brasileira de 1988, do Estatuto da Criança e do Adolescente e altera a Consolidação das Leis do Trabalho (1943), dando nova regulamentação à aprendizagem". Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lei_do_Aprendiz. Acesso em: 05/01/2019.

Parte 8 – Final

Prancha Claudio 8: Final



Fonte: autoria própria

*A imagem tem a ver com tua história de vida, teu conhecimento,
tudo que tu traz como experiência e que aí vai te fazer pensar coisas, né?
Vamos lá, filha?
[música e créditos finais]*

Para encerrar a crônica videoetnográfica, repetimos o trecho em que Claudio fala que a experiência de prosear com as imagens passa pelo protagonismo que ela agencia e pela trajetória de vida do observador. Essa parte foi repetida, pois a temática anterior era a da violência e eu não queria finalizar assim. Como se viu até aqui, a crônica foi dividida por blocos temáticos, seguindo as falas dele pelos projetos expográficos. Entre cada projeto a que ele fazia referência, foram intercaladas e circuladas histórias das narrativas biográficas. Buscou-se no vídeo manter o estilo de prosa e de se apresentação de Claudio. Um estilo

centrado, de lógica direta, sequencial e estruturada, marcada pelo imaginário da matéria terrestre.

A prosa de Claudio se apresentou enquanto uma forma narrativa de ver o mundo particularmente realista e generosa. Suas ponderações advêm de constatações, instruções e sabedorias apreendidas pelo curso da vida vivida. Por sua forma de comunicação, ele apresenta ter facilidade de fazer análises assertivas de temas complexos. Ao mesmo tempo em que a matéria da imagem torna-se visível e palpável, Claudio nos provoca pelo devaneio da vontade, pela força e pelo repouso das matérias terrestres (BACHELARD, 1990; 1991). Sua prosa é animada pelas *imagens da intimidade*, do sensível, do retorno às origens, aos espaços verdes urbanos, à força das práticas culturais e artísticas como formas de resiliência às situações sociais e políticas atuais.

Ao final, Claudio convida a sua filha para seguir adiante (“*Vamos lá, filha?*”). Ele fecha a prosa e *abre* para os espectadores.

Claudio parece seguir os preceitos da ética aristotélica de buscar ser um exemplo de ser humano "nobre, justo e bom", como a "nobreza de um herói", com síntese voltada para o futuro, não medindo esforços, nem querendo nada para si. Como sugere Lúcia Helena Galvão em palestra sobre o poder de transformação pela Vontade⁶⁴: "a melhor coisa que se pode fazer para proteger os jovens é fazer com que eles te admirem. Tenha sonhos. Comprometa-se com a vida. Faça com que ele veja em você algo grande. Uma Vontade de ser melhor. Jovens procuram luz". Claudio é luz para Carol, convida-a para retomarem o curso da vida cotidiana e provavelmente trilharem juntos o caminho de volta às suas casas. Ele sorri com carinho pra ela e ela olha timidamente para câmera com um terno sorriso.

Assim termina o vídeo, em um convite aberto para o movimento e o fluxo da vida que segue. Como seguirá? Qual o futuro? Quais perspectivas se abrem para os jovens e para a sociedade brasileira de hoje? Um lance para o futuro é o que ele propõe e o sorriso da filha exala esperança e contentamento, que se misturam com as imagens e olhares de seu pai, com a exposição e a cidade. Formas sensíveis de viver, ver, sentir e se expressar sobre as questões urbanas e sociais do momento. O jogo da comunicação fica suspenso, aberto para ser circulado por novas reverberações de quem assistir à crônica.

A música "Mutum" ressurge com pífanos, flauta, rabeca, zabumba, triângulo e violão, retornando às paisagens do universo interiorano, às origens, à natureza e às imagens tranquilas de Claudio. Nos créditos, fotografias e descrições da ficha técnica detalham o início de todo o

⁶⁴ Palestra de Lúcia Helena Galvão para Nova Acrópole/Brasília: "Vontade: poder de transformação", 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NU7_2Wu1tDo Acessado em: 13 dez. 2018.

processo, a pré-produção e produção da exposição. Foi uma forma de regressar ao início da pesquisa, como tudo surgiu, em um núcleo de pesquisa, uma sala de aula, etnografias pela cidade e, por fim, a exposição com os tempos e espaços das artes das ruas, das periferias, da juventude, dos muros, das hortas comunitárias e de artistas que fazem de suas vivências cotidianas ritmos da resistência, luta e transformação. As intervenções artístico-urbanas da exposição receberam atravessamentos das narrativas e memórias das pessoas que transitaram por lá, como o Claudio, e foram marcadas (no sentido de *imprints* de McDougall, 1998) pelas poéticas das experiências estéticas e sensíveis do encontro com o outro. Tempos e espaços *reconfigurados* pelas experiências de comunicação pelas quais circularam histórias e imagens sobre o viver urbano em Porto Alegre.

3. ELENIR EM PROSA COM AS IMAGENS: "O CONHECIMENTO É PARA TRANSFORMAR A HUMANIDADE"

Figura 36: Elenir com Daimon na exposição; sozinha na narrativa biográfica; comigo na restituição



Fonte: *frame* de vídeos, autoria própria

3.1 ENCONTROS ETNOGRÁFICOS COM ELENIR FONTOURA ISAÍAS

Elenir e Daimon estavam na Reitoria, esperando terminar o expediente de Edy, marido dela, que trabalhava na superintendência de infraestrutura da universidade. Eles olhavam atentamente as imagens e o vídeo do projeto da "Feira de Hip Hop". Aproximei-me com a câmera desligada, fiz minha apresentação e as perguntas-gatilho. Eles consentiram ser filmados, então, liguei a câmera e o gravador de áudio. Essas imagens não aparecem explicitamente na crônica videoetnográfica, porém estão lá, enquanto componentes subjetivos que produziram o *contexto* para as *formas de interação e comunicação* (BATESON, 1981). Elenir foi a primeira a falar, dizendo que já havia passado duas vezes pela exposição, o que a configurava uma visitante diferenciada naquele espaço de passagens. Precisei fazer uma escolha de enquadramento, pois eu estava bem próxima deles e havia uma diferença grande de altura entre os dois. Priorizei o *plano fechado* nela, a qual prontamente começou falando sobre "*as fotos e as folhas*" do projeto "Crônicas da Alfândega".

Em seguida, ela usou o verbo "gostar" para responder-me o que mais lhe havia chamado atenção na exposição: "*outra coisa que eu gosto é essa mistura de cores. [...] Eu gosto de coisas coloridas*". O verbo usado poderia levar a pesquisa para os estudos filosóficos da Estética da Comunicação, do sentido de "gosto", de *aisthêsis* e de percepção pelo sensível. Essa perspectiva abordei em minhas reflexões no mestrado, conforme referência já citada, e o intuito agora era um esforço de deslocar meu olhar de pesquisadora a uma outra interpretação, que pretendia compreender a dinâmica da comunicação que circulava entre os sujeitos biografados, as imagens e os contextos socioculturais. O viés estético-filosófico não está separado do social-antropológico, muito pelo contrário, estão completamente imbricados.

Apenas busquei novas referências, novas fontes de conhecimento, para refletir o mesmo fenômeno da comunicação com as imagens.

Parto da ideia de que Elenir, ao contar sobre o que "gosta", dispõe-se enquanto uma narradora-protagonista que assume o ponto de vista e a voz narrativa da conversa. Adentramos mais diretamente na problemática da personagem, como afirma Paul Ricoeur (1995). Mais do que uma nova história que está sendo contada com começo, meio e fim, trata-se de uma prosa *entre* imagens. A imagem da exposição perde sua centralidade enquanto protagonista e entram em cena as imagens evocadas por Elenir a partir de seus pensamentos, seus sentimentos e suas vivências. O agente da trama é deslocado das imagens da exposição para as imagens que ocorrem *entre* ela, a interlocutora e os contextos socioculturais. Ser afetado ou ser "*tocado*" pelas imagens, como disse Claudio, é o gatilho, o "ponta-pé inicial" para a prosa. A partir de então, surgem os questionamentos: como Elenir proseia com as imagens? Quais as contribuições dessa experiência com Elenir e seu filho para a pesquisa? De que forma as narrativas de Elenir na exposição são entrelaçadas pelas suas narrativas biográficas e os contextos socioculturais?

Convidei-os para se sentirem à vontade e caminhar pelo espaço, se assim o desejassem. Eles gentilmente agradeceram e se direcionaram ao projeto da "Horta Comunitária". Depois de comentar sobre o projeto da Praça da Alfândega, Elenir conduziu, agora em deslocamento físico pelo saguão, para um segundo projeto relacionado a espaços verdes da cidade, apresentando seu grande apreço a essa temática. Daimon falava pouco, apenas que o painel do grafite e que a música havia lhe chamado mais atenção. Percebendo a timidez do filho, concentrei-me em sua mãe, mais eloquente. Não desisti de filmá-lo, pois eles caminharam sempre juntos pelo espaço. Eles circularam pela exposição em ritmo tranquilo, contemplativo e observando com atenção os painéis pelos quais passavam. Elenir apenas começava a prostrar quando eu me aproximava com a câmera, o que lhe permitia ter mais tempo de contemplação, e eu, mais espaço para a filmagem do contexto. Quando eu me afastava deles, conseguia registrar Elenir conversando com seu filho sobre suas afetações e impressões. Nesses momentos, a prosa com as imagens que havia sido estimulada pelas minhas perguntas-gatilho agora reverberavam para uma conversa entre eles, não mais comigo ou com a câmera. Havia um deslocamento da centralidade da prosa para a relação maternal. E assim seguimos proseando com as imagens da exposição até finalizarmos, eu pegar seus contatos deles e nos despedirmos.

Menos de um mês depois, encontrei com ela em frente à Faculdade de Engenharia da UFRGS. Sentamos em um banco, entreguei o primeiro DVD dizendo que aquelas imagens

eram parte de nosso diálogo e interação na exposição. Expliquei mais detalhes sobre a pesquisa e ela assinou os termos de livre consentimento e uso de imagem e voz. Ela se mostrou interessada em continuar participando da pesquisa e disse apenas que queria ver antes o que seria exibido. Ela estava linda, toda arrumada, com blusa de seda bege, lenço de seda no pescoço, calça justa, sapato de salto alto, maquiagem, cabelos soltos e escovados estilo *chanel*. Lastimei que eu havia planejado não filmar esses momentos de resituição e entrega do DVD. Ficamos ali uma hora, durante o pôr-do-sol de uma tarde quente, que já começava a esfriar.

Ela se *autoapresentou* como aventureira e foi, aos poucos, contando sobre suas viagens, entre risos e muitas histórias. Em 2015, foi ao Japão para fazer o juramento *seigan* (propagar o Budismo Nitiren) no Auditório do Grande Juramento, em Tóquio, e aproveitou para conhecer várias cidades japonesas. Foi uma decisão pessoal fazer tal juramento, pois no budismo não há uma obrigatoriedade em relação a isso⁶⁵. De Tóquio, contou uma história em que a guia havia aconselhado: "se alguém se perder, não tente se achar, não vai conseguir; pegue um táxi e vá direto para o hotel". Rimos! O grupo estava no maior cruzamento do mundo, no bairro Shibuya. Tóquio é conhecida como uma metrópole de difícil legibilidade para quem é de fora, assim como a cidade de Porto Alegre⁶⁶. Ela não fez tal comparação e pouco falou sobre a capital do Rio Grande do Sul.

Contou também, que, quando solteira, foi em férias por uns dias para Guaratinga, na Bahia, e não voltou tão cedo. Acabou ficando dois anos por lá, onde trabalhou como engenheira para a prefeitura e, como professora, em uma escola pública. Agora ela quer conhecer a Índia, mas disse que sua filha quer ir junto, pois tem receio que a mãe não volte mais. Rimos! Perguntei se a filha tinha razão. Ela disse que sim. Rimos ainda mais! Elenir disse que dessa vez voltaria... mas só depois de alguns meses! O jeito aventureiro e com sede de mundo, suas palavras animadas e sonhadoras, alinhavam-se com sua forma descontraída de prostrar e gesticular. A conversa foi calorosa e vibrante. Estávamos sentadas muito próximas e em uma sintonia mimética corporal de olhares, toques e gestos, constituindo um *sistema implícito de comunicação simbólica* (CANEVACCI, 1991), repleta de afetividades. A dança de nossa comunicação iniciava seus primeiros passos.

Essa performance suave, afetiva e emotiva marcou todos os nossos (vários) futuros encontros. A pesquisa havia nos levado a um carinho de amizade. Em nossas conversas, ela

⁶⁵ Essa frase foi acrescentada por Elenir após ler este texto.

⁶⁶ Trecho retirado do diário de campo com referências a Kevin Lynch, no livro *A imagem da Cidade* (Lisboa: Edições 70, 1999), que trata da legibilidade urbana ao explicar que uma cidade é mais facilmente legível a partir de seus "pontos de referência" ou "marcos da cidade". Sem eles, as pessoas têm dificuldade de localização.

sempre chegava com alguma questão, como se essa experiência de participar de uma pesquisa provocasse nela certas reflexões pessoais. Nessa primeira vez, ela começou dizendo: "tenho uma pergunta para te fazer." Ela queria confirmar se eu "estudava sobre filmes na PUC", pois parecia preocupada com a escolha de seu filho estudar Técnico em Cinema e Audiovisual na PUC e sem financiamento estudantil. Ela disse que, hoje, seria muito caro estudar e que teriam que pagar obrigatoriamente todas as matérias no primeiro semestre. Na ocasião, ela não estava trabalhando e tinha os custos com as reformas da casa. Ela cursou Engenharia na PUC, mas disse que eram outros tempos, com um tipo de ajuda financeira diferente. Comentamos que, com as medidas de mudanças e cortes de recursos para Educação no governo de Michel Temer, não se sabia se os incentivos, como o Programa Universidade Para Todos (PROUNI) e o Fundo de Financiamento Estudantil (FIES), continuariam. O anseio pelo futuro incerto da juventude e de todos não era muito presente em nossas conversas, entretanto as questões voltadas à Educação e ao budismo, eram temas recorrentes.

O filho Daimon iniciou seu curso de Cinema, em 2017, na mesma faculdade que eu, assim nos encontramos algumas vezes pelos corredores. Ele só conseguiu cursar o primeiro ano e precisou trancar por questões financeiras. Essa situação foi de difícil aceitação tanto para Daimon quanto para Elenir. Em algumas conversas que tivemos, ela se expressava como se estivesse desabafando e querendo ouvir uma opinião. Eu fazia o mesmo com as minhas questões e, assim, trocávamos até conselhos. Ela sempre fez questão de me deixar atualizada sobre suas inquietações e transformações pessoais. Sinto que *pulsa* forte nela o poder da *metamorfose*, da qual aborda Gilberto Velho (2003), como uma chama latente que *queima* (DIDI-HUBERMAN, 2018) e a imagem do fogo que tudo e a todos transforma. Percebe-se em sua forma sensível de viver e prostrar os elementos de água, referentes à emoção fluida, e de fogo, à transformação.

Pois a imagem é outra coisa além de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, o rastro, uma calda visual do tempo que ela quis tocar, mas também de tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si – que, como arte da memória, não pode deixar de aglutinar. [...] Ela queima pela *dor* da qual procede e que oferece a quem dedique seu tempo para se afeiçoar a ela. Enfim, a imagem *queima* pela memória, ou seja, que ela queima ainda, ainda que só seja cinza: um jeito de expressar sua vocação essencial para a sobrevivência, para o *apesar de tudo*. Mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso ousar, é preciso aproximar o rosto da cinza (DIDI-HUBERMAN, 2018, pp. 66-67; 68-69).

Elenir está sempre ousando e buscando, de forma criativa, realizações. Ela se sente realizada pessoalmente, porém ainda lhe falta a realização profissional. Falou que estava em

um momento importante de sua vida, passando por uma grande transformação pessoal. Queria voltar aos estudos. Como ela acreditava no poder da Educação, então voltar à universidade seria um passo à frente nesse caminho em busca de transformações por uma vida e um mundo melhor. Ela tentou o curso de História da Arte na UFRGS e não entrou. Então fez Pedagogia/UFRGS, onde sua filha fazia graduação, e ali ficou por dois anos como aluna especial. Apesar de não se sentir realizada profissionalmente, espiritualmente ela encontrou sua paz na filosofia Budista Nitiren Daishonin.

Para realizar a narrativa biográfica, encontrei-me com Elenir e sua filha Larissa (Lari) na Reitoria da UFRGS. Ao adentrar em seu carro, sentei no banco de trás. Elenir sabia que, naquele dia, eu lhe perguntaria mais sobre sua vida, então ela e sua filha brincaram que, antes disso, a entrevista era comigo. Rimos! Percorremos o caminho todo conversando, praticamente elas perguntando de mim. Entendi como um momento de trocas, de selagem de confianças e, também, como uma verificação da forma como eu esperava que ela narraria as suas histórias da vida. Entrei no jogo e comecei pela data exata e local em que nasci, depois falei sobre minha família, e, então, pulei para a parte *cigana* de estudos e trabalhos nas diferentes cidades em que morei. Quando falei em Dacar, capital do Senegal, é que as perguntas não pararam. Elenir havia me comentado que depois da Índia, queria muito conhecer a África. Uma vez ela quase foi para a Nigéria com um americano. Entre histórias de romances, "má-sortes" (como diziam) e risadas, a descontração foi grande dentro do carro.

Chegamos ao *kaikan* regional⁶⁷, localizado no Bairro Higienópolis, em Porto Alegre. Não foi por acaso que ela escolheu esse local: o budismo havia se tornado uma filosofia de vida. Rodeado de árvores frondosas e prédios residenciais, chegamos à sede da Associação Brasil SGI (BSGI), entidade brasileira representante da organização não-governamental budista Soka Gakkai Internacional (SGI). O Budismo tem origem na Índia, com diversas tradições, escolas e práticas. Essa que Elenir e sua família seguem é de origem japonesa, tanto que ela está estudando o idioma japonês. Adentramos ao prédio, cumprimentamos as pessoas e subimos as escadas, abrindo portas e salas até encontrar uma que tivesse boa iluminação, tomada para a filmadora e fosse silenciosa. Fazia calor e foi necessário um ventilador por perto. Fiquei com receio do ruído, mas ficou imperceptível. Ao arrumar o tripé, posicionar o gravador de áudio e a filmadora, perguntei se Elenir queria que o visor ficasse virado para ela se ver, mas ela recusou, então apenas mostrei o visor e perguntei se estava bom. Ela aprovou. Lari se aproximou do visor da câmera e disse: "Ai que chique, mãe!". Então voltei o visor

⁶⁷ Os locais das atividades budistas (em casas ou prédios) são chamados de *kaikan*. A sede de Porto Alegre é o *kaikan* regional. Há também os *kaikans* particulares, que são sedes financiadas e organizadas pelos membros.

para o meu lado, mas não fiquei olhando pra ele, só conferi umas três vezes para ver se estava gravando. Fiquei ao lado da câmera, fazendo anotações em meu bloco (seguindo o método de Rosenthal) e olhando diretamente para Elenir sentada no sofá. Durante a entrevista, as interações eram diretas, frente a frente.

Começamos pelos comentários sobre o vídeo dela na exposição. Primeiro, ela se achou inspirada, pois havia "falado muito". Ela não esperava de si tanta desenvoltura e justificou que talvez tivesse sido o local e o momento certo. Na ocasião, considerou desnecessárias as partes que eles caminhavam pela exposição e não estavam falando com a câmera, porém foram imagens muito usadas depois, na crônica narrativa, para trazer o contexto e a ambientalização. As demais observações de Elenir nesse processo de restituição seguem no final deste capítulo, pois é a última parte de sua crônica videoetnográfica.

Toda vez que Elenir me dizia que eu a fazia se sentir uma estrela, respondia que isso somente era possível, pois ela era uma estrela. Essa imagem de si constitui-se enquanto um percurso de reconhecer-se na sua relação de alteridade comigo e de estima social (RICOEUR, 2006). Trata-se também do *devir-imagético*, denominado por Marco Antonio Gonçalves e Scott Head (2009) como o processo relacional, "fazendo com que as imagens de si afetem e sejam afetadas pelas imagens dos outros sobre si. Assim, auto-imagem é por definição uma imagem em transformação, o que acentua o seu 'devir-imagético'" (p. 20). Elenir é uma estrela enquanto *devir-imagético*, considerando que sua auto-imagem se forma por meio das interações comigo, com a câmera e com os futuros espectadores, em uma circularidade da comunicação, que cada vez mais, transforma e forma a imagem de si. A construção de *auto-representação* de sua auto-imagem está sempre em *devir* ao que ela tem potência em ser: uma estrela.

Realizei, então, a narrativa biográfica com inspiração na metodologia de Gabriele Rosenthal (2014)⁶⁸. Elenir chegou a comentar que, se soubesse antes como seria, poderia ter: "feito até algum rabisco, assim, pra tentar me lembrar de algumas coisas...". Porém, expliquei-lhe que a história de vida não é única, trata-se daquilo que surge na hora de contar. Cada vez que se conta, pode vir de uma forma diferente. Na exposição, se ela soubesse antes como seria, a falta de improviso da hora talvez traria outras histórias, imagens e resultados.

⁶⁸ O(a) entrevistador(a) começa explicando os procedimentos da entrevista e explicitando a sua expectativa. Avisei a Elenir que eu ia continuar lhe escutando, filmando, anotando o que dissesse e, em fluxo contínuo, ela podia me contar tudo o que lhe viesse à cabeça sobre suas histórias e lembranças da vida, "desde o começo". Depois teria uma segunda parte em que eu retomaria os pontos que ela tivesse falado para aprofundar a narrativa. Ela teria o tempo que fosse necessário. Se não desse para fazer tudo, poderíamos continuar outro dia. Não comentei com ela sobre a última parte que são perguntas voltadas especificamente aos objetivos da pesquisa, pois preferi deixar para realiza em outro encontro.

Complementei que não existe certo ou errado, pois vivemos de construções de momentos. Eu me referia à permanente *impermanência* do ser, à imaginação criadora de Bachelard, às narrativas que se adaptam conforme os contextos espaço-temporais e de interação. Interessava-me mais as formas de *auto-apresentação*, as formas de comunicação e as experiências *da* vida – mais até do que as experiências *de* vida, conforme Bachelard (1978)⁶⁹ – que tivessem alguma relação com o que ela havia dito na exposição.

Elenir começou a narrativa biográfica pelo seu nome completo, fazendo menção ao sobrenome do marido que, desde 2007, fazia parte de sua vida. Depois, contou a data exata e o local em que nasceu. Ao falar dos pais, José Fontoura e Maria Beatriz da Silva Fontoura, detalhou seus lugares de nascimento e escolaridade. Sobre seu irmão mais velho, ela não disse mais do que sua escolaridade. Sobre sua irmã mais nova, contou um pouco mais além de seus estudos. Como dito, a temática da Educação se mostrava prioridade na vida de Elenir, inclusive por ela estar relacionada ao seu forte pulsar em busca de conhecimento.

Falou de criação luterana, da sua forma de ser sempre foi muito disciplinada, correta, dedicada aos estudos e trabalhos. Disse-se cigana, que morou em Gravataí (RS), Recife (PE), Guaratinga (BA) e Porto Alegre (RS). Não sei se ela teria usado o mesmo termo cigana se eu não o tivesse mencionado antes⁷⁰. De certa forma, tratava-se de um *reconhecimento por identificação* (RICOEUR, 2006), sendo a ciganice uma marca por meio da qual nos aproximávamos. Elenir contou sobre a influência do budismo em sua vida e disse que se sente no caminho certo agora, em busca, cada vez mais, de conhecimento.

Sua filha Lari estava junto no momento da narrativa biográfica e fazia comentários em meio às histórias da mãe, mostrando muita afinidade e cumplicidade. Passamos a tarde toda juntas. Ao final da entrevista, Lari contou mais histórias sobre Daisaku Ikeda, o presidente da Soka Gakkai Internacional, líder e propagador do Budismo Nitiren Daishonin. Ela mostrou livros, falou de seus aprendizados, das atividades para jovens e de suas formas de participação em prol da filosofia. O filho Daimon também participa, porém parece menos engajado. Toda família de Elenir é convertida ao budismo. Eu também fui convidada, na ocasião, tanto que elas me ensinaram o mantra e recitamos com as demais pessoas, diante do oratório, na sala de orações.

Essa entrevista de narrativa biográfica foi uma grande imersão de observação participante e afetação. Uma prosa repleta de emoções e subjetividades, uma constelação de

⁶⁹ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. José Américo Motta Pessanha (comp.). São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores.

⁷⁰ Após leitura deste texto, Elenir disse que sim, pois sempre se considerou cigana!

imagens de inserções, experiências de alteridade, adaptações, experimentações, trocas, interações, crenças e circulações de conhecimentos. Elenir construía sua *identidade narrativa* como detentora de um conhecimento ancestral e relacionada ao sentimento de pertencimento àquela comunidade budista. A *identidade narrativa*, para Ricoeur (1991), está ancorada na dimensão temporal da existência humana, nos paradoxos da *identidade* pessoal (sendo ela uma pluralidade) e na forma como a pessoa se apresenta para o outro.

Naquela prosa havia uma forma de *autoapresentação* de sua personagem. A *autoapresentação* são formas de interpretação dos sujeitos sobre suas próprias experiências biográficas em contextos sociais e imagens de si, segundo Gabriele Rosenthal, no livro "História de vida vivenciada e história de vida narrada" (2017). Também é um termo caro à Fabiene Gama para refletir as formas como grupos sociais se apresentam em representações audiovisuais (2009). Naquela prosa havia também comentários de *projeção e identificação* de Elenir às imagens da exposição. *Projeção e identificação* foram premissas freudianas usadas por Bateson (1981) para explicar a forma como ocorre a *comunicação interpessoal e circular*. Além disso, havia um profundo desejo em compartilhar um instrumento poderoso de transformação pessoal para se alcançar a paz mundial. Havia uma estrela contando sua história de vida na entrevista. Havia o meu interesse com esta pesquisa em conhecer mais sobre ela, suas formas de se comunicar, se apresentar, de ver, viver e ser nessa cidade. Eu estava aprendendo sobre a potência de formação de uma visão de mundo humanista que esse budismo propagava através de Elenir. A riqueza da experiência de aprendizados era mútua. Tanto ela, quanto eu passávamos por uma experiência única.

Posso afirmar que nesse dia da narrativa biográfica o encontro foi mais em formato de entrevista, do que um diálogo, pois eu praticamente não interferei em suas falas. Queria escutá-la e ela queria ser escutada. O registro audiovisual reforçou os vínculos, ampliando nossa relação de *reciprocidade*, pois ela sabia que aquelas imagens que estavam sendo produzidas novamente seriam restituídas, entregues a ela, e manteria aberto um canal de comunicação (um tanto sensível!) entre nós.

Ao final da narrativa biográfica, ela disse:

Muito obrigada, Beta, por essa oportunidade, tá? Por eu tá aqui podendo verbalizar a minha vida! Eu fiquei muito feliz com isso, tu me emociona muito? Muito obrigada! [...] Me senti uma estrela, sendo entrevistada. Tava me lembrando da Betty Faria, que é budista, também. E eu tava assistindo outro dia uma entrevista dela. [...] Ela contando coisas da vida dela, que ela é praticante, também. Então, ela falando disso, da revolução humana, das coisas que ela precisa fazer... Então, eu me senti meio a Betty Faria, agora, assim, sabe? [Risos]. Betty Faria, Denis Carvalho, sabe, eles dando entrevista, essas coisas assim. Me senti, ai, eu dando entrevista pra Marília Gabriela, sabe? [Risos] (Transcrição da narrativa biográfica de Elenir de 26/10/2016)

O sentimento de gratidão era recíproco. A filmagem fazia parte de um circuito de trocas de experiências etnográficas, as quais se estabelecem por meio de relações de confiança e negociações permanentes⁷¹, como veremos adiante. Depois da entrevista, voltando de carro à UFRGS, vimos um grave acidente e um corpo ensacado no chão. Foi chocante e começamos a rezar pelo sujeito, por nós e pela paz de todos. Dessa vez, não recitamos apenas o mantra, mas elas me deram vários presentinhos, inclusive uma correntinha chamada *juzu* (como um "rosário" cristão ou "japamala" hindu) para eu colocar em volta de minhas mãos unidas e um livro com a liturgia do Budismo Nitiren. O livro era em sânscrito, porém com alfabeto romano para facilitar a leitura. Enquanto Elenir dirigia e a Lari estava de copilota, elas rezavam "de cor e salteado", e eu, tentava ler palavra por palavra, por primeira vez, em voz alta, sem atropelar ou atrasar suas rezas, tentando virar as páginas e equilibrar o livro entre as mãos "presas" pelo *juzu*. Foi embaraçoso, mas o momento era delicado e necessário para transmutar a energia. Nosso trajeto pela cidade foi atravessado pelas orações no carro e o trânsito engarrafado nos permitiu tempo suficiente para terminar no exato momento em que chegamos à universidade.

Foi uma forma sensivelmente espiritualizada de vivenciar e compartilhar aquele espaço-tempo urbano com elas. O som que ecoava das vozes reverberava dentro de cada uma de nós. O encontro enquanto um espaço de comunicação das experiências humanas se apresentava repleto de afetividades, conforme refletem Rose Hikiji (2009) e Jeanne Favret-Saada (2005). Hikiji (2009) publicou um artigo intitulado "*Imagens que afetam*", em que parte da ideia de Jean Rouch sobre o encontro etnográfico e da troca por meio do cinema para concluir que o cinema, enquanto imagem, promove encontros afetuosos. Favret-Saada (2005) discorre sobre tais encontros pelo viés "de dentro", de quem participa das vivências dos etnografados e se *deixa ser afetado*. Ao final desse encontro, nos despedimos e seguimos nossos próprios caminhos.

Em outro momento, encontrei Elenir e Lari para a entrega do segundo DVD, referente à narrativa biográfica. Estávamos no estacionamento da Reitoria/UFRGS e sentamos em um lugar entre os carros, mas que, segundo ela, "ali fica[va] mais perto das arvorezinhas". Ela

⁷¹ Clarice Ehlers Peixoto (2015) reflete sobre as formas de filmar de Robert Flaherty: "[...] você [documentarista] deve lhes dizer [aos sujeitos entrevistados] por que faz este filme, a quem é dirigido, e eles vão discutir com você como podem mostrar o que fazem. Deve-se, sempre, procurar estabelecer uma igualdade diante e atrás da câmera... Mas só a confiança não basta. É preciso, também, estar pronto para aprender com o outro' (*apud* GAUTHIER, 1995, 1995: 117). Como dizia Eduardo Coutinho, 'é um trabalho árduo, de interação com o mundo e de reflexão' (LINS, 2004: 11)" (p. 100).

criou uma sala imaginária, sentou em uma ponta de uma mureta de pedra, a Lari a seu lado, e eu, na mureta perpendicular. Propus sentar ao lado da Elenir, mas ela disse: “é como uma sala assim”. Então estávamos em uma "sala" ao ar livre, dia lindo de calor e nuvens, perfeito para filmar em ambiente externo. Na hora, lembrei da *Poética do Espaço*, de Bachelard (1978), sobre a casa, a morada, as imagens que nos habitam e nós enquanto uma morada de imagens. Estávamos, de certa forma, em sua sala imaginária. Elenir foi se apresentando, construindo sua "casa interior" e me convidando para entrar, conhecer mais e ficar. Em um momento da conversa, ela se abriu dizendo que não pretendia que nossa relação acabasse por ali, que minhas filmagens não estão sendo apenas para minha pesquisa, mas estão sendo ótimas pra ela, pois ela está se sentindo bem, recordou de coisas que não sabe de onde havia tirado ("nem lembrava mais") e estava aprendendo muito com a pesquisa. Senti que meu propósito em contribuir e ajudar a reverberar tais reflexões para além da academia, na medida do possível, estava se realizando.

Falei a ela o quanto nossas conversas também estava me formando e abrindo uma maravilhosa oportunidade de reconexão com a espiritualidade. Depois desse encontro, fui à sua casa, em Gravataí, para conhecer e colaborar nos registros do evento budista que aconteceria lá. Vimo-nos mais um par de vezes nesses últimos dois anos e meio. Em 2018, comecei um mergulho bem mais profundo sobre espiritualidade. No final do ano, convidei Elenir para participar de um grupo de Whatsapp de 21 dias de meditação. Ela foi a participante mais ativa e envolvida. Me senti, de certa forma, retribuindo a ela seu presente espiritual. Foi uma maneira de retribuição como *contradom* em forma de *reconhecimento* pelo *dom* ofertado (RICOEUR, 2006). As noções de *dom* e *contradom* foram discutidos por Marcel Mauss, em "Ensaio sobre o dom". Diversos autores adotaram tais noções para refletir sobre a reciprocidade. Um deles foi Paul Ricoeur (2006), que afirma que a lei das trocas de *dom* e *contradom*: "não é a obrigação de dar, nem a de receber, mas a de dar em retribuição" (p. 239). Era o que acontecia conosco.

Certa vez, Elenir me questionou dizendo que somente ela falava, e sentia falta de ouvir o que eu tinha pra dizer. Ela queria saber minhas impressões sobre o que ela estava falando e como eu estava pensando e editando os vídeos. Desde então, comecei a dar-lhe mais retorno. Outra vez, nos encontramos no Bar do Antônio (mencionado no início do capítulo anterior, devido a sua importância para esta pesquisa). Desde antes de entrar no recinto, avistando-a pela janela, a alegria e emoção tomou conta. Quanta vivacidade esses encontros proporcionavam! Elenir tinha questões para me fazer, algumas relacionadas à vida pessoal, outras ao vídeo e à tese. Seguem partes do diálogo que tivemos:

- Elenir: Fico curiosa em saber como é tua interação com os outros. É igual a que tenho contigo, porque para mim, tu é muito próxima. [...]
- Elenir: Sobre os vídeos, queria conversar contigo que já vi outras poucas vezes o vídeo que fizeste e, sabe, a gente muda. Muda atitudes e formas de pensar. Mas tem coisas que não mudamos. A questão da história da arte, que aparece no vídeo. Tu vê, né, eu amaria fazer história da arte, mas tem que ter uma nota altíssima, daí eu não me sinto inteligente o suficiente e fui parar na Pedagogia, exatamente um lugar em que muito se fala ser um lugar de pessoas que não foram capazes de fazer outra coisa, por isso pararam lá. Como, um lugar que deveria ser de formadores e pensadores, que vão formar outros alunos pensadores, acham que não são inteligentes o suficiente? Que formação vão dar? [...]
- Elenir: Vejo muito trabalho de mestrado e doutorado sem contribuição social, qual a tua?
 - Beta: A contribuição social do meu trabalho pretende ser na esfera de aceitação das diferenças, já que vivemos uma época em que a sociedade está tão dividida, radical em suas ideias e não se percebe em sua dimensão humana, de que todos seres humanos habitam no mesmo espaço e precisamos respeitar as diferenças. A mesma imagem foi mostrada para vocês e cada um disse uma coisa diferente. Cada um trouxe sua visão de mundo e suas formas de ser, pensar e viver nessa cidade. Todos vivem na mesma cidade, viram a mesma exposição e tem falas tão diferentes, mas, ao mesmo tempo, há pontos em comum. Quero abordar esse jogo entre o que há de diverso e de comum entre vocês, pensar as alteridades nas prosas com as imagens.
Outra coisa é a contribuição para a área da comunicação. Gostaria de contribuir com essa abertura metodológica, trazendo uma forma mais coletiva e aberta do campo etnográfico para pensar a teoria da comunicação. Tem também essa contribuição terapêutica que acaba trazendo para vocês e para mim. Quando vocês falam da vida de vocês e se veem nos vídeos, eu também penso sobre minha vida, aprendo e reflito com vocês. Uma prosa que se pretende de trocas e de conhecimentos em que todos ganham. (Trechos do diário de campo de 27/03/2018)

Nesses trechos acima, percebe-se que Elenir se interessava em mostrar a *impermanência do ser*, em contraponto a uma certa rigidez que a imagem audiovisual pode provocar. Ela se preocupou que sua *autoapresentação* nos vídeos (a partir de sua autoimagem e, portanto, seu *devir imagético*) não deveria lhe rotular, reduzir ou configurar enquanto uma verdade absoluta, pois os seres humanos estão sempre em permanente mudanças. Ainda, ela se mostrou inquieta com o sentimento de desvalorização que os próprios estudantes de Pedagogia possuem de si mesmos, dada uma maior facilidade de entrar neste curso, em detrimento de outros. Quando eles forem professores e tiverem a responsabilidade de ensinar e incentivar seus alunos para a vida, para as múltiplas possibilidades que eles terão de futuro, como farão, questionava-se? "Como um professor que se desvaloriza, vai conseguir passar uma visão positiva de futuro e criar um mundo melhor?", lamentou.

Ademais, Elenir, como uma das protagonistas desta pesquisa, produz conteúdos

notáveis e cruciais para refletirmos diferentes perspectivas do mundo atual. Compreendo que uma outra contribuição social desta tese insere-se no fato de tornar público e compartilhar seus conhecimentos, questionamentos e experiências da vida. Suas falas serão ouvidas e lidas por aqueles que entrarem em contato com esta pesquisa e neles espero que, de alguma forma, possa ressoar a forma afetiva, emotiva e otimista de Elenir, como aconteceu comigo, que fui muito tocada pelo seu entusiasmo. Em meio ao caótico ano de 2016, ela surgiu como um foco de luz e esperança.

Certa vez, passei adiante os ensinamentos budistas que eu estava aprendendo com ela e Elenir ficou muito feliz. Foi curiosa a história, pois, certo dia, Tomohiro, um amigo-irmão japonês, me ligou pedindo conselhos para a vida. Como eu sabia que ele também fazia parte da linha do Budismo Nichiren Daishonin de Soka Gakkai, perguntei se ele estava frequentando as reuniões (assim são denominados os encontros) e se estava recitando o mantra *Nam-myoho-renge-kyo*, o qual teria a força positiva da transformação. Ele ficou contente pela lembrança, pois disse que estava afastado e precisava voltar para recuperar a coragem, a fé e o otimismo na vida. Conteí essa história para Elenir quando estávamos no Bar do Antônio. Em seguida, seu marido Edy apareceu e ela lhe contou a história entre sorrisos largos de alegria. Assim espero, que o conhecimento e as prosas de Elenir possam continuar circulando por aí, mundo afora, tocando e transformando, de alguma maneira, outras experiências de vida.

3.2 CRÔNICA VIDEOETNOGRÁFICA: ELENIR EM PROSA COM AS IMAGENS

De que forma as prosas com as imagens da exposição se entrelaçam com as narrativas biográficas de Elenir e os contextos socioculturais? Como ela se comunica com as imagens? Que outras imagens simbólicas são evocadas nesta experiência?

A crônica videoetnográfica apresenta as experiências de comunicação de Elenir. Aparecem imagens dela na exposição, na sala do *kaikan* regional durante a narrativa biográfica, no estacionamento da Reitoria/UFRGS durante a segunda restituição, em sua casa em Gravataí e em arquivos fotográficos digitalizados que ela enviou por e-mail.

Na crônica, foi mostrado, dentre tantos, apenas um momento emocionante com ela. Se eu fizesse outra edição hoje, proporia novas formas de narrar nossos encontros e de apresentá-la. Dentre as coisas que eu alteraria, uma delas seria (tentar) apresentar toda a vivacidade e o entusiasmo que ela me passou durante as conversas. Outra, seria criar mais jogos de

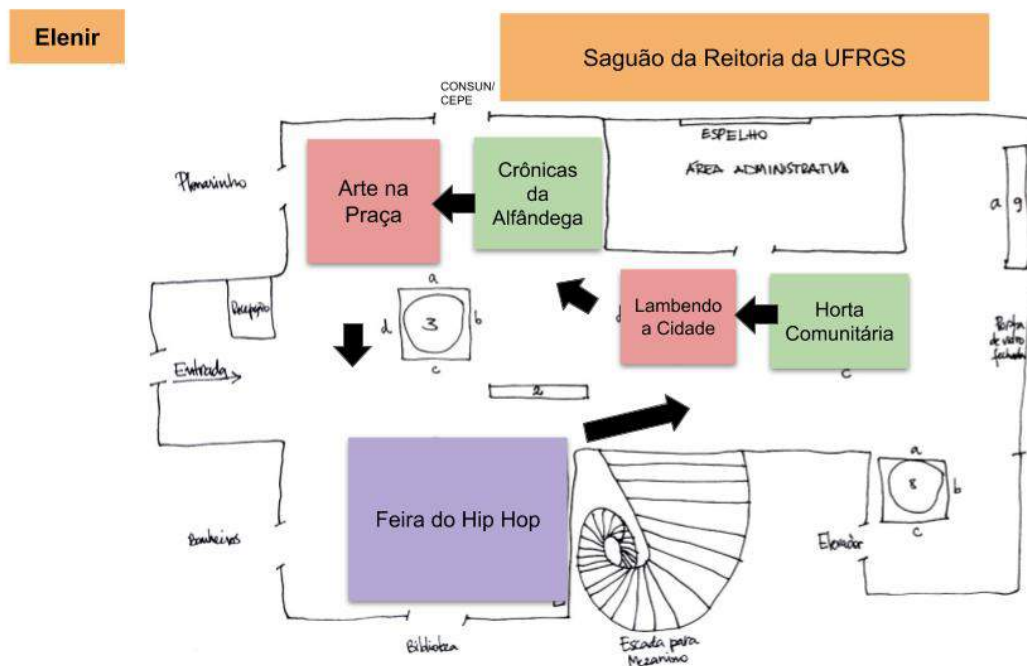
superposições de imagens da exposição com a voz *off* de Elenir contando suas histórias de vida, conforme realizado nas outras duas crônicas. E terminaria a crônica com sua última frase na exposição, segundo trecho que reproduzo na íntegra:

Isso aqui pra mim, pra finalizar, aqui o que eu penso [ela lê o painel da "Feira de Hip Hop"]: "o conhecimento é para saber quem somos, conscientizar do quem somos, buscar o que queremos ser". Aí eu digo: para transformar a humanidade. [Eu: Bonito!] [A câmera se vira pra ela sorrindo, muito feliz e emocionada, nos abraçamos com a câmera ligada. Rimos!]. Isso é coisa de mãe também, né? [risos] [Eu: que lindo!]. [Daimon aparece balançando a cabeça em reprovação e diz: "chorona"]. [Eu: "não fala dela, que eu também chorei!"] (Trecho da transcrição do vídeo realizado em 15/09/2016)

O que mais se destacou na prosa de Elenir foi esse papel que o conhecimento e a consciência de si possuem nos processos de transformações pessoais e coletivos. A visitante faz circular de forma fluida e integrada a complexidade *dialética* do *pensamento ecológico* (BATESON, 1981) que considera a "natureza *fundida* dentro do homem", segundo Canevacci (1990, p. 56) explica a ideia batesoniana mencionada no capítulo anterior desta pesquisa. A partir do ponto de vista ecológico, nos processos de comunicação, há sistemas inconscientes e culturais que guiam os pensamentos e comportamentos. Todos os seres vivos estão interconectados e em permanente interação, comunicação e formação. Em Elenir, sua prosa transparece que todas as áreas da vida estão correlacionadas. Torna-se indissociável sua forte relação com as árvores, o budismo, a Educação, a família, sua *ciganice*, seu envolvimento com a política e seu gosto pela arte. Temporalidades e espacialidades se superpõem entre as histórias e imagens das formas sensíveis com que Elenir vive na cidade.

A sua *visão de mundo* e seu *estoque de conhecimento* sobre o budismo e as experiências da vida contribuem para formar as cenas de Elenir enquanto uma narradora que anima as imagens da exposição a partir de suas próprias imagens, que são também coletivas. Entretanto, com que imagens coletivas e simbólicas ela nos convida a refletir a prosa com as imagens? Como ela proseia? Para ela, tudo está integrado, relacionado, e que a transmissão de conhecimento e a transformação do ser humano são imprescindíveis para tornar esse mundo melhor. No capítulo anterior, vimos que as imagens criam as histórias dos narradores e os tornam protagonistas. Sabemos que narrar é contar histórias e produzir sentidos conforme os narradores compreendem e criam suas realidades. De que forma Elenir e seu filho percorreram o saguão da Reitoria fazendo circular histórias, imagens e realidades?

Figura 37: Percurso de Elenir e Daimon pela exposição



Fonte: autoria própria

A crônica videoetnográfica de Elenir não seguiu a mesma ordem narrativa de seu percurso de deslocamento físico pela exposição, e sim, suas afetações narradas. Ela começou falando sobre as "Crônicas da Alfândega" em frente ao projeto "Feira do Hip Hop", partiu para a "Horta Comunitária" para questionar sobre a presença da imagem de um monge na horta e a ausência de plantinhas nas prateleiras, já que os restos de terra se mantiveram. Em seguida, em frente ao "Lambendo a Cidade", comentou sobre a falta de valorização do povo indígena no Brasil e o momento caótico que estávamos vivendo, depois parou no "Crônicas da Alfândega" para contar mais detalhes sobre sua relação com a cidade, a natureza e o budismo. Na sequência, ela parou diante do "Arte na Alfândega" e se emocionou ao contar uma história de quando descobriu o talento artístico do filho. No caminhar entre esse projeto e a "Feira do Hip Hop", Elenir conversou sobre arte e sua crença em um mundo melhor. Ela começou e terminou no projeto do Hip Hop, o qual afirmava que o conhecimento era o quinto elemento (além do DJ, MC, Dança e Grafite). Ao mesmo tempo em que Elenir considera, em sua vida, o conhecimento algo primordial para transformação da humanidade, seu percurso circular pela exposição também foi uma forma compartilhada de prostrar com as imagens, produzindo novos saberes. Elenir passou por quase todos os projetos da exposição em um percurso circular.

Seguem abaixo a ficha técnica e o roteiro esquematizado de sua crônica videoetnográfica:

Ficha técnica:

Pesquisa, roteiro, direção, operação de câmera: Roberta Simon

Montagem e roteiro: Hopi Chapman

Título do vídeo: Elenir em prosa com as imagens

Equipamentos: Sony handycam hybrid; gravador de voz digital Sony ICD-PX440

Orientação de pesquisa em comunicação: Carlos Gerbase

Orientação de pesquisa em antropologia: Cornelia Eckert e Ana Luiza C. Rocha

Música: composição original de Raquel Freitas

Ano de produção: 2016/2017

Formato do material: digital

Duração: 00:10:52

Link: Prosa Imagem Elenir <https://www.youtube.com/watch?v=8nn63gJ2nHw&t=540s>

Roteiro esquemático da crônica videoetnográfica de Elenir:

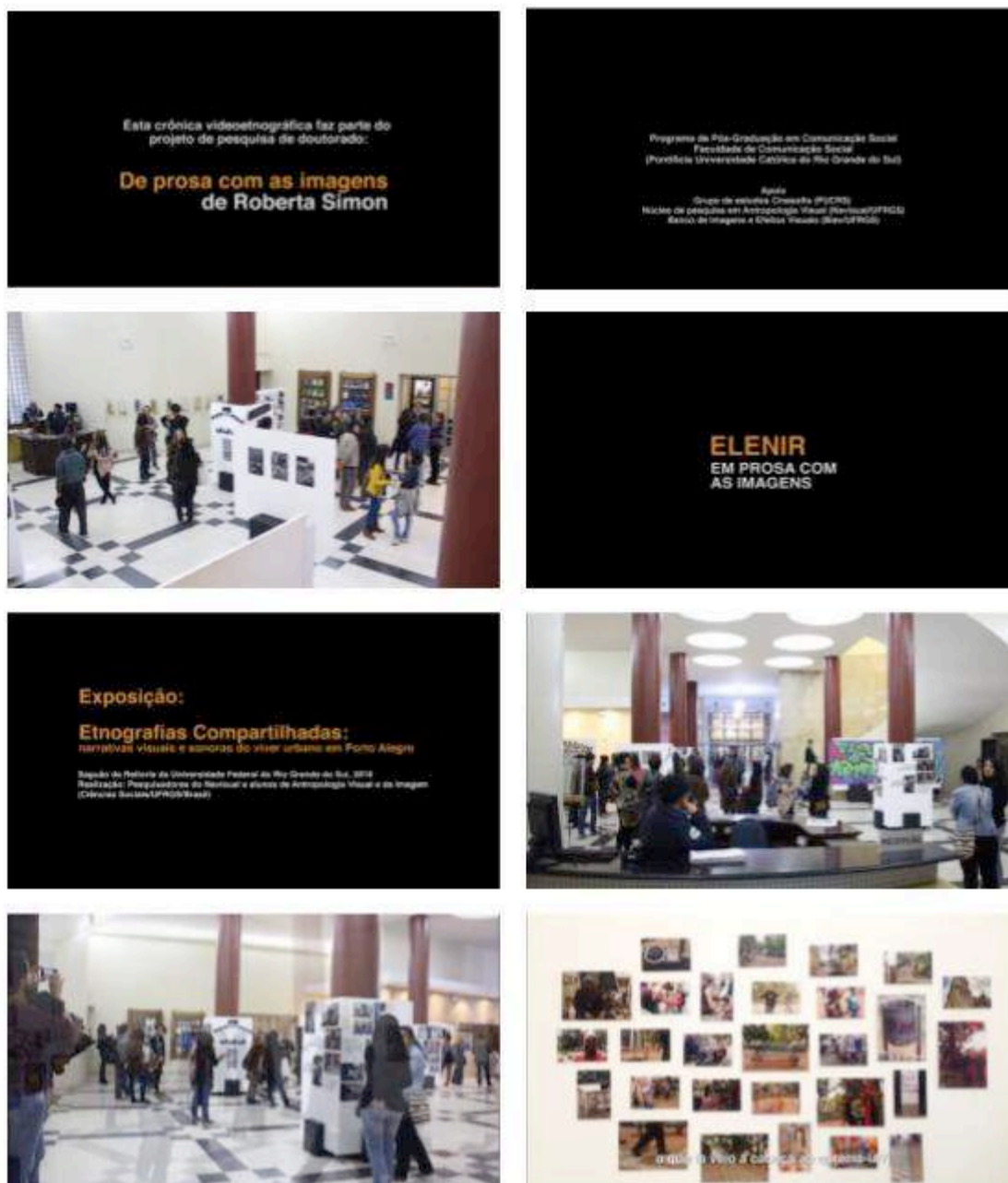
- **Parte 1 – Abertura e exposição:** telas de contextualização; título do vídeo: "Elenir em prosa com as imagens"; imagens de plano geral da exposição; imagens de Elenir na exposição falando sobre a Praça da Alfândega; fotografias sobre esse projeto. Há duas pranchas nesta parte.
- **Parte 2 – Origem:** apresentação da personagem: nascimento, casa e cidade natal, *ciganice*, educação da família, local de criação europeia, estudos no ensino médio e faculdade, trabalhos em Guaratinga (BA). Aparecem imagens de arquivo dela pequena, o casamento de seus pais, eles na formatura de Elenir e dela com seus filhos. Há imagens atuais dela e Lari em sua casa e de Elenir na narrativa biográfica.
- **Parte 3 – O caos, o social e o político:** Elenir acredita que a sociedade está desestruturada e o país está em um caos. Para mudar e melhorar esse mundo, ela confia na Pedagogia e na democracia. Aparecem imagens da narrativa biográfica e dela com seu filho diante do projeto expográfico "Lambendo a Cidade". Há também uma imagem de arquivo em campanha política.
- **Parte 4 – Filosofia Budista Nitiren:** Elenir conta sobre o budismo e histórias de suas influências de transformações positivas em sua vida. Aparecem imagens de arquivo dela com outros participantes em um evento budista: dela com sua mãe e com seu marido no dia do casamento. As demais imagens são relacionadas ao budismo e à natureza; ela e o filho diante do projeto expográfico "Horta Comunitária". Há duas pranchas.
- **Parte 5 – Cultura produz seres humanos melhores:** Elenir quer mudar de área profissional, trocar a Engenharia pelas Artes, quer contribuir para melhorar o mundo, começando por si própria. Ela se emociona ao falar dos desenhos do filho. Há imagens de vários projetos da exposição; de Daimon e Elenir em sua casa; e dela em frente ao "Arte na Praça". Há duas pranchas.

- **Parte 6 – Imagem e restituição:** Elenir conta suas impressões após ter assistido ao vídeo dela com seu filho na exposição. Há imagens dela comigo no estacionamento da universidade. Créditos: ficha técnica e informações sobre a pré-produção e produção da exposição com detalhes sobre os nove projetos expográficos.

Seguem abaixo as pranchas, o roteiro detalhado e as análises interpretativas sobre esta constelação de imagens que circularam entre a exposição, a narrativa biográfica de Elenir e os contextos socioculturais que ela nos convida a refletir, seguindo o roteiro de sua crônica videoetnográfica. Para esta versão textual, o roteiro foi dividido em seis partes, algumas delas com duas pranchas. As pranchas – e suas imagens – seguiram a ordem sequencial do vídeo, com leitura de cima para baixo, da esquerda para direita; exceto as duas imagens da noqueira do pátio de Elenir, que ficaram uma acima da outra, completando a imagem da árvore.

Parte 1 – Abertura e exposição

Prancha Elenir 1.1: Abertura e exposição



Fonte: autoria própria

Prancha 1.2: Abertura e exposição



Fonte: autoria própria

*Esta crônica videoetnográfica faz parte do projeto de pesquisa de doutorado:
De prosa com as imagens, de Roberta Simon
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
Faculdade de Comunicação Social
(Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)
Apoio: Grupo de estudos Cinesofia (PUCRS), Núcleo de pesquisa em Antropologia
Visual (Navisual/UFRGS), Banco de Imagens e Efeitos Visuais (Biev/UFRGS)
[Título] ELENIR EM PROSA COM AS IMAGENS
Exposição: Etnografias Compartilhadas:
narrativas visuais e sonoras do viver urbano em Porto Alegre
Saguão da Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016
Realização: Pesquisadores do Navisual e
alunos de Antropologia Visual e da Imagem (Ciências Sociais/UFRGS/Brasil)*

A crônica de Elenir começa com uma música feita especialmente para ela. Enviei os vídeos das entrevistas para a pianista e compositora Raquel Freitas, que fez uma música personalizada. A composição no piano abre a crônica com delicadeza e uma sensação de alegria, otimismo e leveza. A abertura segue o padrão visual das outras crônicas com telas pretas. No título, aparece seu nome, dando destaque para as subjetividades e a biografia da protagonista. Houve uma mudança foi em relação ao processo de montagem da crônica anterior, a qual passou por inúmeras alterações ao longo de um ano e meio, até sua versão atual. Como o editor não teve disponibilidade para continuar montando os demais vídeos, convidei outro profissional, que já conhecia minha pesquisa, pois participava do Navisual.

Primeiramente, enviei-lhe um e-mail com um (extenso) briefing e uma proposta de roteiro. Depois, fui à sua produtora para conversar pessoalmente. Os demais encontros foram à distância, por Skype. Após um mês, ele me enviou uma versão, para a qual sugeri inúmeras alterações. Por orientação, Gerbase havia recomendado que eu me concentrasse mais na pesquisa e na direção dos vídeos e experimentasse me desapegar do roteiro, deixando na mão do editor, porém não foi fácil. Eu ficava pensando no que não constava: as tantas imagens que havia feito e não figuravam na crônica, os momentos de grande afetividade que ainda reverberavam em mim, os conteúdos em comum que Elenir compartilhava com os demais interlocutores da pesquisa e, os quais, poderiam ser importantes para as análises e reflexões finais da tese.

Encontrei-me com Elenir várias vezes, produzindo, portanto, muitas imagens, levei tempo demais para organizar todo o material na forma que o editor entendesse – em meio a escrita de um artigo e viagem para um congresso em São Paulo. Mas tínhamos prazo, pois o vídeo havia sido aprovado para exibição na Mostra de Filmes Etnográficos no Congresso da

RAM 2017, em Córdoba (Argentina)⁷². O clima ficou muito tenso entre nós. O paradoxo me intrigava: como podia passar por um processo de montagem tão tenso a partir de uma personagem tão leve? Terminadas as negociações, fechamos uma narrativa e não se mexeu mais nisso. Ele colocou uma legenda em espanhol para o evento e outra em português para publicação no canal Prosa Imagem, do YouTube, criado inicialmente para divulgação desses vídeos.

A crônica videoetnográfica começou pelos comentários sobre o projeto "Crônicas da Alfândega", que foi a primeira parte anunciada do que mais tocou Elenir na exposição:

Que eu gosto muito, de quando eu passo por lá, parece, é um mundo à parte dentro do centro. Muitas pessoas lá, desde jovem, elas trabalham na Praça da Alfândega. Os engraxates, então, eles têm histórias, assim, fantásticas. Realmente, a Praça da Alfândega é uma coisa à parte do centro de Porto Alegre. Eu gosto muito da Praça da Alfândega. Daí, então, eu realmente me identifiquei cada vez mais ainda com esse espaço aqui. Gostei muito.

Elenir fala com carinho sobre a Praça da Alfândega, localizada na Rua dos Andradas, também chamada de "Rua da Praia", no centro de Porto Alegre. A primeira frase que escutei de Elenir, quando a conheci, foi sobre seu encanto com "as folhas" e "as fotos" daquele projeto. Para ela, ele unia "essa parte da natureza" (folhas) com "uma outra parte que não tem nada a ver, diretamente [faz sinal de aspas no ar com os dedos], com a natureza" (fotos). Elenir ressaltou uma área verde urbana e imagens de pessoas que frequentam a praça a trabalho ou lazer e que, para ela, tinham um sentido temporal de histórias de vidas que *perduravam* e se entrelaçavam com as histórias dela na praça e da praça em si. Elenir já anunciava o tom de sua prosa, que assim se seguiu, muito voltada ao entrelaçamento de natureza, humanidade e temporalidades.

Conforme Bateson (1981) e Schutz (1979), nossas escolhas (em certa medida, mentais e provenientes de *estoques de conhecimento*) não são feitas por acaso, pois há uma grande influência do inconsciente invisível, também chamado de *dimensão oculta*, agindo sobre nós. Ao falar sobre natureza, Elenir, vestia um blusão estampado de grandes folhas. Em isomorfismo, seu dorso coberto de folhas se confundia às da exposição, suas histórias se mesclavam às dos outros personagens das fotografias e da praça, um refletia o outro, *no* outro, em experiências de *projeções e identificações*.

Elenir comentou sobre as pessoas que, desde jovem, trabalhavam na praça. Na

⁷² Página da Mostra com os eixos temáticos e as sinopses de cada filme apresentado: <https://ram2017.com.ar/?p=88>.

exposição, havia um rádio sobre um banco que transmitia uma faixa sonora (um produto de etnografia sonora realizado pelos alunos). Esse áudio gravado em *pendrive* era escutado na exposição em *looping* (repetições constantes). Nele havia as trajetórias e histórias das pessoas que frequentavam a praça. Ao falar que aquelas pessoas das imagens da exposição possuíam muitas histórias para contar, estava a própria Elenir também sendo registrada, lembrando e contando as suas. Espaços públicos como essa praça são espaços de passagem para uns, de trabalho fixo e esporádico para outros, de encontro, comunicação, circulação, atravessamento, compartilhamento e constelação de muitas imagens, histórias e memórias. Ali, "natureza" e ser humano se relacionam em harmonia e tensão.

Elenir se identificou com este projeto por habitar nela imagens afetivas e sensíveis sobre o lugar. O projeto expográfico, enquanto um gatilho de imagens coletivas, produziu em Elenir um *reconhecimento de si* (RICOEUR, 2006) e de *identificação* (BATESON, 1981). Sua *identidade narrativa* se constrói por meio das afetações sensíveis. Apesar de ser um espaço público que constela um conjunto de histórias de outras pessoas, são às *imagens de intimidade*, do passado, de sua própria experiência na praça que ela recorre para explicar porque preferiu esse espaço expográfico.

Em outra ocasião, perguntei-lhe se ela via alguma relação entre sua proximidade com a natureza e o budismo, ao que ela me respondeu que não havia nenhuma conexão direta. Disse que a vegetação e os animais lhe faziam sentir-se bem. A partir dos estímulos da exposição, sentiu-se inspirada para compor outras criações em sua casa, como pintar um muro e usar a ideia de mosaico de fotografias do painel expográfico em uma de suas atividades budistas. Porém, Bateson (1991), em *"Pasos hacia una ecología de la mente"* (1991), vai além da visão benéfica e utilitária da noção "natureza", considerando os seres vivos, sejam eles humanos, animais ou vegetais, inseparáveis e imbricados por ecossistemas. Ele parte de um pensamento holista – proveniente do termo grego *holon*, que significa o "todo" e a "parte" juntos, ou sistema – para pensar uma ecologia da mente e das relações sociais. A comunicação sistêmica, para ele, produz essa relação indivisível entre natureza e cultura, ou, de *convergência* entre a origem de tudo e a forma como tudo se apresenta. Natureza para ele tem o sentido de essência, de origem da vida, de estruturas dinâmicas, de ordem evolutiva de ideias e coisas que se relacionam e se transformam constantemente.

Quando Elenir classifica a Praça da Alfândega como um mundo ou uma coisa "à parte" do centro, ela cria nessa ideia uma *ruptura*, termo igualmente caro à Bateson. Ela separa a praça de seu entorno, como se ali se formasse um espaço único e mágico de circulação de memórias e vivências de pessoas que por ela passam ou que nela trabalham. O

espaço se torna um entrecruzamento de vivências e memórias, de múltiplas experiências de vida e energias que acabam produzindo uma forma específica de se relacionar e de falar sobre aquele lugar.

Essa multiplicidade igualmente gera tensões em quem ali convive. Conflitos pelos espaços para venda de produtos lícitos e ilícitos, buscas por visibilidades e invisibilidades, poder público que determina onde e como os comerciantes devem permanecer, visitantes distraídos e os alertas dos ocupantes mais atentos aos movimentos de tudo e todos. Tudo é vigiado e observado naquela praça. Há pessoas contratadas informalmente para isso. O centro dela é praticamente um ponto de dispersão para o que acontece às margens, nas dinâmicas de trabalho, lazer, passagens e formas específicas de *praticar* aquele *espaço*. Para Magnani (2007), um espaço é onde os atores sociais interagem, mas não como um cenário, mas como produto da prática social acumulada desses agentes, além de determinar as formas como eles agem. Tais formas, como dito, por suas recorrências, criam uma imagem própria da praça, a qual também passa por pequenas e grandes transformações e, junto com seus frequentadores, vai se modificando e se adaptando.

Além de ser um cartão postal de Porto Alegre, a praça da Alfândega possui a sua história misturada à da cidade. Antigamente, embarcações aportavam ali e, após aterramentos, ela ficou cada vez mais distante do rio. E hoje, na maior parte do tempo, não é convidativa para o lazer, pelo contrário, infelizmente, é intimidante e amedrontadora⁷³. Durante o ano, a praça tem sua dinâmica própria que se altera com a chegada de um dos maiores eventos anuais da capital, a Feira do Livro de Porto Alegre, que acontece desde 1955, e que transforma os tipos de tensões e disputas políticas, comerciais e sociais. Além disso, esse evento a torna temporariamente um espaço fértil de sociabilidades, atividades culturais e compartilhamento de conhecimento – como apraz a Elenir.

De forma cíclica, configurações múltiplas de vivenciar aquele espaço surgem

⁷³ Como orientadora do Projeto “Crônicas da Alfândega” durante a disciplina de Antropologia Visual e da Imagem, frequentei a praça com os alunos algumas vezes. No primeiro dia, chegamos com câmeras, filmadoras, gravadores de áudio e toda a empolgação em registrar modos de vida que achávamos que eram tranquilos em meio a natureza; visávamos sociabilidade e harmonia entre os trabalhadores e frequentadores. Começamos filmando bem do centro da praça, sem medos. Conforme íamos conversando com as pessoas, elas nos alertavam do perigo de roubos. No segundo dia, já fomos mais tímidos com as imagens e adentramos menos ao centro da praça. Cada dia, sentíamos mais medo e as imagens de vazio e das margens começaram a aparecer nos registros. Esse sentimento foi tão forte que escolhemos começar o mosaico de fotografias para a exposição com uma imagem central de um banco da praça vazio e solitário. A partir dessa imagem central de tensão, as demais se compuseram em meio às folhas secas coladas no painel. (Esta nota de rodapé é dedicada à minha mãe, que, ao revisar o texto, se emocionou e me sugeriu retirar o adjetivo “amedrontadora”, pois ela também guardava muitas memórias positivas e afetivas de sua infância na praça e parecia não querer aceitar essa nova realidade. Mesmo assim, resolvi mantê-la e contextualizar o termo escolhido a partir da etnografia visual transcorrida no local e sua influência para a montagem visual na exposição.)

enquanto imagens em *camadas superpostas de temporalidades descontínuas* (entre passados, presentes e futuros) e deslocamentos da centralidade narrativa. Elenir trazia para o presente da história narrada as reminiscências das histórias vividas e se inseria partícipe desse "*mundo à parte*". O centro da cidade, mais uma vez, foi colocado à margem da centralidade narrativa. A protagonista adere ao mundo que ela considera, de certa forma, único, diferente e *alternativo* em comparação ao seu entorno.

Estaria ela *reconhecendo a si mesma* enquanto *um outro*? Estaria ela se referindo a uma suposta tranquilidade que os espaços verdes urbanos proporcionariam em meio ao agitado e movimentado centro da metrópole? Ou estaria ela se referindo à praça enquanto um espaço de paragens e encontros de pessoas que ali criam vínculos afetivos e duradouros em contrapartida às outras partes do centro que "não param"? Como se tudo ao redor se transformasse e, na praça, tudo permanecesse? Estaria ela se *identificando* com os contadores de "*histórias fantásticas*" da praça pelas formas com que eles vivem no mundo compartilhando conhecimento?

Parte 2 – Origem

Prancha Elenir 2: Origem



Fonte: autoria própria

Nasci no dia 1º de dezembro de 1961, em Gravataí, na casa onde eu moro até hoje. Em alguns momentos, eu não residi lá. Fui bastante cigana. Morei muito tempo em Porto Alegre, mas a casa, lá, sempre permaneceu [Legenda: Gravataí (RS)]

A minha mãe fez até a quinta série e, depois, ela conseguiu vaga no Instituto de Educação. A ideia dela era fazer magistério. E o pai dela disse para ela: "Já sabe ler e escrever. Mulher não precisa mais do que isso". Meus pais, mesmo não tendo instrução, eu tive a boa sorte de conseguir estudar.

A minha mãe era zeladora da comunidade luterana. Ela era zeladora da paróquia São Lucas. Toda a minha educação foi muito europeia, em função do trabalho da minha mãe e do local onde eu fui criada. Todo o meu segundo grau, meu ensino médio, que eu cursei no Pastor Dohms, foi todo pago por alguém. Eu nunca soube quem. Aí, depois, no meio do ano, eu passei em Engenharia, na PUC.

Eu trabalhei na Prefeitura de Guaratinga, eu gostei muito. Foi uma época muito boa, porque eu dava aula, além de trabalhar como secretária de obras. De noite, eu dava aula na escola, e era a parte que eu mais gostava. Interior, o pessoal faz o que pode.

O encanto de Elenir pelas folhas da praça da Alfândega não era por acaso. Ela nasceu no verão de 1961 em uma casa rodeada por vegetação e um pátio grande nos fundos. Após morar em diversos lugares, ela voltou à sua cidade e, mais, à casa natal. Ao retornar, voltou-se às suas origens, às *imagens da intimidade*, como mencionado no capítulo anterior, porém, dessa vez, havia outros elementos que pulsavam dessa prosa. Não mais a *terra*, e sim, o movimento dialético do *fogo* e da *água*. A dinâmica de habitar novamente o mesmo lar é simbólico no sentido de voltar-se a si mesma, à morada do ser. Ela voltou a habitar no espaço poético da energia vital primeira, do pulsar interno que alimenta a força suave, quente, envolvente e protetora. Ao mesmo tempo, em fusão com a energia da água, do espaço uterino original que forma a imagem mais fluida e marcante para esse lar de repouso, agito e aconchego. A materialidade da casa se faz presente pelas estruturas e construções, as quais passavam por reformas durante o período desta pesquisa. Por meio dela, sentimentos profundos eram passados de geração em geração. A *dialética da duração* cria nessa morada um turbilhão de pensamentos que flutuam e se transformam como um rio em constante fluidez, em ritmo vívido e frágil, ao mesmo tempo. As ideias acima foram inspiradas em G. Bachelard (1932; 1988; 1990; 2008; 2013).

De ciganices e mudanças de cidades, ela voltou à casa. Na origem de Elenir, a imagem que se faz vibrante pelo curso de sua prosa é a *imagem da impermanência*. O termo *impermanência* vem do budismo que ela pratica e se aproxima à ideia de *ondulação* de G. Bachelard (1988): "ao nível das transformações elementares que a suscitam, a vida é

ondulação" (p. 126). A *imagem da impermanência* acompanha Elenir também em sua forma de comunicação, guiada pela dialética das imagens simbólicas dos elementos de água e de fogo. "A água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes" (BACHELARD, 2013, p. 193). Essa matéria é a *forma interna*, repleta de sentimentos e emoções de Elenir. Ela contém igualmente a chama interna das transmutações feitas pelo fogo (BACHELARD, 2008)⁷⁴. Os elementos de água e de fogo se mesclam enquanto imagens fortes na prosa de Elenir.

O seu fluxo de comunicação de grande fluidez apresentou um recorrido por diversas áreas do conhecimento e da vida durante a narrativa biográfica. Como já referido, a Educação foi uma das mais marcantes. Seu irmão mais velho desistiu dos estudos no "antigo ginásio" e, depois dos 50 anos, tentou voltar, mas não conseguiu conciliar com o trabalho. Sua irmã mais nova concluiu o antigo segundo grau, engravidou e parou de estudar. Seu pai estudou até a terceira série, aprendeu a ler e escrever em "escolinhas de fazenda", em Dom Pedrito. Sua mãe estudou até a quinta série, queria fazer magistério e continuar seus estudos, porém seu avô não a incentivou. Essa história reflete a época de muitas outras mulheres, as quais, nem sempre, possuíam liberdade e oportunidade de realizar seus anseios. Após casada e com três filhos, foi morar na paróquia luterana, onde trabalhava. Apesar de seus pais não terem tido instrução, Elenir disse que teve a "boa sorte de conseguir estudar".

Ela cursou, sem precisar pagar, cinco anos do antigo primário em um anexo do Colégio Anchieta, que ficava bem longe de sua casa. Cursou, com meia bolsa, o colégio Nossa Senhora dos Anjos, onde concluiu o antigo primeiro grau. Depois, graças ao trabalho e rede de contato de sua mãe como zeladora da paróquia, ela estudou no Colégio Pastor Dohms, onde concluiu o ensino médio. Ela pagava a matrícula do ano e a primeira mensalidade. No segundo mês de cada ano em diante, ela e sua mãe chegavam na secretaria da escola para quitar a mensalidade e, então, eram informadas de que alguém já havia pago, com um pedido para não ser identificado(a). "Foi um presente dado pelo Universo para mim", contou. O mesmo presente ela recebeu de um membro da paróquia para fazer cursinho pré-vestibular. Em razão de todo o ambiente em que viveu por vinte anos em meio à comunidade luterana, no bairro Três Figueiras, de classe média-alta, além dos colégios que frequentou, ela sentiu que teve uma educação muito europeia.

Elenir queria fazer Medicina, porém tentou Enfermagem na UFRGS e não passou no

⁷⁴ BACHELARD, Gaston. *Psicanálise do Fogo*. 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

primeiro vestibular. Seis meses depois, ingressou na faculdade de Engenharia, na PUC. Segundo ela, escolheu esse curso para agradar seu pai. E foi nessa profissão que Elenir sempre atuou, apesar de não gostar. Exceto quando trabalhou como secretária de obras na Prefeitura de Guaratinga, interior da Bahia, onde também dava aulas para alunos que cursavam o Magistério. Lecionava Matemática, Física, Química e, quando um professor faltava, ela o substituía. Até de Literatura e Pedagogia deu aula, mesmo sem nunca antes ter se preparado antes. Ela estudava com o que tinha e passava o conhecimento adiante. Elenir conta que os esforços eram grandes naquele contexto: "se fazia o que [se] podia". Naquele momento, ela aprendeu a valorizar ainda mais os professores. Os docentes, muitas vezes, precisavam se deslocar ao interior de Guaratinga, quilômetros a cavalo, para dar aulas nas "escolinhas da roça", como contou. Eles lecionavam para várias turmas em uma única sala, um galpão, que era cedida pelos donos das fazendas. Tanto os professores quanto os alunos se empenhavam muito com o aprendizado.

Ela voltou ao Rio Grande do Sul, continuou trabalhando com a Engenharia, converteu-se ao budismo em 1992, casou-se em 2007, e parou de trabalhar em 2011 por problemas de saúde. Reformou sua casa para ali abrigar uma sala de oração. Que influências teria a educação luterana do reformador cristão Martinho Lutero de sua infância em sua trajetória pessoal, transcorrendo um percurso em busca de conhecimento incessante, sua forma de ver e viver a vida voltada fortemente à força da razão humana, ao empenho pessoal para o trabalho, ética e transformação coletiva? "Com base na análise que faz da noção de *Beruf* ["Ofício" e "profissão", em alemão] em Lutero, mostra a mudança qualitativa prestes a operar-se na tradição ocidental" (MAFFESOLI, 2007, p. 218) A Reforma "revolucionou" o pensamento e as formas de viver no mundo. Apesar dessa vivência e influência indireta dos postulados da educação luterana, Elenir não comentou sobre sua participação na igreja, nos cultos, nem qualquer seguimento à religião, pois, na ocasião, era católica. Ela só agradeceu aos membros da comunidade por terem a ajudado tanto.

Mais tarde, em meio às suas transições espaço-temporais e *metamorfoses*, Elenir seguiu a busca por conhecimento, reconhecendo a *impermanência* do ser e a importância de seu papel como propagadora de uma filosofia budista, acreditando contribuir para um bem-maior. Seu papel empoderado de mulher contemporânea mostra que lutou para estudar, trabalhar, *ciganear*, dedicar-se a uma família e a uma causa visando o bem coletivo.

Nesse contexto, qual o sentido de sua volta à casa natal? Talvez encontramos o sentido criando uma *dialética da origem* por meio da imagem da força de transcrição do fogo e da imagem da força fluida da água. Uma busca a transformação e a outra faz levar adiante. Ela

nasceu em Gravataí. Ainda criança, foi morar em uma *casa de orações* (Paróquia São Lucas), quando voltou, já adulta, construiu em seu lar uma *casa de orações* (*kaikan* particular). Se, como afirma Bachelard (1978), a casa é a morada do ser, voltar a viver em uma *casa de oração* também poderia estar relacionado à volta às origens no sentido de voltar-se a Algo maior. Tanto o divino quanto o coletivo que habitam em si. Suas *imagens de intimidade* são inseparáveis da forma de viver nesse mundo aprendendo e propagando conhecimento para transformação do ser humano. O termo transformação significa o ato de transformar (conversão, mudança, reforma, alteração) bem como a mudança para uma nova forma (metamorfose, transfiguração, transmutação). A *casa de oração* (que faz fluir saberes e transformações) seria, então, a morada de Elenir. Não há relação nenhuma com um Deus transcendente e externo ao ser humano.

Parte 3 – O caos, o social e o político

Prancha Elenir 3: O caos, o social e o político⁷⁵



Fonte: autoria própria

Hoje a nossa sociedade está desestruturada, porque os nossos jovens, as nossas crianças, não estão tendo essa formação básica, de cultura, de educação, de valorização do ser humano. A única coisa que vale é dinheiro, poder social, status, é isso que conta. A política faz parte do ser humano.

⁷⁵ No retorno de Elenir sobre o texto, havia as seguintes marcações: "Não dá pra trocar os textos?", referindo-se à fotografia da "Área Indígena" e a legenda dela com seu filho na exposição; "Este texto não está em acordo com a foto da campanha política". As imagens foram *print screens* do vídeo, portanto não pude alterar. Elenir me retornou 28 páginas com comentários do que havia gostado muito e do que sugeria alterar.

*Quanta coisa pode ser mudada nesse mundo?
Eu vejo a importância da Pedagogia,
porque nós vamos ter que criar uma nova geração, com uma outra mentalidade.
Esse aqui retrata bem o momento que a gente está vivendo agora.
Todo esse caos que está o nosso país em relação a tudo.
Até principalmente essa parte da... aqui, que eles colocaram "área indígena".
Na verdade, a maior parte do nosso país deveria ser deles
e eles não tem absolutamente nada.
Me considero, assim, uma pessoa muito democrática.
Acredito que a política, ela tem que ser voltada para a minoria.*

Caminhando pelo espaço expográfico, Daimon e Elenir pararam diante do projeto "Lambendo a Cidade" e observaram as imagens. Registrei esse movimento de longe e, após minha aproximação, ela mostrou sua indignação em relação à situação de nosso país atualmente. Disse que o projeto retratava bem nosso momento caótico "*em relação a tudo*". Junto ao termo "tudo", ela apresentou argumentos políticos e sociais. Elenir foi clara ao nos apresentar os motivos para a desestruturação da sociedade: falta de formação básica. Qual seria para ela a formação básica? Cultura, educação e valorização do ser humano. Ela acreditava que essa formação poderia ser transmitida a todos e mudar o mundo. Para tanto, ela apostava na força da Pedagogia, enquanto meio propagador de conhecimentos e, da política democrática, principalmente a voltada para a minoria social, como formas de transformação para um mundo mais justo. O sentido de minoria social está relacionado aos grupos marginalizados da sociedade, devido aos aspectos econômicos, sociais, culturais, físicos ou religiosos⁷⁶.

Comovida pela imagem do adesivo "Atenção: Área Indígena", Elenir evocava imagens de descaso político aos povos originários do Brasil. O adesivo estava colado pelas superfícies verticais de Porto Alegre e já circulou o mundo⁷⁷. Ele compõe parte da campanha do artista plástico e ativista urbano da causa indígena Xadalu. O artista provoca ampla reflexão e desconforto aos pés das pessoas que pisam os solos pavimentados e repletos de "progressos civilizatórios". O tom de voz de Elenir apresentava certa revolta ao comentar que os indígenas não possuem nada do que lhes é de direito. Além disso, a terra fértil do país não está nas mãos de quem mais precisa, mas nas mãos de poucos, dos grandes fazendeiros. Essa situação está

⁷⁶ ARAÚJO, Felipe. Minorias. *InfoEscola*. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/sociedade/minorias>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

⁷⁷ Conforme matéria de Márcio Luiz, em 09/07/2015, no G1: Indiozinho que invadiu ruas de Porto Alegre em adesivos ganha o mundo – Documentário lançado na web mostra proliferação do personagem Xadalu. Desenho criado pelo artista Dione Martins foi levado a mais de 60 países". Disponível em: <<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2015/07/indiozinho-que-invadiu-ruas-de-porto-alegre-em-adesivos-ganha-o-mundo.html>>. Acesso em: 04 ago. 2018.

atualmente ainda mais delicada, pois, em 2019, o novo presidente eleito no Brasil transferiu a atribuição das demarcações de terras indígenas à pasta da Agricultura e prometeu cancelar todos os processos desse âmbito.

Sobre política, Elenir sentiu-se particularmente afetada. Durante sua narrativa biográfica, contava entre risos sobre seus envolvimento em partidos políticos de lados contrários e seus aprendizados quando trabalhou nas prefeituras de Guaratinga/BA e de Gravataí/RS. Quando ela estava no Nordeste, "era de direita", depois, passou para o "lado da esquerda". "Eu mudei totalmente de lado", contou ela. Ela já foi filiada a partido radical da esquerda, entretanto deixou o radicalismo e considera que seu "perfil", hoje, estaria mais voltado à "esquerda do meio". Seria o *fundo* dessa transformação o "caminho do meio" proclamado pelo budismo como a única forma de encontrar o equilíbrio e bom senso?

Sensibilizada pelas questões políticas, Elenir discorreu em sua narrativa biográfica sobre as desigualdades sociais e os absurdos com que os governos administram o país. O governo deveria existir em prol dos mais necessitados, disse ela. Acrescentou que o trabalho como político não deveria ser uma profissão, e sim, uma missão de vida, de doação aos outros e com um salário mais justo. Segue abaixo um trecho da transcrição da narrativa biográfica de Elenir no momento em que ela ainda estava "submergida" no fluxo de seus pensamentos com a temática que lhe despertava tantas emoções. Ela estava envolta pelo assunto, em ritmo *contínuo* de *descontinuidades*. Depois, "retomou a consciência" do espaço-tempo presente da entrevista e de seu ato de fala (ela *pensou o pensamento*, conforme afirma Ricoeur, 1994; ou *comunicou a comunicação*, segundo Bateson, em Canevacci, 1991). Nesse momento, aconteceu uma inflexão narrativa, um relampejo de tomada de consciência, uma escolha temática do que ela esperava constar ou não em sua *autoapresentação biográfica*.

Mas não assim, não que política fosse um local onde as pessoas vão pra enriquecer! Político produz o quê? Nada! Atualmente, assim, em termos nacionais, a política tá produzindo ladrão! Ladrão, malfeitor, oportunista! Ai, eu tô falando em política de novo, né? Acho que eu tô... ah, eu tô muito revoltada, Beta. Eu tô muito revoltada, é por isso! Por isso que volta e, daqui a pouco tô eu falando da política, de novo, é por causa dessa minha revolta. Tá, mas vamo voltar à minha, à minha biografia. [Risos]. Se não, tô eu lá na política de novo e nos políticos, e não é... não é esse o ponto. Então, voltamos lá, tá... do trabalho, então, eu já falei bastante, do meu lado... (trecho de transcrição da narrativa biográfica de Elenir de 26/10/2016).

Ela seguiu seu *ritmo* interno: um *pulsar* que *queima* por dentro. Afirmou que estava revoltada com a política e, portanto, esse assunto coletivo surgia mesclado ao que lhe era de

mais próprio e particular: sua *autoapresentação biográfica* (ROSENTHAL, 2017)⁷⁸. A *identidade narrativa* que Elenir construiu apresentou seu forte sentimento de pertença e participação no espaço-tempo político-social. A *esfera pública* e comum do contexto social é vivida e narrada por meio de *compartilhamentos sensíveis*. Para Rancière (2000), o político é uma forma de experiências partilhadas. Por isso, Elenir declarou que "a política faz parte do ser humano".

Ela se deixou *ser afetada*. Proseou com sentimentos, emoções e parecia que seu lugar de fala era "*de dentro*". Sua forma de comunicação levava mais a reflexões particulares do que análises sociais. Nesse momento de sua fala, surgiram mais *projeções de si*, como um lançar-se ao novo, como uma *chama que arde* e uma correnteza que *flui*, do que uma *identificação de si* com algo externo. Ao pronunciar que é pela Pedagogia e Democracia que se poderia "*criar uma nova geração, com uma outra mentalidade*" e participar ativamente de atividades dessa natureza, ela pareceu aderir a tal responsabilidade. Elenir se *reconheceu* nas imagens de reivindicações políticas e sociais. Ela não abraçou a causa das desigualdades sociais, ela se inseriu participe. Ela foi para as ruas fazer campanha política (por isso estava com um adesivo colado no seu blusão vermelho durante a exposição; além de constar na crônica videoetnográfica e na prancha acima uma fotografia de arquivo em que um grupo de pessoas aparece com faixas e adesivos). Ela também iniciou estudos em Pedagogia, mesmo que não os continuasse, e abriu um espaço educativo-espiritual. Buscava por esse caminho contribuir de alguma forma.

Em contrapartida, em nenhum momento da etnografia Elenir incluiu em sua prosa algo referente a etnia ou cultura negra. Ela comentou, em apenas dois momentos informais, que considerava os problemas étnicos apenas enquanto uma questão histórica e sugeriu que deveriam ser bem-resolvidos para as pessoas de hoje, sem necessidade de adoção de uma postura de vítima⁷⁹. Nesse quesito, a racionalidade do budismo humanista e a educação formativa "europeia" de Elenir provavelmente exerceram algum tipo de influência em sua forma de ver, viver e prosear sobre o mundo. Ela se disse contra as cotas raciais e a favor das cotas para provenientes do ensino público. Em um de nossos encontros, envolto pela ocupação do Movimento Negro na Reitoria da UFRGS, Edy, seu marido, comentou que as cotas raciais provinham de uma necessidade de reparação social. Ele trabalha em cargo de prestígio na Reitoria, é negro e filho de uma ativista que preserva os costumes da cultura

⁷⁸ ROSENTHAL, Gabriele. *História de vida vivenciada e história de vida narrada*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

⁷⁹ Elenir não utiliza os vocábulos "étnico" ou "negro", considerando-os como *dados* (*taken for granted*, Schutz, 1979).

negra. A história de família da sogra de Elenir é de ex-escravos, os quais lutaram na Segunda Guerra Mundial e receberam alforrias e terras no regresso.

Sobre a *perspectiva* de Elenir e a realidade da educação brasileira na questão racial, segue um diálogo entre Edy, Elenir e eu:

Edy: Muitas pessoas não tiveram a educação da Elenir, não ouviram de seus pais e mestres que eles tudo podiam, de que podiam ser o que quisessem. Para muitos negros, o mundo simplesmente não vai querer eles, porque eles são negros, simplesmente. Mas se eles agora podem ver que há negros estudando, tendo bons cargos, trabalhos, isso serve simbolicamente enquanto um exemplo de que, mesmo sendo negros, eles podem conseguir e que não há apenas uma saída.

Eu para Elenir: quantos colegas negros tu tinha no colégio?

Elenir: só eu.

Eu: na faculdade?

Elenir: alguns que se contava nos dedos.

Eu: professores?

Elenir: nenhum.

Então, falamos que, com as cotas, cada vez mais perde o sentido de contar quantos alunos negros se tem em uma sala de aula (Trecho de diário de campo de 27 de março de 2018).

Antropologicamente falando, sabemos que o marcador de diferença racial não se apaga⁸⁰. O que surge enquanto uma nova realidade na Educação brasileira é a relativa "integração" étnica. Como vimos no capítulo anterior, as reflexões de Maria Lourdes Gisi⁸¹ (2006), Samara Pereira e Guiomar Passos (2007), apontam que a educação superior sempre foi reservada para poucos e, apesar das políticas de ações afirmativas, as desigualdades de acesso e de permanências estão relacionadas às oportunidades educacionais, sociais e econômicas que, ainda, esbarram em procedimentos formais e informais de reprodução dos privilégios e do poder das classes mais abastadas. Ou de *status* e poder social, como disse Elenir.

Para "reestruturar" a sociedade com a formação básica de cultura, educação e valorização do ser humano, somente uma "*revolução humana*" mesmo, conforme propõe a filosofia Budista Nitiren Daishonin. Elenir, ao sugerir uma "*outra mentalidade*" para a "*nova geração*" por meio da Pedagogia e da democracia, abre-nos outros vários e vastos campos de reflexão. Não apenas racionais e intelectuais, regidos pelo poder da mente, mas também os sensíveis, sentidos na pele, engatilhados pelas afetações. E como seria uma *revolução humana* pelos sentidos? Como seria a formação de *outras* formas sensíveis de viver a vida social?

⁸⁰ Essa é a premissa das obras de arte da artista visual Virginia Ryan, a qual foi entrevistada sobre a exposição: "Exposures: A White Woman In West Africa". Disponível em: <<https://steven-feld-a936.squarespace.com/s/2007-Gazing-thorough-transparency.pdf>>. Acesso em: 04 dez. 2018

⁸¹ GISI, Maria Lourdes. A educação superior no Brasil e o caráter de desigualdade do acesso e da permanência. *Revista Diálogo Educacional*, [S.l.], v. 6, n. 17, p. 97-112, jul. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/dialogoeducacional/article/view/6740>>. Acesso em: 23 set. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.7213/rde.v6i17.6740>.

Parte 4 – Filosofia Budista Nitiren

Prancha Elenir 4.1: Filosofia Budista Nitiren



Fonte: autoria própria

Prancha 4.2: Filosofia Budista Nitiren



Fonte: autoria própria

*Os últimos dois anos de vida da minha mãe
foram os melhores anos de relacionamento que eu tive com ela.
Graças à nossa prática budista, a nossa relação se transformou totalmente.
A minha mãe se tornou a minha melhor amiga, a minha confidente.
Então, assim, todo o resto da vida que eu tinha passado com a minha mãe,
tudo apagou.*

*A gente ora pra ser feliz, ora para tornar as outras pessoas ao nosso redor felizes
também... Pra mim poder ter esta minha dedicação que eu tenho e que eu luto pra
isso, eu fiz esse juramento de dedicar a minha vida em prol do kosen-rufu.*

*Eu achei muito lindo isso aqui. Até, inclusive, to pensando em copiar a ideia, até
porque nós somos budistas, e a gente tem várias atividades lá em casa então eu já
pensei em utilizar essa mesma ideia das folhas pra gente montar um painel numa
das nossas atividades. Eu gostei muito.*

*A gente ora pelo caminho do meio, nosso desenvolvimento material e espiritual.
As duas coisas andam juntas.*

*Então, o objetivo do budismo, principalmente o Budismo Nitiren, que é considerado
o budismo da era moderna, porque – era moderna, por quê?
Porque a gente não precisa se isolar do mundo. Muito pelo contrário.
Nós vivemos nesse nosso mundo, mesmo, cada um na sua vida, cada um com as suas
particularidades, sem se isentar do mundo, sem se isentar de nada.
Em 1974, tinha a expectativa da visita do presidente Ikeda.
Aqui tem um diálogo dele com a Rosa Sparks sobre os direitos humanos.
Aqui com o Austregésilo de Athayde, da Academia Brasileira de Letras.
E essa aqui com a Margaret Thatcher. Aqui, com o Nelson Mandela.
Ele tem homenagens pelo mundo inteiro.*

*Se a gente tá nessa terra aqui, uns pra ajudar os outros. Essa é a nossa missão.
Está na vida de todos. Isso foi identificado por Sidarta Gautama, na Índia, quando
ele identificou esses quatro sofrimentos da vida:
o nascimento, a doença, a velhice e a morte.
Essas coisas de dentro de casa tu pode transformar o teu espaço, o jardinzinho, até
uma horta, é uma obra de arte. A gente pode transformar, primeiro, o nosso
ambiente do nosso lar e a partir daí sair pra fora.*

*Eu acredito que um mundo melhor é possível.
Desde que a gente consiga mudar dentro, as coisas dentro de nós,
aí a gente vai passando pro outro.
É trabalho de formiguinha. Mas isso é possível, sim. Eu acredito nisso.
Quando eu deixar de acreditar nisso, eu quero deixar de viver.
Enquanto eu estiver viva, enquanto eu estiver aqui, eu vou estar me transformando.
Crescer como um ser humano, fazer a nossa revolução humana,
que essa é a principal coisa colocada dentro do budismo Nitiren.
O Nam-myoho-rengue-kyo consegue fazer. Quanto mais tu recita, mais forte tu te
torna. Mais capaz tu é de transpor os teus obstáculos, as tuas adversidades.*

Nesta parte da crônica, veremos a inseparabilidade religiosa, biográfica e narrativa de Elenir. De que forma esse entrecruzamento contribui para refletirmos as formas de se prostrar com as imagens? Para começar, vou falar primeiro sobre essa linha do budismo, depois suas crenças e influências na vida de Elenir. Tais reverberações se mostraram presentes em forma de prosa com as imagens da exposição a partir das imagens que lhe habitavam. Lembrando

sempre que parto da ideia de que tanto as imagens da exposição, quanto as imagens biográficas são de mesmo *fundo* coletivo sociocultural.

Elenir havia feito uma escolha de cumprir o juramento feito no Japão de se dedicar na propagação do *kosen-rufu*. *Kosen-rufu* significa atingir a "paz mundial através da felicidade individual". Uma forma para isso se concretizar seria recitar o mantra *nam-myoho-rengue-kyo*, seguir os ensinamentos budistas e passá-los adiante. Segundo pesquisas de Suzana Bornholdt (2009)⁸² e de Ronan Pereira (2001)⁸³, o Budismo Nitiren Daishonin é considerado dual em suas formas de atuação: trata-se de uma ONG de base religiosa, que engloba tanto estratégias de prospecção e marketing quanto experiências religiosas. Contudo, em retorno a este texto, Elenir afirmou que tais afirmações não estão corretas.

O *kosen-rufu* é uma prática do Budismo Nitiren Daishonin, o qual é propagado pela organização internacional Soka Gakkai.

A Soka Gakkai é uma organização budista leiga que foi fundada no Japão e que hoje é considerada um dos movimentos religiosos japoneses mais bem sucedidos no país (Clarke, 2000, p. 326). O grupo iniciou suas atividades em 1937 como uma associação leiga de Nichiren Shoshu, uma das muitas denominações que remetem suas origens a Nitiren (1222-1282). Apesar do budismo de Nichiren ser datado do século treze, a Soka Gakkai é um grupo religioso contemporâneo. Tsunesaburo Makiguti (1871-1944) fundou a organização em 1930 como parte de um movimento de reforma do sistema educacional japonês. Depois da segunda Guerra Josei Toda, que era discípulo de Makiguti e segundo presidente da organização, reconstruiu o grupo. Toda iniciou um intenso esforço para disseminar os ensinamentos de Nitiren Daishonin para a população leiga, mas foi através de Daisaku Ikeda (1928-) que o movimento continuou a expandir. Ikeda sucedeu Josei Toda em 1960 como o terceiro presidente da Soka Gakkai e desde então tem se dedicado à expansão do grupo, através de viagens internacionais para estimular os membros espalhados por diversos países, e também através de aparições públicas com políticos, artistas e celebridades. / O primeiro distrito da Soka Gakkai estabelecido fora do Japão foi inaugurado na cidade de São Paulo em outubro de 1960 (BORNHOLDT, 2009, p. 182).

Sobre esses movimentos e estratégias da instituição, aparece na crônica videoetnográfica, a Lari, filha de Elenir, mostrando um livro em que o atual presidente da SGI, Daisaku Ikeda, se encontra com personalidades para discutir problemas sociais em prol da paz mundial. As ações sociais, educativas e culturais são o foco da instituição. A organização abriu uma universidade em Michigan, nos EUA, um museu na França e muitos outros empreendimentos. No Brasil, dentre as principais ações nessa frente, destacam-se o Departamento Educacional da BSGI, do Centro de Pesquisas Ecológicas da Amazônia

⁸² BORNHOLDT, Suzana. R. C. ONG ou Religião? O caso da *Soka Gakkai* no Brasil. *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 11, n. 11, p. 181-198, setembro de 2009.

⁸³ PEREIRA, Ronan A. *O Budismo Leigo da Soka Gakkai no Brasil: da Revolução Humana à Utopia Mundial*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2001.

(CEPEAM), o projeto "Makiguti em Ação", o "Colégio Soka do Brasil" e o "Núcleo de Alfabetização". O grupo budista conta com organizações em quase todas as regiões do Brasil, "com mais de 60 mil famílias, ou cerca de 200 mil associados"⁸⁴, dentre os quais "90% não possuem ascendência japonesa" (BORNHOLDT, 2009). O corpo coletivo é composto por heterogeneidades complementares e suas práticas se caracterizam pelas formas da *vida moderna* (SIMMEL, 1973).

Elenir explicou que o Budismo Nitiren é considerado da "*era moderna*", pois as pessoas não precisam se isolar do mundo, pelo contrário, ele considera que todos vivem nesse mundo mesmo, cada um na sua vida, cada um com as suas particularidades, seus trabalhos e famílias. Considera-se importante integrar todas as áreas da vida. Ela explicou que Deus e demônio, céu e inferno, não importa, tudo está dentro de cada um: "O sol pode ser um Deus, ou pode ser um demônio, vai depender de como é que tu vai usar o sol. Depende única e exclusivamente de ti. E tudo na nossa vida é assim. A escolha é exclusivamente nossa. E isso o budismo ensina para as pessoas". Para o budismo de Nitiren Daishonin denomina-se *Lei Mística* a energia que rege o Universo e, ao mesmo tempo, está nesse Universo em todas as formas de vida que o compõem. Para esse budismo, não existe um ser transcendental ou superior, há a lei da causa e efeito, tudo é energia positiva e negativa que vai resultar em uma vida de felicidade ou de infelicidade⁸⁵. A recitação do mantra é manifestação da energia positiva em nossas vidas, para termos sabedoria e força.

Segue abaixo um relato da experiência etnográfica com Elenir, a partir de reflexões sobre a espacialidade da BSGI, em meio às descobertas e rupturas das imagens mentais que eu havia criado sobre o budismo. O "templo" era um prédio comercial. Algumas correções foram feitas, após comentários dela.

Da universidade, partimos para a sede porto-alegrense da Associação Brasil SGI (BSGI), entidade brasileira representante da organização não governamental budista Soka Gakkai Internacional (SGI). As arquiteturas das sedes da Soka Gakkai estão diretamente relacionadas aos valores da organização de filosofia humanista e ecológica Nichiren. Passando de carro em frente, o prédio cinza sempre me pareceu uma associação como outra qualquer de contadores, administradores ou arquitetos. O prédio não se destaca dos outros vizinhos e possui, inclusive, a mesma cor e dimensão do prédio adjacente. Ele se enquadra harmoniosamente no conjunto estético do espaço que compõe (CULLEN, 1971, p. 9). Ele não se destoa nem possui uma arquitetura

⁸⁴ Dados do site BSGI. Disponível em: <http://www.bsgi.org.br/quemsomos/historia_da_soka_gakkai_no_brasil/> Acesso: 08 jan. 2019.

⁸⁵ Postagem "VISÃO DO BUDISMO SOBRE "DEUS", na página do Budismo Nitiren Daishonin no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/budismodenichirendaishonin/posts/vis%C3%A3o-do-budismo-sobre-deus-inicialmente-%C3%A9-bom-esclarecermos-que-buda-n%C3%A3o-%C3%A9-deus/725069260871554/>> Acesso em: 08 jan. 2019

exuberante. O lugar de práticas espirituais e filosóficas não configura-se como um templo. Não há templo, há espaços de convivências, de práticas, de trocas e de aprendizados. Trata-se de uma religião e de uma filosofia que visa levar, “princípios de desenvolvimento humano sustentável, tendo como base os ideais humanísticos da Cultura de Paz”, segundo o site da BSGI. Lari e Elenir me descreveram o espaço como: "Não há dissociação entre espaço sagrado e profano, urbano ou cotidiano". O budismo Nichiren está inserido ao meio urbano e não busca o distanciamento ou mitologização por meio de entidades sobre-humanas. Sua base é Humanista, seu presidente veste terno com gravata, as arquiteturas de suas sedes são discretas, como casas ou prédios comerciais e passam despercebidas aos olhares dos transeuntes. Em alguns casos, podem ser edificações grandes, como a sede nacional, em São Paulo, que possui três estruturas e parece um centro de *business*. Nas fachadas, o mais comum é apenas constar a sigla “BSGI”.

A sede da BSGI na capital gaúcha está localizada na Rua Luzitana, 607, a meio a casas, edifícios residenciais altos, protegidos por grades, cabines de segurança praticamente cobertas pelas árvores frondosas e antigas. Há mais sombra do que sol naquela rua. A rua passou por transformações significativas em seu fluxo de trânsito nos últimos anos, por se tornar uma das saídas da Avenida Carlos Gomes, a qual possui 12,3 km de extensão, liga as Zonas Norte e Sul da cidade, e foi ampliada. Mesmo assim, a rua Luzitana ainda parece muito calma. O prédio da BSGI não se destaca em meio aos demais. Trata-se de um local alugado, uma edificação que poderia abrigar qualquer outra empresa, de qualquer outro segmento. Isso me chamou atenção, considerando minha expectativa em conhecer o *kaikan* regional, que, até então, para mim, chamava-se "centro budista". Eu não havia criado muitas imagens mentais sobre o lugar e seu suposto misticismo, mas tudo o que pensei não foi condizente com a realidade. Demorei para ver algum sinal ritualístico ou religioso. Era mesmo da era moderna.

Imaginem-se agora os edifícios colocados de maneira a permitir o acesso ao interior do conjunto então o caminhante sentirá que esse espaço delimitado tem uma vida própria, que a sua existência é independente das construções que o originam e envolvem e pensará: “Estou Aqui” ou “Estou a entrar Aqui” (CULLEN, 1971, p. 9).

Eu não era uma caminhante *flâneur* que andava a passos perdidos ou em observação flutuante (PETONNET, p. 1982) pela rua. Eu estava sendo guiada por duas mulheres, mãe e filha, adentrando um espaço para mim desconhecido. Passar da calçada ao espaço interno daquela casa de oração, pela primeira vez, teve uma dimensão que escapava do tempo linear, como uma *intuição de tempo descontínuo* (BACHELARD, 1932). Cada passo foi cuidadoso; cada olhar, uma descoberta. Eu me sentia entrando em sua casa "sagrada", seu mundo mais pulsante e *íntimo*, de onde suas imagens mais fortes floresciam. Lugar de muitas de suas memórias coletivas (HALBWACHS, 1990). Observei cada detalhe como um portal que se abria em um turbilhão de informações: cada pessoa que cruzava nosso caminho, os sorrisos, os perfumes, as explicações sobre a casa para mim e de mim para os outros. Ouvia os cantos dos pássaros lá de fora, as vozes das pessoas em salas fechadas, as rezas no salão, os passos que subiam as escadas e as portas que abriam e fechavam naquele labirinto de um espaço desconhecido.

Meu deslocamento estava no plano físico, espiritual e intelectual. Buscava, pelos elementos que se apresentavam, compreensão do espaço por meio de criação de mapas mentais, simbólicos, hierárquicos, afetivos, sensitivos. Alfred Schütz (1979) afirma que fazemos uma espécie de categorização tipológica mental para conseguirmos compreender uma realidade a partir de uma situação que se apresenta, e, só a partir do entendimento dos códigos sociais, do sistema de relevância é que fazemos, então, nossas escolhas para agir socialmente. Busca-se reconhecer similaridades, sistemas comuns, algo socialmente significativo para não experienciar o sentimento de estarmos "perdidos" naquele espaço e momento. O sistema de relevâncias depende da interação humana, "quando o código de tipificação é estandardizado

e o sistema de relevância institucionalizado. Esse sistema comum de relevâncias e tipificações dá origem às tipificações e estruturas de relevâncias individuais, instrumental básico para que o indivíduo proceda à interpretação” (SANTOS, 2014). Eu havia tipificado o espaço budista a partir dos templos da linha zen que conhecia.

Depois dessa experiência, entramos no carro, saímos da sede da BSGI e rezamos até chegarmos de volta à UFRGS. Foi um dia etnográfico intenso. Eu sentia que havia experienciado uma energia forte de transformação interna em mim também, pois eu estava precisando transmutar em algo positivo aquele pesado ano de 2016. Percebi na pele a energia do pensamento positivo e encorajante. Como diria Cullen: "quando olhamos para uma coisa, vemos por acréscimo uma quantidade de outras coisas" (1971, p. 10).

Dos conhecimentos e experiências adquiridas ao longo de sua vida, Elenir contou sobre Sidarta Gautama e sua filosofia de vida. Ele descobriu os quatro sofrimentos que todos os seres humanos vão passar na vida, que são: nascimento, doença, velhice e morte. A partir dessa compreensão e do esforço em busca de satisfação pessoal, transformação de si e do mundo para uma vida melhor, o Budismo Nitiren acredita que é possível criar uma "*revolução humana*". O ritmo da transformação é lento, em passos "*de formiguinha*", como ela disse.

A *busca pela felicidade* é construída pelas entidades (ONGs, família, mídia, instituições religiosas, governo, escola) e interações sociais no *mundo da vida* e, por meio de uma pedagogia das emoções, direciona e organiza nossos comportamentos e nossa própria forma de ser e estar no mundo (FREIRE FILHO; LEAL, 2015). Trata-se de uma *imagem dialética*, no sentido de Benjamin de utopia e fetiche, que caracteriza o contexto sociocultural atual marcado pelas dificuldades da *vida moderna*. Atualmente, diversas pesquisas e projetos estão se dedicando à compreensão social do fenômeno da *busca pela felicidade*, como o professor Dr. João Freire Filho (UFRJ), citado acima, dentre tantos outros.

O tempo cíclico foi simbolizado na crônica por meio da fotografia de uma nogueira, árvore que Elenir possui no pátio de sua casa. Antes de eu visitá-la, ela havia dito que gostaria de mostrar a nova porta do quarto que estava construindo voltada para o pátio, com vista para contemplar sua árvore preferida. Era outono e eu poderia fotografar as folhas caídas no chão, formando um lindo piso amarelado. Outra "árvore" que chamou atenção de Elenir foi a montagem com folhas ao redor das fotografias da exposição "Crônicas da Alfândega". Ela se encantou que achou "*muito lindo*" e queria reproduzir em uma de suas atividades do evento budista que aconteceria em sua casa. À seu convite, fui a Gravataí acompanhar esse evento e passei o dia inteiro por lá. Filmei a nogueira outonal e, depois, ela me enviou outra imagem da árvore na primavera, repleta de folhas. A árvore mostrava os ritmos e formas de uma *etnografia da duração* (ECKERT; ROCHA, 2013c) que perpassava estações.

A noqueira foi um dos marcadores temporais da etnografia, considerando a importância para Elenir dos elementos da natureza, enquanto partes de um todo maior. Vi, de dentro de seu quarto, em perspectiva direcional pela porta, o tronco e os galhos secos e robustos. A vegetação em um pátio está sempre em constantes movimentos de renovação. Com a porta aberta, se esvaem as fronteiras entre os espaços de repouso e de transformação; de intimidade e natureza. A porta é um elemento simbólico entre o dentro e o fora (SIMMEL, 2011)⁸⁶, entre o refúgio privado e o público (BACHELARD, 1990). Neste caso, o pátio era privado, mas ligava a casa dela com as de outros familiares-vizinhos. A porta permitia fluir entre o interior e o exterior, entre o *devir imagético* do ser integrado à natureza e à dimensão sensível da vida *ecológica*, do ser no espaço-tempo em constantes *impermanências*. As temporalidades cíclicas do meio ambiente externo se entrelaçam à vida interna. Esse entrelaçamento é uma condição de nossas existências enquanto seres humanos.

Elenir proseou a partir dessa concepção de um ser integrado ao todo. Suas imagens internas são fortemente influenciadas pelo holismo característico do budismo, o qual surgiu em sua vida de forma significativa e transformadora. Para ela, o budismo se caracterizou como uma *inflexão biográfica* (ROSENTHAL, 2017), ou seja, quando um fato marcante muda o curso da vida da pessoa que narra sua biografia. Neste caso, tal *inflexão biográfica* foi decisiva para sua construção de *identidade narrativa* e trouxe a força sutil das imagens que mais se destacaram em sua prosa: a busca por conhecimento, por transformação, por felicidade e sua *"missão"* de passar isso adiante. Na exposição e na vida, Elenir fez circular essas ideias em imagens pelo ritmo de seu momento atual. E, nessa busca, falou com tranquilidade de alguns de seus erros, infortúnios e malogros, pois tudo se transformou em aprendizado, como ela diz.

Durante toda a sua vida, teve problemas de relacionamento com sua mãe e, "graças à conversão de ambas e à prática budista", a relação entre elas se transformou totalmente. Elenir conheceu o budismo em 1992, enquanto trabalhava com um namorado. Esse namoro durou doze anos, entre indas e vindas. Teve outros namorados, mas ela disse: "meus romances, sempre foram, assim, ó: catastróficos!", "escolhia muito mal ou não duravam", "eram muito intensos" e "marcantes". De um relacionamento conturbado, nasceram seus dois filhos. Graças às práticas budistas, ela se sentia com coragem para transpor todas as suas adversidades. Ela explicou que quanto mais se recita o mantra *nam-myoho-rengue-kyo*, mais forte a pessoa se torna. Encontrou a força interior e conseguiu superar seus obstáculos em

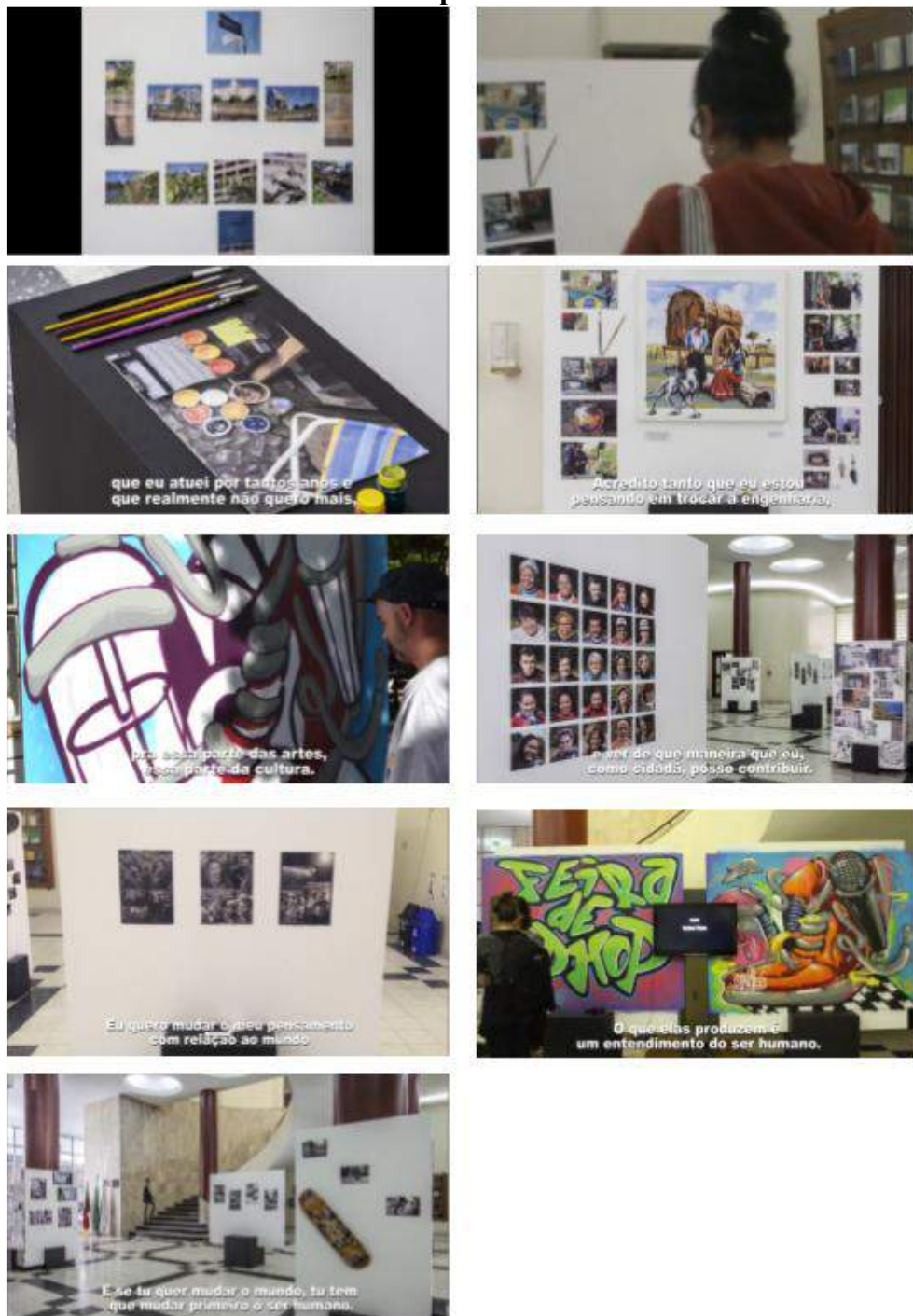
⁸⁶ SIMMEL, Georg. A ponte e a porta; Filosofia da paisagem. In: MALDONADO, Simone C. (org.). *Georg Simmel: sentidos, segredos*. Curitiba: Appris, 2011, pp. 19-26; 28-42.

relação aos relacionamentos amorosos. "O *nam-myoho-rengue-kyo* diz assim: "não existe impossível, tudo é possível". De tanto recitar e mentalizar um companheiro, ela encontrou Edy Isaías e se sentiu, portanto, "realizada como mulher". Casaram-se no budismo, em 2007, quando ela tinha 45, e ele, 47 anos. Ambos eram engenheiros, ela civil, e ele, eletricitista. Naquela época, estavam com dificuldades financeiras, e "graças a prática budista", que sempre esteve presente, ele passou no concurso público.

Nesse aspecto, o Budismo Nitiren Daishonin foi um marco significativo em sua prosa com as imagens das formas sensíveis e de ver e viver em uma sociedade complexa. O entrecruzamento filosófico, biográfico e narrativo de Elenir ressaltou espaço-temporalidades em que *perduraram os ritmos das imagens da impermanência do ser e da busca por felicidade da vida moderna.*

Parte 5 – Cultura produz seres humanos melhores

Prancha Elenir 5.1: Cultura produz seres humanos melhores



Fonte: autoria própria

Prancha 5.2: Cultura produz seres humanos melhores



Fonte: autoria própria

A gente precisa dessa parte da arte. Acredito tanto que eu tô pensando em trocar a Engenharia, que eu atuei por tantos anos e que realmente não quero mais, pra essa parte das Artes, essa parte da cultura. Eu quero mudar o meu pensamento com relação ao mundo e ver de que maneira que eu, como cidadã, posso contribuir. O que elas produzem é um entendimento do ser humano. E se tu quer mudar o mundo, tu tem que mudar primeiro o ser humano. A arte, a cultura, ela produz isso. Ela produz seres humanos melhores. Eu, ver meu filho desenhando foi muito emocionante, tu não faz ideia do quanto isso me fascinou, quando ele me mostrou o primeiro desenho que ele tinha feito. E quando eu descobri isso pra mim foi...foi muito emocionante. Tu não faz ideia. Desculpa

Nessa parte da crônica etnográfica, Elenir continua falando de sua *busca pela felicidade*, entretanto, agora, refletindo sobre suas mudanças de vida e seu *projeto* individual biográfico. Todo projeto está inserido dentro de *campos de possibilidades e províncias de significados* de acordo com as *realidades da vida vivida*.

A *realidade da nossa vida cotidiana* é aquilo que nos parece ser tão natural e confortável que não vemos motivos para abandoná-la (SCHUTZ, 1979, p. 249). A não ser que vivenciamos, como visto acima, uma grande ruptura ou transformação, uma *inflexão biográfica* que nos impulsiona a romper as fronteiras dessa *província* a transitar para outras *realidades* e outros *mundos*, com outras *províncias de significados*. Estas *províncias* constituem as formas como compreendemos o mundo. As diferentes *realidades e províncias* coexistem intersubjetivamente e compõem os sentidos que damos para as experiências. Elenir, na exposição, afirmou que desejava modificar seu pensamento em relação ao mundo. Para tanto, ela precisaria experimentar de outras *realidades e províncias*, com outras intersubjetividades. Ela almejava encontrar uma nova forma de contribuir com o mundo, considerando sua perspectiva de responsabilidade política e social enquanto cidadã.

Para as pessoas tomarem suas decisões pessoais, que perfazem mudanças em suas trajetórias biográficas, Schutz e Luckmann (1973)⁸⁷ afirmam que elas se utilizam (conscientemente ou não) de seus *estoques de conhecimento*, formados pelas trocas intersubjetivas experimentadas no cotidiano do *mundo da vida*. Há uma estrutura social que molda e é moldada pelos fenômenos sociais, pelas relações entre o *mundo do tempo, do biológico e do social* (SCHUTZ E LUCKMANN, 1973, p. 100). A diferença entre os sujeitos e o que determina a "única articulação biográfica do estoque de conhecimento" (p. 113) é a sequência, a proximidade, a profundidade e a duração da experiência individual. Desta forma, cada indivíduo vai construir compreensões e relações afetivas diferenciadas com o mundo a que pertence.

Narrativas biográficas mostram quando fatos incisivos produzem transformações nos projetos biográficos. Grandes acontecimentos, como a conversão de Elenir ao budismo e seu casamento, provocaram mudanças significativas em seu trajeto biográfico. Ela também parou de trabalhar por questões de saúde, depois, desejou voltar a trabalhar, mas em outra área de atuação. Agora estava concentrando seus esforços na transformação pessoal em busca de felicidade e realização profissional.

⁸⁷ SCHÜTZ, Alfred; LUCKMANN, Thomas. *The Structures of the Life-world*. Northwestern University Press, 1973.

A busca pelo sucesso, pela liberdade, pela felicidade e pela realização pessoal inserem-se em uma pragmática de esforços por maior operatividade e desempenho, conforme sugeridas as práticas da *vida moderna*. As interações sociais são performances que criam vínculos sociais. Para Vladimir Safatle (2015)⁸⁸, a sociedade é o próprio *circuito dos afetos*. Segundo ele, precisamos revisar nosso senso de eu social e individual. E sendo as emoções *fluidas*, elas são experiências subjetivas e coletivas, baseadas na percepção, diluídas nas malhas do tempo e da memória, as quais produzem diferentes significados, conforme contextos específicos. Elenir insere-se em um desejo coletivo de buscar alta performance pessoal para alcançar realização profissional. Ela acredita no poder de contribuição de que a sua prática pessoal gera as mudanças coletivas, como em um fluxo contínuo e fluido de um rio em transformações.

Elenir quer trocar o ramo da Engenharia, no qual sempre atuou, por outra área e acredita que o seu caminho pode estar no campo das Artes. Na exposição, ela e Daimon estavam diante do projeto "Arte na Praça", quando ela olhou para as imagens de artistas e artesãos da praça da Alfândega. Eram personagens da vida real, como ela. Além das fotografias, havia um cavalete com um quadro, tintas, pincéis e materiais apoiados no suporte expográfico. Como visto no primeiro capítulo, os materiais poderiam ser percebidos como um convite ao visitante da exposição para produzir arte também. Esse convite *pulsava* apenas no campo sutil, em um processo subjetivo, criativo e imaginativo de alguns visitantes.

E Elenir ficou tocada. Falou sobre o sentido que as artes e a cultura possuem para ela: produzem um "*entendimento do ser humano*" e "*um ser humano melhor*". Nesse mesmo percurso de melhorar enquanto pessoa e de ampliar seus *estoques de conhecimentos* sobre outras *realidades do mundo da vida*, cursar Artes seria uma possibilidade. O curso de Artes lhe proporcionaria adentrar ao mundo que produz *seres humanos melhores*. As imagens da exposição foram um gatilho para acionar nela reminiscências de quando viu pela primeira vez um desenho de seu filho. A possibilidade de seu filho ser parte desse grupo e produzir uma transformação coletiva a gerou profunda emoção. Ela reconheceu em seu filho um projeto de futuro melhor. Assim, tanto Elenir quanto Daimon passaram a pertencer a esse projeto. Além disso, em certa medida, ele representava uma *projeção* de sua mãe, fruto de um *projeto de vida* e realização pessoal dela. Portanto, o filho em si, em sua autonomia de *projeto* independente, e o *projeto* materno compuseram, para Elenir, naquele momento, uma *imagem-devir* da transformação que ela ansiava. Ainda na exposição, em meio a esse *reconhecimento*

⁸⁸ SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

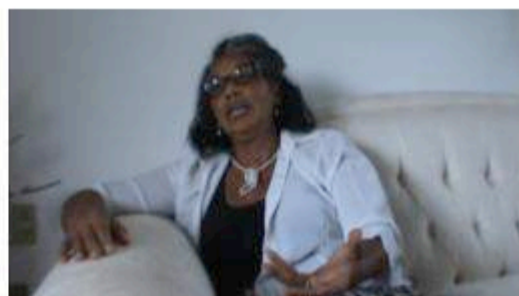
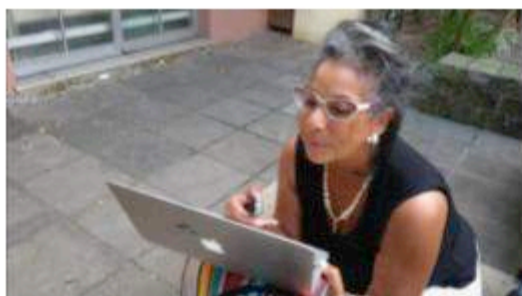
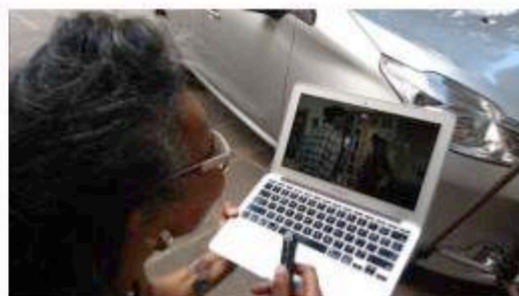
de *projeção* dele, de si própria e do mundo, houve uma grande concentração de energia e emoção que ela não se conteve e, ao final, secando as lágrimas, pediu desculpas. Bateson (1981) afirma que tudo nas interações humanas possui significado, inclusive os gestos, os silêncios e as lágrimas. Enquanto pesquisadora, também fui *afetada* e me emocionei. Contive a vontade de abraçá-la naquele momento. Ao final, com a câmera ainda ligada, nos abraçamos, em momento de *reciprocidade e identificação*. Rimos os três! A imagem que essa cena produziu representava nosso emaranhado e entrelaçamento pelas emoções desde o dia em que nos conhecemos.

Na crônica, aparecem imagens de Daimon e seus desenhos. Ele estava no quarto de sua casa, no refúgio criativo, onde produzia também roteiros de filmes. Nos encontros com Elenir, ela sempre comentou sobre as mudanças que ocorriam no curso de sua vida que já não correspondiam mais à crônica videoetnográfica. Uma vez me atualizou que Daimon já não se interessava mais por desenho, e sim, fotografia e vídeo. Em 2018, ele se dedicou a estudar para concurso público e, em 2019, voltaria ao curso técnico de Produção Audiovisual, agora em outra universidade, a Feevale. Lari continuou o curso de Pedagogia na UFRGS e estava feliz com os seus estágios.

Nesses momentos de atualizações, Elenir percebeu o quanto a crônica se constituía enquanto um marcador temporal e pontual de um momento biográfico. A crônica fixava em registro eterno nossa *estrela* com seu desejo do passado e de um momento-presente *pontual* de interação. Instantes de seu cotidiano se distendiam em *ritmos e superposições temporais* (BACHELARD, 1988). Agora, pela crônica, as imagens e histórias da *estrela perduravam* no tempo. *Perdurar* é, ao mesmo tempo e, muitas vezes, o grande temor e grande atrativo da comunicação visual. No *mundo dos afetos* (SAFATLE, 2015), das *partilhas sensíveis* (RANCIÈRE, 2000), é sempre uma nova realidade que se cria em permanentes *projetos* individuais e *metamorfosis* coletivas. Artes, emoções e sonhos de um mundo melhor são atravessados pelas vicissitudes das *realidades do mundo da vida*.

Parte 6 – Imagem e restituição

Prancha Elenir 6: Imagem e restituição



Fonte: autoria própria

*Ouvindo o vídeo [que] eu queria fazer a história da arte.
Mas, e assim, eu não tinha lido nada!
Então eu realmente tô no caminho certo!
Aquele vídeo, pra mim, é o início da nova etapa da minha vida.*

Para finalizar a crônica de Elenir, há imagens nossas no estacionamento da Reitoria, sentadas naquela mureta improvisada, em que ela construiu uma "aconchegante sala imaginária" para nos acolher. Como cenário, havia árvores de fundo e isso era o que importava para ela. As árvores não aparecem nas fotografias selecionadas para a prancha acima. Elenir assistia aos seus vídeos pelo meu *notebook*. Enquanto interagíamos, sua filha Lari fazia os registros fotográficos com meu celular e foram vários: de longe, de perto, de frente, de lado, de costas. Uma verdadeira constelação de imagens desse segundo momento filmado de restituição.

Segue abaixo um trecho da interação:

- Elenir: as pessoas tem que pensar. As pessoas estão muito imediatistas. Só existe o agora. O amanhã não existe. Tem que pensar no outro, não só em si. [...] Eu acredito em várias existências. Mesmo para quem acredite em uma única existência ele continua pensando só nele. Não pensam nem em seus netos. Senão, não pensariam nesses desejos todos [de *status*, dinheiro, poder]. Vai pra terra, vai infiltrado. E daí não dá pra fazer hortinha. [...] Beta eu tenho que parar de falar.
- Eu: eu adoro te escutar. Revigora. Dá um ânimo na vida.
- Elenir: tu vai me fazer sentir uma pessoa importante. Depois eu vendo assim, ah, eu falo tudo isso... mas não adianta só falar, tem que colocar mais isso em ação. [...] Essas entrevistas que tu tá fazendo, tu não pensa que isso só serve pra tua pesquisa. Isso me fez pensar também no budismo: colocar em prática. Não tô em luta sozinha. Quando entrar em ação, um chama o outro. Não foi só pra ti, até para eu entender que o budismo é importante para minha vida. Preciso estudar mais, praticar mais. Vai além do *nam-myoro-rengue-kyo*. Não é isso. É muito mais além disso. É uma transformação interna na tua vida. Exige uma transformação interna. É como uma cozinha. Tu gosta de cozinhar? [*Sim!*] Recitar *nam-myoro-rengue-kyo* é como dar um arroz e feijão a quem está com fome. Mas de quantas maneiras tu pode fazer feijão? Quantos tipos de feijão existem? [...] Tu tá me ajudando muito, muito mesmo. Na minha nova etapa, no novo curso. Eu tô pensando até nas Ciências Sociais, eu não tinha pensado nisso. Eu nunca tinha pensado nisso. [...] Aprender a pensar [...] esse é o novo caminho. Acho que tu vais ficar muito tempo na minha vida. Acho que não vai ser só na tua pesquisa. Até tu ver as minhas construções, minha horta [...] até tu criar uma nova pesquisa. Quem sabe? (Trecho da transcrição do segundo encontro de restituição em 06/04/2017)

Elenir faz uma espécie de autorreflexão por meio da *autoapresentação*. Se, pra ela, aquele vídeo foi o início de uma nova etapa em sua vida, mal sabia ela que marcava uma nova etapa para a minha também. Ela passava por uma "fase" de transformação e isso acendeu como chama e água em mim a crença no poder contagiante e positivo que a *revolução humana* poderia trazer. Chamei meu processo de "reviravolta transformativa". Essas histórias da exposição e histórias de vida dela afetaram indubitavelmente a mim e, talvez, poderá afetar outras pessoas também.

Elenir comentou que pretende fazer uma horta comunitária em seu bairro, inspirada pela exposição. Inspiração não falta para ela, que está sempre criando e inovando, conforme se pôde perceber. Acredito que qualquer curso ou empreendimento que ela fizer, se sairá bem. Ávida pelo saber, sempre vai atrás de mais conhecimento e de se desenvolver. Segundo ela

disse no trecho acima, é preciso colocar em "ação". Quando assistiu ao seu vídeo na exposição, o que mais lhe "fascinou" não foi se ver ou se escutar no vídeo, mas o que aconteceu depois de assisti-lo. Ela começou a ler os livros para a prova de ingresso diplomado na Faculdade de Artes da UFRGS e se identificou nas leituras. Como se as leituras falassem aquilo que ela havia dito na exposição, com outras palavras. Ela leu "O que é Arte", de Jorge Coli, e "História da Arte", de Ernst Gombrich. Antes disso, não havia lido nada dessa temática e admirou-se que tudo o que havia falado no vídeo estava escrito nos livros. Por isso, sentiu-se "*no caminho certo*".

Elenir percebeu, com o tempo, que outros caminhos eram possíveis e começou a desbravá-los. Contudo, intrigou-lhe o fato de tal frase se eternizar na crônica e apresentá-la de uma forma que não condizia mais com a verdade absoluta de sua vida vivida. Suas consternações chegavam a mim e eu buscava lhe tranquilizar explicando que a crônica era um vídeo *pontual*, de uma experiência de interação específica e que ela não precisava se preocupar, pois eu me vinculava a sua perspectiva de que tudo está em constante transformação sempre. Na dialética da *impermanentia* do ser e da perenidade da imagem filmica, construía-se uma *imagem dialética* e um *dever-imagético entre* tais realidades da vida vivida e da representação na narrativa visual.

A restituição foi um processo importante de comunicação para circulação das imagens de Elenir. A cada encontro, *dom* e *contradom* se constituíam enquanto formas-chave de relação. Como dito no capítulo anterior, a restituição é um compromisso ético da prática etnográfica, pois as imagens são um bem comum. Uma das vantagens de realizar os processos de restituição com fotografias ou vídeos durante a pesquisa é a possibilidade delas gerarem discussões com os próprios sujeitos fotografados/filmados sobre aspectos presentes nas imagens (ACHUTTI, 1997, p. 58)⁸⁹. Além das restituições abrirem margem para negociações do que se pode e do que não se pode mostrar. Em um momento de restituição, Elenir comentou de como ela percebe algumas partes do seu corpo e isso foi levado em consideração nas filmagens seguintes. Esse relacionamento de respeito permite a aproximação e *reconhecimentos mútuos*. Nos reencontros, as trocas de percepções subjetivas sobre as imagens de si e do "outro" (que, no caso, ela sentia falta da minha presença nas imagens com ela), tornaram-se possibilidades de compartilhamentos e agenciamentos múltiplos. Nessas trocas, de alguma forma, envolveu o conhecimento da vida de cada uma e as *metamorfoses*

⁸⁹ ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. Fotografia: mediação, técnica e narração. In: _____. *Fotoetnografia*. Um estudo de antropologia visual sobre o cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre: Tomo Editorial; Palmarina, 1997, p. 51-81.

que passamos dentro do contexto sociocultural e etnográfico. Mesmo com todas as falas, explicações e tentativas de compreensões alheias, entre pesquisador(a) e interlocutor(a) sempre ocorrerá interditos (DANTAS; ATHIAS, 2012)⁹⁰.

A escrita etnográfica das formas sensíveis busca refletir o "lugar e o sentido da imagem nas diversas escrituras antropológicas" (ROCHA, 1995, p. 10) e no campo da comunicação, conforme se propõe com esta pesquisa. A imagem ganha força e conduz a escrita a partir da imaginação criadora para a construção do conhecimento humano e da problemática em questão. A partir de uma escrita em imagem-texto etnográfica que considera os pesquisadores e pesquisados como "sujeitos-sede de representações simbólicas", podemos ter acesso a um "patrimônio imaginário da humanidade" (p. 110). E mais: "a imagem é parte integrante do texto etnográfico, denunciando o que existe de desconhecido e inacabado na sua escritura" (idem). Os sujeitos-sede de um pensamento são também sede de representações simbólicas que operam a partir de suas interações comunicativas e estéticas do cotidiano. Operam, pois, formas sensíveis de ver e viver na cidade.

"Tenho 54 anos e ainda muito para aprender", ensinou-nos Elenir. Em 2016, Elenir não passou para Artes. Nos dois anos seguintes, fez Pedagogia, conforme mencionado, e, em 2019, mudará para a Faculdade de Administração, na mesma universidade e modalidade de aluna especial. Com entusiasmo, me enviou fotografias de uma empresa que acabou de abrir para vender sua mais nova invenção-aventura: "arte em tecidos", conforme consta na etiqueta. Em nosso último encontro até a escrita deste capítulo, ela me presenteou com um lindo coração de tecido feito à mão. Mãos que costuram, tecem, criam e recriam a sua e a nossa realidade de constantes inconstâncias. Pela costura, sua arte vai se materializar, se assentar, como foi seu voltar para casa. Os fios e tramas vão tecer um nova bricolagem de imagens e histórias em sua vida.

A crônica vídeoetnográfica de Elenir termina com os créditos praticamente iguais ao de Claudio: com as telas pretas informando sobre a pesquisa, o vídeo, a pré-produção, produção e pós-produção da exposição.

A prosa com as imagens de Elenir nos levou a muitos encontros, questões, reflexões, emoções, ao budismo humanista da era e da *vida moderna*, à educação europeia de uma mulher, filha de seu José e dona Maria Beatriz, criada na igreja luterana de um bairro de alto padrão em Porto Alegre e que se formou em Engenharia Civil em faculdade privada. Ela se

⁹⁰ DANTAS, Emiliano; ATHIAS, Renato. A fotografia e o segredo. In: *Revista IluMinuras*. V. 13, n. 31. 2012. ISSN 1984-1191. p. 39-56. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/36980/23880>>. Acesso em: 24 mar. 2013.

sente realizada pessoalmente, como mulher e espiritualmente, entretanto ainda busca a realização profissional.

Ela voltou à sua casa natal, à morada das memórias mais íntimas. Imagens de um passado que *pulsa* presente, *circula* e se atualiza entre os contextos político-socioculturais de uma sociedade complexa e “desestruturada”. Sobre o caos contemporâneo, Elenir sugere mais democracia e pedagogia para mudar a mentalidade da nova geração. Ela afirma que, com conhecimento, podemos transformar a nós mesmos para alcançarmos a *felicidade* própria, uma *revolução humana* e, então, a paz mundial. Sonhos que são lançados como chama de fogo aos fluxos dos rios sagrados de um mundo interior. Estamos falando das imagens simbólicas dos elementos de fogo e água que se completam. Espaço-temporalidades muito ancorados no presente sobre *imagens dialéticas de impermanências*.

4. TUMAX EM PROSA COM AS IMAGENS: "SOU DE URUGUAIANA, GRAÇAS A DEUS"

Figura 38: Encontros com Tumax



Fonte: frames vídeo, autoria própria

4.1 ENCONTROS ETNOGRÁFICOS COM JOSÉ TUMAX ISBAROLLA SERPA

Tumax é um personagem da poesia e do *flamar*. Enquanto um frequentador assíduo do cinema da Sala Redenção (ao lado da Reitoria da UFRGS), antes das sessões começarem, ele passava tempo na Biblioteca Central, onde usava os computadores com acesso à internet. Foi nessa passagem entre sair e entrar da biblioteca que Tumax cruzou pela exposição e se interessou. E foi em um desses dias que o conheci. Além do cinema, biblioteca e exposição, ele adorava assistir às palestras e espetáculos musicais promovidos pelo Departamento Cultural da universidade, que lhe convinha como um grande complexo cultural que oferecia gratuitamente entretenimento de qualidade. As atividades culturais eram seu chão. Em meio às narrativas na exposição, Tumax citava vários artistas, como Gilberto Gil, Elza Soares, *Rauzito* (Raul Seixas), Zé Ramalho, Erasmo Carlos, Roberto Carlos, Caetano Veloso e Chico Buarque. Sua prosa era arte.

No dia em que conheci Tumax, sua forma de comunicação chamou-me atenção pela performance emprenhada. Ele estava com seus longos cabelos grisalhos, preso por um elástico, cavanhaque branco, sorriso fácil, corpo magro e baixo, calça de jeans azul lavada, estilo anos 1990, tênis confortável de quem anunciava gostar de caminhar, camisa pólo branca e alguns acessórios-amuletos. Ao observar que ele parava diante dos painéis, aproximei-me ainda com a câmera desligada, informei que fazia parte da exposição e estava registrando o que mais chamava atenção das pessoas e o que lhes vinha à cabeça com aquelas imagens. Tumax começou rápido na prosa, liguei a câmera, abri o tampo da lente, tirei o *superzoom* que surgiu no visor e busquei um enquadramento o mais rápido possível. Falhei na "prontidão etnográfica" [riso!]. Percorremos seu trajeto pela exposição por uns doze minutos. Ele perguntou até quando eu ficaria por ali, pois estava indo ao cinema e queria voltar outro dia para olhar e conversar com mais calma.

Mostrando-se muito interessado na filmagem, perguntou se eu lhe passaria um *link* para acessar e lhe respondi que sim, que gostaria de anotar seus contatos. Fomos ao balcão da recepção, onde estavam Jandira e os quatro seguranças que observaram e depois brincaram comigo sobre essa interação com Tumax. O visitante dos amuletos e poesias tirou um papel amarelado do bolso da calça, desdobrou e me mostrou. "O que é, com efeito, caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia*, mas *olhe*; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício", conforme explica Paul Zumthor (2007, p. 73) sobre as "ações performanciais" e "ações visuais" que podem haver em textos e impressos em geral. Neste caso, havia um dupla performance oral-corporal e texto-visual sincrônicas. De um lado do papel, havia anotações com o nome e telefone de seu filho Alex em tinta preta. De outro, havia o número de "Nícios", como ele chama seu neto "emprestado" Vinícius, em letras grandes e reforçadas de tinta vermelha. Havia também os telefones de sua esposa Claudete e de sua casa. Tumax me passou todos os contatos, exceto de seu filho Alex, pois não moravam mais juntos. Mas seu neto ficava metade da semana e poderia ser um meio de contato. Além disso, eu também poderia encontrá-lo por sua conta própria no Facebook. Anotei tudo e nossa comunicação ao longo da etnografia foi intermediada por seu neto, sua esposa e por postagens públicas no mural do Facebook que funcionavam melhor do que as mensagens privadas.

Vi que Tumax era um homem para público. E pareceu-me que sua maior motivação para participar da pesquisa ratificava tal ideia. Ele era performático no corpo e no pensamento. No seu palco da vida cotidiana, a desenvoltura própria nos guiava por vastos outros amplos mundos. Ele proseava de forma rápida e labiríntica, gerando reflexões ao ouvinte para compreender o percurso de seu pensamento: "Como mesmo chegamos até esse assunto?". Entre imagens e histórias, ele declamava suas poesias enquanto caminhávamos pela exposição.

Após conversar com Tumax na exposição, encontrei-o, no mesmo dia, na UFRGS. Ele havia seguido seu ritual de sair do cinema, beber um "cafezito" e fumar um "cigarrito" sentado sozinho em uma mesa da área externa do nosso já conhecido Bar do Antônio. Eram cinco da tarde. Ele pediu que eu chegasse próxima de sua mesa e sobre ela estava a sua bolsa de TNT verde promocional da Relojoaria e Ótica Alvorada, sem a qual ele disse que não conseguia sair de casa. Uma pequena bandeira de Uruguaiana impressa em papel estava colada com fita adesiva transparente na sua bolsa.

Tumax tirou de sua bolsa um envelope laranja com um CD de poesias gravado caseiramente, dizendo que estava vendendo por quinze reais para arrecadar dinheiro para sua

próxima viagem ao Festival Califórnia da Canção Nativa, em Uruguaiiana. Comprei um CD. Ele me mostrou o crachá da 37ª edição do evento, de 2013, e disse que tem crachás de várias edições em sua casa. Lamentou que Uruguaiiana fosse muito longe (623 km da capital) e custava muito caro ir até lá. Na ocasião, ele estava sem a caneta especial que havia comprado e recomendou-me trazer o CD todos os dias para a UFRGS, assim, quando nos encontrássemos novamente, ele poderia autografá-lo (deflagrando a casualidade dos nossos primeiros encontros). Tiramos algumas fotografias dele em frente ao painel de abertura da exposição. Para as fotografias, ele colocava os óculos escuros, sorria largamente e fazia um gesto com dedos em riste, formando um "V" de vitória, ou que, para ele, significavam "paz e amor".

Nesse dia, saímos caminhando e conversando do Bar do Antônio. Tumax recitou mais uma poesia de sua autoria, porém, quando esqueceu de uma parte da letra, começou a cantarolar em busca do próximo verso. Desculpou-se não ser cantor, pois era fumante e sua forma de participar do referido Festival era com suas letras. Entretanto, com o tempo, percebi que essa justificativa realmente não o impedia de cantar no dia-a-dia. Aliás, ele adorava.

Dois dias seguintes, Tumax apareceu no saguão enquanto eu conversava com Elenir e Daimon. Ele passou por praticamente todos os projetos expográficos, olhando com atenção. Sentou na escadaria que dá acesso ao mezanino e esperou a prosa com Elenir acabar. Depois que me despedi deles, conversei com Tumax. Fomos até outro balcão improvisado ao lado da Biblioteca Central, onde lhe passei seu CD e ele fez a prometida dedicatória e o autógrafo com sua caneta especial. Presenteou-me com uma bala e não comentou nada sobre a exposição. Falou de si e de suas imagens poéticas e românticas. Filmei algumas leituras de poesias de seu bloquinho de papel. Começou por uma sobre o brincar, de Mário Quintana, passou para outra mais libidinosa, sem citar o autor, e interrompeu dizendo que era melhor declamar poesias suas. Folheou de trás pra frente o bloquinho "em frangalhos", como disse, e recitou "de cor", pela primeira vez, dentre várias outras, a poesia preferida de sua autoria:

Fuga

Daria muito para não acordar
Esse despertar me alucina
Minha manhã está sombria
Não tenho para mudar
Até chegar a mim o teu calor
[...]

Antes de começar a recitar os próximos versos, contou uma história: ele estava com sua esposa em uma festa, havia música ao vivo, ficou inspirado e fez uma poesia romântica

para ela. Queria lhe fazer uma surpresa, subindo ao palco pra recitar. Os músicos não deixaram, mas leram sua poesia. Depois disso, quando Tumax e sua esposa Claudete passaram por um casal em outra mesa, uma mulher sentada elogiou a poesia e reclamou que seu companheiro nunca lhe havia feito nada igual. Então Tumax exclamou de alegria: "Bah! Eu, eu, com um metro, um-meia-quatro de altura, eu fiquei com dois metros, bom pro meu *ego*". Tumax narrou algumas diversas ocasiões e acontecimentos que elevavam seu *ego*, geralmente voltados a sentir-se *reconhecido*, no sentido de se sentir valorizado, principalmente, por suas produções. A poesia para a esposa Claudete, feita por volta do ano 2000, era assim:

Para Cacau

Em nosso leito, busco teu belo peito
 Recupero as energias soltas no dia-a-dia
 Me envolvo em lençóis de cetim sem fins
 Os teus cabelos macios
 Mulher do meu mundo interior
 Insaciável que és
 Na busca do amor total
 De tão real tenho-te assim enfim
 Se nenhum toldo nos cubrir
 Somente gotas de orvalho invisíveis
 A molhar os nossos lábios cálidos
 Nossas vozes roucas entrelaçadas,
Pra ti con amistad, cariño, con mucho respeto,
Gracias por todo

Duas semanas depois, combinei de me encontrar com Tumax novamente no Bar do Antônio. Entreguei-lhe o vídeo da exposição e, toda vez que eu falava no "CD", ele me corrigia: "DVD!". Expliquei que as imagens lhe pertenciam. Ele leu e assinou os termos de livre consentimento e de direito de imagem e voz. Tumax confessou que nem havia dormido direito só de pensar naquele nosso terceiro encontro, "gostava muito de conversar comigo" e que comigo ele "se soltava". Na hora, senti um misto de emoções com essa frase e percebi o quanto eu representava seu anseio para ser escutado e receber atenção. Inclusive, comentou que eu era uma das poucas pessoas com quem ele conversava, pois sempre sentava sozinho ali. Disse que gostava até demais de conversar e de gente. Por isso, ele declarou que se sentia como um "fogo de paixão". Ele adorava verde, paisagens e animais. Disse ter "sete filhos rabudos e dois humanos". Depois, conversamos sem pressa sobre vários assuntos de sua vida e de artistas de Uruguaiiana, como Sérgio Rojas, Bebeto Alves ("grande amigo"), Serginho Moah, César Passarinho, Carlos Alberto Ferreira Gomes, Sylvio Aymone Genro e, dentre

tantos outros, Alceu Wamosy, de quem recitou o início da poesia "Duas Almas":

Ó tu, que vens de longe, ó tu, que vens cansada,
entra, e, sob este teto encontrarás carinho:
Eu nunca fui amado, e vivo tão sozinho,
vives sozinha sempre, e nunca foste amada...

A neve anda a branquear, lividamente, a estrada,
e a minha alcova tem a tepidez de um ninho.
Entra, ao menos até que as curvas do caminho
se banhem no esplendor nascente da alvorada.
[...]

Poesia de nostalgia, solidão, romantismo e estrada, imagens que habitam a alma de Tumax. Ao citar todos esses artistas, Tumax nos apresenta seu lugar de fala, que tratarei abaixo. Em sua performance corporal estão *impressos* (MACDOUGALL, 2006) os trejeitos da recitação da poesia com pausas dramáticas na leitura olhando para o alto, ressaltando versos marcantes e decorados. Dessa vez, Tumax recitou e cantou suas músicas. Quase no final de sua prosa, ele fez três perguntas sobre mim: qual meu signo, se eu gostava de cerveja, vinho (branco ou tinto) e qual minha descendência. Ele respondeu as mesmas perguntas, sempre com muitos trocadilhos, bom humor e brincadeiras: "vou morrer Virgem"; "gosto de água mineral com espuma" (cerveja) e citou as marcas de vinho que mais gostava. Sobre sua descendência, ele conhecia bem, até brasão e livro da família espanhola Isabarolla ele tinha. Contou que na origem o sobrenome não havia o "s": Ibarolla, que "vem do povo basco, do tempo do ETA, guerrilheiros, por isso eu sou rude, sou mau, mas *caliente*. Sou eu e o Che Guevara: *Hay que endurecerse, si, pero perder la ternura jamás!*", brincou. O sobrenome Serpa é de origem portuguesa com ancestralidade turca.

Uma semana depois dessa tarde de muitas risadas e descontrações, combinamos de nos encontrar em frente ao Auditório Araújo Viana, no Parque Farroupilha, ao lado da Reitoria da UFRGS, para fazer a narrativa biográfica.

Quando chegou o dia da narrativa biográfica, o céu estava com nuvens carregadas e um vento anunciava muita chuva. Tiramos algumas fotografias com os cachorros de rua⁹¹ que ele quis registrar na frente do Auditório. Sobre o espaço da narrativa biográfica, segue o trecho do diário de campo:

[...] um artista e adorador de animais queria ser registrado em frente a um espaço cultural que foi palco de grandes shows e ao lado desses animais que nem conhecia,

⁹¹ Ao explicar sobre a teoria da melancolia, Benjamin afirma que: "o cão simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica. Por outro lado, o faro e a resistência do animal permitiram construir dele a imagem do incansável pesquisador e do pensador meditativo" (2016, p. 159). A relação proxêmica de Tumax com os cães apresenta esse lado meditativo um tanto melancólico do interlocutor.

mas fazia sentido afetivo para ele. Com medo da chuva, pensando na duração da bateria da filmadora e no receio em tirar tripé e câmera no meio do Parque só com nós dois ali, olhei para os lados e vi o Bar Ocidente. Sugeriu e ele concordou, pois ele tinha boas lembranças de lá. Nesse momento, ele já começou falando de cabaré e *kama sutra*, em trocadilho com a apresentadora do "Sarau Elétrico", Katia Suman. Depois, ele justificou sua escolha pela camiseta preta que estava vestindo dizendo que com preto ficaria mais bonito e disfarçaria seu "músculo deslocado na barriga". Atravessamos juntos a avenida Osvaldo Aranha, que ultimamente foi reestruturada e possuía um corredor central de ônibus com canteiro de árvores altas e tão belas que frequentemente era cenário para filmes. E ali estávamos atravessando essa imagem de uma cidade em constantes metamorfoses e efervescências. Um desses pontos-chave da cena alternativa e cultural da capital é o Bar Ocidente, que, de dia, serve almoço indiano vegetariano e, à noite, recebe festas, saraus e shows. O prédio tem dois pisos e um mezanino. No térreo, são lojas. No piso superior, funciona o bar/restaurante. As paredes externas são lilás e as internas têm cores variadas. Pensei na parede vermelha como um bom pano de fundo para a filmagem. Na parede externa, havia as intervenções urbano-artísticas com o rosto da Monalisa em mosaico, feitas por uma artista do "Distrito Criativo" de Porto Alegre. A porta do prédio estava fechada. Batemos e, com ajuda do Velha (um conhecido meu que apareceu por acaso na janela superior do bar no momento que queríamos entrar), conseguimos subir. O salão estava sendo limpo e arrumado, pois o horário do almoço havia terminado. Então fomos ao mezanino, pensando que fugiríamos do barulho das cadeiras e mesas sendo arrastadas. Mas fomos surpreendidos com o barulho de uma reforma de um banheiro ao lado de onde estávamos. Naquele espaço pequeno de passagem havia uma parede branca de fundo, cartazes de shows antigos realizados na casa, uma mesa triangular, uma cadeira e três portas. Uma era de vidro e dava acesso a um estreito pátio externo, descoberto e de onde víamos as árvores balançando fortemente e anunciando a chuva; a outra dava acesso a um corredor onde havia o banheiro em obra; e, pela outra porta, adentramos naquele espaço a partir do mezanino, onde havia um bar e a aparelhagem do DJ. (Trecho de diário de campo da narrativa biográfica de Tumax, de 05/10/2016)

Tumax calçava sapatos bonitos, vestia camiseta preta e calça de jeans. Estava com os cabelos presos e carregava sua bolsa com a bandeira de Uruguaiana. Na última semana, havia vendido mais dois CDs. Antes de começar a narrativa, a amiga cineasta Thaís Fernandes apareceu ali para me devolver um celular emprestado. Pedi conselhos de enquadramento a ela, pois eu havia gostado dos cartazes que estavam na parede e eles não apareciam na imagem com o Tumax sentado. Ela sugeriu que eu filmasse toda a narrativa biográfica e depois fizesse as tomadas dele diante dos cartazes. Assim o fiz. Ainda em *off record*, Tumax contou sobre suas fantasias da vida sexual, assunto que lhe é muito caro. Porém, questionou-se sobre os motivos de haver me contado aquilo e concluiu que "desabafou por necessidade" de ser ouvido, já que era sua "ouvinte".

Para Ricoeur (2006), a capacidade de *poder-dizer* e *poder-contar* pressupõe um *poder ser ouvido*. O papel de pesquisadora parte desse processo de comunicação em uma *vida moderna* repleta de incomunicabilidades e falta de trocas. Benjamin (1994) afirma que poderá faltar narradores por ausência de pessoas interessadas em ouvir histórias. O tempo da *vida moderna* é rápido, não aceita delongas e o mercado midiático produz uma exacerbação de notícias explicadas de antemão que obscurecem a arte de tecer mentalmente as narrativas

enquanto se ouvem as histórias contadas.

Começamos pela restituição e Tumax ficou feliz com a oportunidade rara, segundo ele, como aquela, de ser entrevistado, pois sentia-se atraído por microfone e luz, como disse. Perguntei se estava pronto para começarmos e ele respondeu: "nasci pronto. Tô bem na foto. Minha inspiração é minha cidade". E recitou uma poesia sua. Enquanto isso, posicionei o gravador de áudio em uma cadeira entre ele e a câmera filmadora e expliquei que faríamos a entrevista em duas partes. Primeiro, eu queria o retorno, o *feedback* sobre o vídeo, como ele o havia visto, o que havia achado. "O vídeo eu achei ótimo. Principalmente a imagem. Eu gosto de mim. Eu gosto muito de mim. Com minhas coisas...". Havia mais pessoas assistindo na sala com ele e algumas criticaram a imagem desfocada do vídeo, mas Tumax disse que me defendeu explicando que se tratava de um contexto da pesquisa, com uma filmadora emprestada e que eu não era profissional, como eu lhe havia justificado quando entreguei o DVD. O Tumax, pelo menos, adorou e isso que me importava mais.

Tumax fez uma breve descrição, como um narrador de histórias: "...Tinha aquela exposição do saguão da UFRGS.... Tinha os painéis... A intenção da pessoa está ali [do artista de sinaleira]... Ele faz o trabalho sozinho, tem a família para sustentar. Não está atirado em outras coisas, né, coisas *roots*... Muito bom! As fotos também, já botei no Facebook! Tô bem na foto!". Tuamx havia postado em sua rede social uma fotografia diante do cartaz da exposição e disse que amigos comentaram sobre sua barbicha, seu cabelo e o fato de estar usando tênis ao invés de sapato de salto alto. Assim, nesse dia de comentários repositivos e da narrativa biográfica, ele vestia sapato de salto em verniz azul marinho com bico fino, com o qual brincou: "Dá pra pessoa se espelhar aqui e pentear a melena, como se diz!". Muito vaidoso, comentou que iria cortar a melena (cabelo) antes de rever seus amigos no Festival em Uruguaiana daquele ano.

A segunda parte era a narrativa biográfica, a qual me surpreendeu pela forma com que transcorreu. Eu não imaginava – deveria ter imaginado! – que ele continuaria a sua prosa de *autoapresentação* entremeada por declamações de poesias, canções de outros artistas, listagens de pessoas de destaque e de artistas de sua cidade. Em vai e vens, versos de múltiplas composições, histórias singulares e simultâneas, a prosa barroca me desprendia atenção. Fiz algumas anotações durante sua fala e, na parte final da narrativa biográfica, coloquei algumas questões na tentativa de criar uma cronologia linear. Na prosa de Tumax não se sobressaiu a linearidade, nem a emoção. Ele voava, transpassava, perpassava, criava, transcriava, vertia, invertia, conduzia, revirava, ia e voltava. Ele começou a narrativa biográfica assim, pela sua cidade natal e seus estudos:

É do que eu me lembro né, mais uma vez vou me reportar ao chão do meu nascedouro, eu não preciso repetir que foi Uruguaiana, minha terra natal. Ai tive... uma boa a minha infância, uma boa adolescência, década de 60: 66, 67 até 68... morei em Porto Alegre, fui interno do colégio Champagnat, onde acabei o científico, até o segundo, depois no último ano era pra estar formado. Na época, aí cheguei em Uruguaiana, meu pai já tava com presente pra mim, um relógio que até agora eu tenho esse relógio, esse relógio sinceramente tem 51 anos, vai fazer 51 anos. É um Technos banhado a ouro, deve ser, que agora tá muito bom [mais tarde, acho que ele diz que estava descascando]. E aí passou, tá, daí acho que fiquei em química ou física no Champagnat, 66. "Ah, mas teu presente tá" foi comprado numa joalheria, a joalheria mais famosa de Uruguaiana, a joalheria Mandarim. E depois fui morar em, eu repeti, fui morar em casa de estudante, estudava no Julinho quando o Julinho era um colégio padrão. Lá eu acabei o científico na época, o segundo grau completo. Tentei algumas vezes cursinho, os primeiros cursinhos de Porto Alegre, década de 70, 69, 70 que era o IPVA, um dos professores era o Fogaça, se eu me recordo, um grande poeta, o Fogaça, José Fogaça se não me foge a memória.[...]. (Trecho da transcrição da narrativa biográfica de Tumax, de 05/10/2016)

Para Tumax, sua vida tem asas. É vento em popa, que abraça a terra, o fogo, a água e o ar. Sua prosa é em movimento rápido. Nem sempre consegui seguir o fluxo de seu rio de águas profundas, me mantendo, algumas vezes, apenas na superfície, flanando e sobrevoando junto com ele. Ele apresentou muito conhecimento sobre um mundo fantástico e real da poesia. Disse que gostava de fantasia. Fez muitas homenagens aos amigos artistas. Quando terminou a narrativa biográfica, sugeri que gravássemos um outro vídeo que não fosse com a intenção de mostrar para os amigos, e sim, para contar histórias e memórias que tinha "desde o começo" de sua vida. Eu parecia perdida. Ele me disse que foi como ele havia falado, me questionou se queria que fizesse de novo, confirmei e ele recomeçou:

Vou falar só coisas alegres. Tristezas têm. Mas é mais interessante mostrar coisas alegres, coloridas. Minha vida é assim, né? Aposentado há dois anos pela UFRGS, comecei na Faced em 1993. Em 1989 fiz concurso. Fiz Febem, mas nem pensar. Fiz outro, mas era muito sensível para trabalhar com crianças doentes.

Dessa vez, ele começou a contar sua vida a partir da fase adulta de trabalho, de trás pra frente, da aposentadoria aos primeiros concursos realizados. Depois continuou falando dos trabalhos e sua relação com a esposa Claudete, recitou sua poesia "Fuga" e cantou...

Para Gabriele Rosenthal, "as necessidades e os interesses que conduzem as exposições biográficas, as funções que estas assumem ou os problemas que podem ajudar a resolver variam de acordo com a fase de vida" (ROSENTHAL, 2017, p. 172). De fato, há tendências características a cada período biográfico, entretanto, para ela, seria possível generalizar em tipologias. Tumax fugia à regra, não seguia a tendência de pessoas de meia idade alta que se *autoapresentam* a partir de um resumo detalhado de suas vidas, seus grandes feitos de glória

ou de experiências marcantes de tristeza. Ele sobrevoava errante pelas palavras que lhe pulsavam, de imagem em imagem, de história em história. Além das duas citações acima, de forma dispersa e descontínua, ele costurava sua vida com as de outros personagens em impressionante bricolagem de versos, prosas e rimas.

Tumax nasceu em 26 de agosto de 1948, após sua mãe perder uma gestação de gêmeos. Foi estudar e morar em Porto Alegre aos dezessete anos (1965). Os pais de Tumax eram católicos e, segundo ele, tiveram condições financeiras de enviá-lo para o internato do Colégio Marista Champagnat, em Porto Alegre, para cursar o científico. Após repetir de ano, foi para o tradicional Colégio Estadual Júlio de Castilhos (fundado em 1900, conhecido por "Julinho" e onde surgiu o primeiro Movimento Tradicionalista Gaúcho⁹²). Nessa época, morou na casa do estudante da Juventude Universitária Católica (JUC), mas de católico ela não tinha nada, pois as festas eram muitas. Além de poesia, cinema e música, ele adorava dançar. Disse que era um "pé de valsa"! Naquela casa do estudante, as paredes eram pichadas, pintadas, com escritos e vários pensamentos. Dois deles, Tumax disse que nunca esqueceu: "trate bem a pessoa quando estiver trepando, pois irás encontrá-la quando estiver descendo" e "o normal é ser anormal". Palavras que passaram e ficaram como imagens em sua memória. Disse que era "profundo para pensar" e que eles se divertiam bastante.

Casou-se com Claudete quando ele tinha vinte de quatro anos (1972) e foram morar em Uruguaiana. Seis meses depois, ele perdeu sua única irmã em um acidente, quando ela tinha vinte anos (1973). No ano seguinte, nasceu seu filho Alex Jason (1974) e, posteriormente, nasceu Marinês (1976), adotada pela família de Claudete e considerada como cunhada e filha para Tumax. Marinês é a mãe da Fernanda e do Vinícius, o neto que aparece na crônica.

Sobre a família de origem, Tumax não contou muito, restringindo-se às datas de nascimento e falecimento. Pareceu muito sensibilizado pelas perdas. Sobre sua mãe, o silêncio foi ainda maior. Não contou detalhes, nem mesmo quando faleceu. Ele a chamava Lili. Fez uma poesia em sua homenagem, a qual inaugura seu CD. Transcrevo abaixo desconhecendo sua divisão e estrutura métrica⁹³:

Meu véu de girassol

Pequeno grande *flash* de luz que me conduz
Do olhar com tanto brilho como as auroras de outrora

⁹² Colégio Estadual Júlio de Castilhos. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Col%C3%A9gio_Estadual_J%C3%BAlio_de_Castilhos>. Acesso em: 23/01/2019.

⁹³ Certo dia, Tumax me ligou para dar um retorno das transcrições que eu havia enviado por whatsapp para sua esposa. Ele leu as poesias e fez as correções. Disse que eu poderia fazer as divisões dos versos como quisesse, pois ele não havia estudado sobre métrica. Qualquer divisão estaria bom para ele.

Agora no vazio de si mesma
 Meu caco caquinho, achaste teu rumo
 Religa esta minha vida,
 Embaralha as cartas do meu tempo,
 Faz o jogo nesta cancha reta
 Ter sucesso na cartada final.

Lili, vindo de ti que sou,
 Desde o teu labor com tanta força e fulgor
 Na antiga fábrica de fumo de Caburé
 Das caminhadas com mais de 24 quadras diárias
 Pra ajudar no sustento da família Tata Rito
 Que palheriando o longo pito,
 Ficava a espera da filha caçula
 Sedenta, cansada e faminta,
 Antes lavasse na tina com água fresca
 Do fundo das cacimba de nossa casa.

Lili mãe, mulher de fala mansa,
 Olhar de desvendar meus segredos,
 Tomava banho de sanga, com sua pele cor de pitanga,
 Agora, ah! Agora, que hora!
 Logo após as badaladas das seis,
 Foste ao encontro da tua já iluminada filha diletta de braços abertos
 Com os olhos inundados por gotas de orvalhos invisíveis
 A molhar sua face pálida, tornando-a rosada de felicidade plena,
 Elevando aos nossos demais, como se fosse a chegada de uma debutante
 Coberta com véu de girassóis, daquela tarde outonal,
 Onde o sol deu sua graça por breves instantes

Lili, atira teu laço de luz,
 Demarca minha trilha, pois aqui nesta ilha,
 Os sinais são tantos, mas preciso somente do teu maternal encanto

Seu pai chamava-se Euclides Fontes Serpa, "seu Serpinha", e nasceu na cidade argentina Yapeyú, a meia hora de viagem de Uruguaiiana. Certa vez, Tumax foi de excursão para visitá-la "porque lá é terra de San Martín, pouca gente sabe, mas Yapeyú é onde nasceu o libertador da Argentina, que é o San Martín. Aí fomos lá ver as espadas, bota, a roupa dele, virou um museu lá, em volta do casebre de San Martín e essa é a fronteira. Fronteira é muito bonito!" A conjugação cultural em superposições de camadas espaço-temporais da fronteira encanta Tumax. Sua prosa, em diversos aspectos, é sem fronteiras.

A morte do pai, em 1977, mudou sua vida e marcou uma grande *inflexão biográfica*. Sua mãe quis, de todas as maneiras, sair de Uruguaiiana e, então, se mudaram para a capital em 1980, onde já residia um irmão dela. Venderam um grande terreno que abrigava o comércio do pai, que Tumax descreveu: "era imenso o nosso comércio, a nossa metragem era 26x80m de frente e de largura 69m e pouco. Terreno com casa imensa e padaria, comércio. Essas coisas que depois de leite derramado não tem que chorar". Sensibilizado pela dor da amada mãe Lili, Tumax disse que fez de tudo para agradá-la e se viu obrigado a sair do "chão

de seu nascedouro" novamente. Assim como Tumax nasceu à fórceps, parece-me que essas duas saídas da cidade natal também foram forçadas contra sua vontade. Primeiro, para a difícil época que passou no internato. Depois, como fuga para esquecer as dores das duas perdas familiares (do pai e da irmã). E Tumax vê poesia em tudo: "eu fui tirado a ferro né, fórceps, bonito esse termo, fórceps, ah tava muito bom lá dentro, eu não queria sair, tava bem quentinho. Fui tirado a ferro. Acho muito bom isso, dizer o que sente, sem papas na língua. Ah, por falar em Papas da Língua, vários são os expoentes lá em Uruguaiana, [o músico] Serginho Moah é mais um dessa leva lá de Uruguaiana".

Voa, passarinho, voa. Não quis sair do ninho e foi levado pelo vento frágil das intercorrências, dos vazios e das fendas feridas que ressurgem em *imagens que lhe queimam*. Ele talvez seguia por lá, naquele espaço almejado, de onde não queria ter saído, do ventre acolhedor de sua origem, sua morada primeira, o espaço da *imagem da intimidade*, da profundidade de sentimentos que ele preferiu escapar e olhar com outros olhos, como ocorre no filme que ele tanto admirava "A Vida é Bela", de Roberto Benigni.

Depois da narrativa biográfica, fizemos algumas imagens fotográficas e videográficas dele posando em frente aos cartazes. Ele sentou com uma perna apoiada sobre a mesa, pôs novamente os óculos escuros, os dedos em forma de "V", sorriu para a câmera e mostrou a bolsa com o brasão da cidade de Uruguaiana. Descemos, nos despedimos na parada de ônibus e ficamos um bom tempo sem nos ver. No começo de 2018 marquei pelo whatsapp de Claudete de nos encontrarmos no Shopping Bourbon Ipiranga à tarde.

Naquela manhã, eu havia marcado um almoço com uma outra interlocutora, que, ao final, não seguiu até o final desta pesquisa. Ela se esqueceu do almoço e não apareceu no saguão da Reitoria, o ponto de encontro marcado. Aproveitei aquele tempo de espera para conversar com os vigilantes e as recepcionistas, atualizando sobre os andamentos e conclusões preliminares da pesquisa. Agradei a eles por tudo e informei que estavam homenageados no capítulo um desta tese. Eles se sentiram muito honrados e Edson fez algumas reflexões sensíveis pela visão espírita sobre esse atravessamento biográfico nas prosas com as imagens dos sujeitos. Ele também me perguntou se eu havia participado de uma outra exposição, intitulada "Narradores Urbanos" que havia sido instalada ali meses atrás, pois constava uma Roberta nos créditos e havia uma mulher parecida comigo em uma fotografia. Eu confirmei a participação e refleti sobre a afetação deles enquanto observadores-partícipes das prosas com as imagens, nos quais perduravam reflexos de uma experiência pontual projetivamente para outras experiências expositivas. Seu comentário concordava com uma ideia desta pesquisa de que o olhar dos observadores busca, de certa forma, o

reconhecimento, aquilo e aqueles com quem se tem uma experiência prévia, gerando uma pré-compreensão e um sentimento de *confiança* de que o *sujeito* pode *atestar* algo ou alguém pelo *reconhecimento* de *identificação*, nos termos de Ricoeur (2006). Ao me *reconhecer* na exposição, Edson sentiu-se *capacitado* para a prosa com os demais colegas. O mesmo ocorreu com Tumax e o artista de rua, como veremos adiante.

Na ocasião, vi passando pelo saguão o Edy, marido de Elenir, mas ele estava com seu grupo de trabalho e não parou para conversar, só cumprimentou e perguntou o que eu estava fazendo ali. De forma inesperada, passou pelo saguão a Claudete. Reconheci-a pela fotografia de seu perfil do whatsapp, sorri e cumprimetei com leve abraço e um beijo: "muito prazer". Em seguida, chegou Tumax. Mais sorrisos e cumprimentos. Ele perguntou se eu o havia reconhecido, pois ele havia cortado o cabelo. Contou que preferiu ir de cabelo curto para o Festival Califórnia da Canção Nativa do ano anterior, em Uruguaiana. Ele vestia a camiseta do evento e Claudete estava com roupa social e maquiagem. Tumax explicou que estava mostrando a ela onde ele havia me conhecido. "Foi aqui", disse para ela. Ela não comentou sobre o lugar, eu não puxei mais papo, pois ainda aguardava a outra interlocutora. Claudete perguntou se eu confirmava nosso encontro das 15h, no Shopping Bourbon Ipiranga. Confirmei que estava ótimo. Nos despedimos com muita alegria pelo encontro inesperado.

No encontro marcado no Shopping Bourbon Ipiranga, o casal mostrou proximidade com o local mapeando para mim as localizações das lojas e narrando histórias deles entrelaçadas à própria história temporal e descontínua de transformações do centro comercial. Na praça de alimentação, ela escolheu uma mesa, puxou as cadeiras e sentamos. Após rápida conversa inicial, resolvemos tomar um cafezinho e um chá, porém, na primeira confeitaria que vimos, ali na borda limítrofe entre o corredor da saída e o espaço circular e concêntrico do Shopping, o café estava em falta. Voltamos à mesa, avisamos o Tumax e Claudete resolveu, então, convidar para tomarmos algo em sua casa. Fomos à pé, pois estava praticamente uma quadra. No caminho, meninas nos pararam para distribuir ingressos gratuitos de um filme de cunho religioso e eles pegaram três ingressos para assistir com o neto Vinícius, dizendo que ele também gostava muito de filmes. Liguei a câmera filmadora e caminhamos pela Avenida Ipiranga até a rua Chile, onde moravam. Em trocadilho, Tumax avisou que não era *no* Chile. Enquanto narradores do cotidiano, eles descreviam e contavam histórias sobre as ruas que passávamos, as flores, as plantas e árvores frutíferas do pátio do condomínio deles.

Atravessamos todo o pátio e subimos de escadas ao apartamento deles. Ela continuou na dianteira dos movimentos e abriu a porta. No apartamento, sentamos ao redor da mesa e a

centralidade das narrativas se deslocou para a esposa. Nessa ocasião, conheci também o Vinícius, que era realmente muito inteligente, como Tumax sempre elogiou. Muito tímido, disseram que ficaram felizes que ele havia saído do quarto para conversar conosco. Vestia um *hobby de chambre* (roupão) negro e só aceitou ser filmado após vestir seu óculos com armação grossa e lentes sem grau, que compunha um estilo próprio. Do quarto, trouxe um maravilhoso esqueleto/boneco de plástico, no qual se divertia e estudava anatomia, sonhando um dia ser médico. Na ocasião, ele estava com quinze anos. Brincamos com o boneco na sala montando e desmontando todos os órgãos corporais, mas era na forma de esqueleto que Vinícius preferia mantê-lo.

Foi muito divertida a tarde que passamos os quatro juntos. Entre um café, um pãozinho, um bolo delicioso, muita conversa e risada. A câmera ficava ligada na minha mão ou ao lado do prato e, para poupar bateria, às vezes, desligava. Colocaram arroz na soleira da janela da cozinha para eu filmar os passarinhos chegarem. Tumax me mostrou suas medalhas de futebol dos campeonatos de veraneio em Cidreira, entre amigos, penduradas nas paredes da sala. O casal mostrou cada um dos porta-retratos de família sobre o móvel da sala e ali também estavam seus amuletos, pedras e uma garrafinha de água de Uruguaiana. Ao todo, fiquei quase seis horas com eles em uma tarde de muita prosa.

A noite já começava a aparecer, Tumax e Claudete me acompanharam até a parada de ônibus, pois diziam que aquela área era muito perigosa. Com muito afeto e carinho, conversamos mais um pouco sem vontade de nos despedir. Convites reforçados foram feitos para que eu retornasse. Senti naquele momento a força que a comunicação irruptiva provocava em meio às regularidades das práticas da vida cotidiana de aposentados da grande cidade. Dada a forma com que foi conduzida esta etnografia, os encontros geraram experiências *pontuais* e não uma inserção no *ritmo contínuo-descontínuo* da *vida vivida* dos sujeitos participantes. Os encontros, por si só, já são sempre acontecimentos únicos. Por esses encontros, muita prosa e muita imagem surgia das narrativas em um movimento ziguezagueante de ideias.

4.2 CRÔNICA VIDEOETNOGRÁFICA: TUMAX EM PROSA COM AS IMAGENS

De que forma as prosas com as imagens da exposição se entrelaçam com as imagens simbólicas evocadas nesta experiência pelas narrativas biográficas de Tumax e os contextos socioculturais? Como ele se comunica com as imagens e como isso pode contribuir para

compreender uma estrutura sistêmica da circularidade da comunicação com as imagens? "A comunicação constitui a matriz na qual se moldam todas as atividades humanas. [...] A análise de um sistema – como é o sistema comunicacional – não pode ser pensado a não ser na circularidade dos diversos elementos que o constituem e que, entre si, interagem", refletiu Samain (2005) sobre as contribuições de Bateson. Tais reflexões ficarão em aberto no momento para que possamos juntos seguir o vôo de Tumax pelas suas imagens mais fortes, aquelas que *queimam*.

Vejamos agora sobre a crônica videoetnográfica que apresenta as experiências de comunicação de Tumax. Nela aparecem imagens dele na exposição, no Bar do Antônio, no Bar Ocidente durante a narrativa biográfica, em sua casa no Bairro Ipê e filmagens de retratos que estavam sobre a cômoda de sua sala. Por indicação do orientador Gerbase, contatei o editor Guilherme Santos para o qual passei o material com um pré-roteiro que seguia a ordem das temáticas trazidas por Tumax em seu percurso pela exposição. Ele olhou tudo e ficou encantado com o personagem, pensando até em fazer um documentário. Nossa comunicação fluiu melhor pessoalmente do que à distância, então nos encontrávamos para conversar sobre propostas que poderiam ser feitas, sobre o que já havia sido criado e assim fomos construindo, destruindo e redesenhando um roteiro à partir de nossas prosas. Para os últimos ajustes, passamos uma semana nos encontrando todas as manhãs e finalizamos a primeira versão. Foi uma ótima experiência colaborativa, cooperativa, cansativa e de bons aprendizados.

A edição de um vídeo é como a de um texto, que parece estar sempre aberta para novas revisões. No caso desta crônica, acredito que falta uma imagem do bar Ocidente para contextualizar o lugar da narrativa biográfica, assim como indicar que era um arquivo da Internet a imagem de Tumax andando ao lado da piscina. Tumax é muito engraçado em sua prosa, porém buscamos uma narrativa voltada mais para a valorização da forma poética de *autoapresentação* do personagem do que para sua comicidade. Mesmo assim, hoje, acredito que a crônica poderia haver alguns de seus trocadilhos para mostrar esse tom de prosa que ele emprenhava. Queria também criar um mosaico de fotografias dos artistas de Uruguaiiana que ele homenagiava e a voz em *off* de Tumax citando-os, contudo, não foi possível realizá-lo em tempo, pois foram muitos e espalhados por todas as suas narrativas. Todas as músicas, sonoridades e poesias que constam na crônica são do CD "Tumax de Uruguaiiana" que comprei dele.

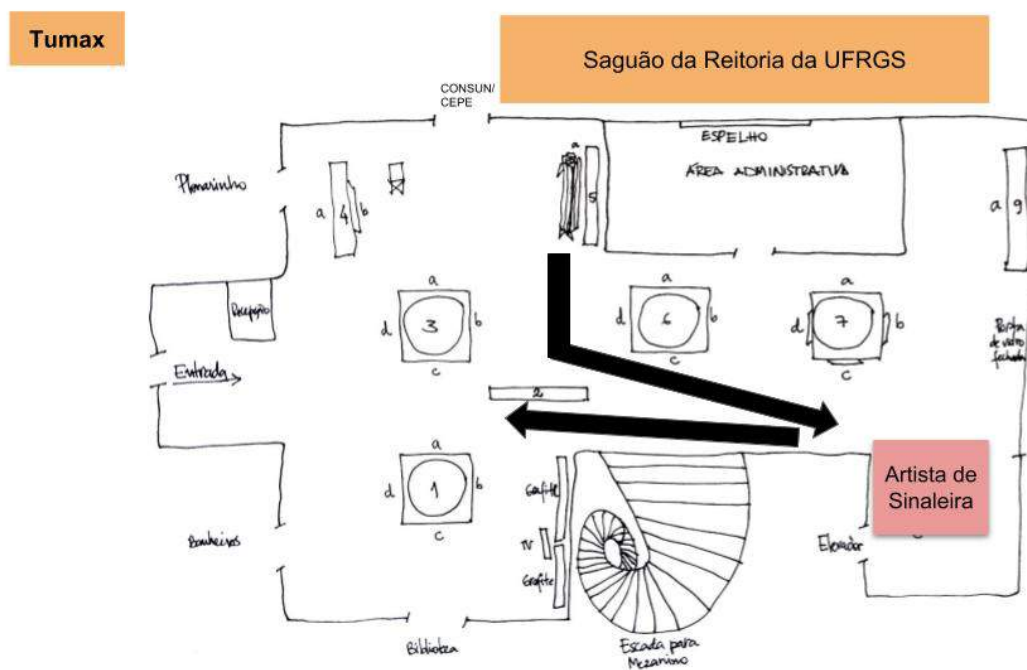
O que mais se destacou na prosa de Tumax foram as homenagens aos artistas em *imagens dialéticas de reflexividade entre reconhecer e ser reconhecido*. De todos os projetos

da exposição que ele viu, ele escolheu falar apenas sobre o "Artista de Sinaleira", considerando suas *motivações* próprias e *níveis de relevância*, como afirma Schutz (1973), as quais se apresentavam ligadas ao momento em que ele vivia de asserção artística. Fazia dois anos que havia começado a "*passar adiante*" suas poesias, como contou. Tumax ficou interessado na valorização do artista que a exposição proporcionou, ele *reconheceu* por *identificação* o artista da exposição, assim como condecorou os artistas de Uruguai e estava *sendo reconhecido* como artista. A circularidade da prosa de Tumax se inseriu nesse jogo de *reflexos de identificações e projeções de reconhecimentos*, segundo termos de Benjamin (2016), Bateson (1981) e Ricoeur (2006). Sua prosa era poética.

As histórias de outros artistas atravessaram a sua própria biografia, compondo um *mosaico* de imagens e *fragmentos de pensamentos*, conforme Benjamin (2016). Muito fragmentada a prosa de Tumax nos leva para o seu labirinto interno que *pulsa* e se abre enquanto imaginação do movimento aéreo (pelo pensamento e forma de prostrar) e de *materialidades simbólicas da força terrestre* (pela mística de suas pedras e amuletos apresentados, e concretização de suas poesias em livros e CD). Tanto o movimento aéreo quanto a materialidade terrestre formam o segundo conjunto de imagens dialéticas de Tumax. As *imagens dialéticas de reflexividade entre reconhecer e ser reconhecido* perfazem o conteúdo de uma prosa cuja forma se apresenta pelas *imagens dialéticas ziguezagueantes entre o ar e terra*.

A sua *visão de mundo* e seu *estoque de conhecimento* sobre as artes e as experiências da vida contribuíram para formar as cenas de Tumax enquanto um narrador que animava as imagens da exposição, a partir de suas imagens internas, que são também coletivas. Temporalidades e espacialidades se superpõem entre histórias e imagens das formas sensíveis com que ele vê e vive a capital gaúcha contemporânea a partir de uma alma poética de um homem da fronteira. Nosso personagem protagonista abre uma outra realidade, outra perspectiva para sentir e pulsar com ele nessa prosa com as imagens da cidade. Sua forma segue o ritmo acelerado das agitadas avenidas da metrópole em superposição aos anseios nostálgicos de uma vida campesinas de outrora.

Figura 39: Percurso de Tumax pela exposição



Fonte: autoria própria

Encontrei-me com Tumax diante do projeto "Crônicas da Alfândega" e, ao perguntar-lhe sobre o que mais lhe havia chamado atenção na exposição, ele falou única e exclusivamente sobre o "Artista de Sinaleira". Nem mesmo nos encontros seguintes que tivemos ou após suas observações atentas aos demais projetos, ele fez qualquer menção a outro projeto. Tumax foi direto ao qual ele se identificou mais. Depois ele passou novamente pelos outros projetos sem comentá-los e paramos no balcão da recepção. A crônica videoetnográfica foi inspirada no *percurso da prosa* de Tumax pela exposição (não *percurso de deslocamento físico*). Apenas um projeto lhe tocou e foi suficiente para desencadear em Tumax um vôo alto pelo *dinamismo rítmico* de imagens, histórias e prosas.

Seguem abaixo a ficha técnica e o roteiro esquematizado de sua crônica videoetnográfica:

Ficha técnica:

Pesquisa, roteiro, direção, operação de câmera: Roberta Simon

Montagem e roteiro: Guilherme Santos

Título do vídeo: Tumax em prosa com as imagens

Equipamentos: Sony handycam hybrid; gravador de voz digital Sony ICD-PX440

Orientação de pesquisa em comunicação: Carlos Gerbase

Orientação de pesquisa em antropologia: Cornelia Eckert e Ana Luiza C. Rocha

Trilha sonora: letra de Tumax da Uruguaiana, musicada por Mário Falcão

Ano de produção: 2016/2017

Formato do material: digital

Duração: 00:09:06

Link: Prosa Imagem Tumax https://www.youtube.com/watch?v=Y9_W_NyLg4o&ut=

Roteiro esquemático da crônica videoetnográfica de Tumax:

- **Parte 1 – Abertura de "inspiração campesina":** telas e imagens de contextualização; título; imagens do quadro do gaúcho no projeto "Arte na Praça", plano geral da exposição, Tumax na exposição e fotografias do "Artista de Sinaleira". Há uma prancha.
- **Parte 2 – Homenagens e artistas do cotidiano:** Tumax prosea sobre o "Artista de Sinaleira", a insegurança da cidade, apresentação de si pelo trabalho, idade, a depressão que teve e as particularidades de seu nome. Há uma prancha.
- **Parte 3 – Origem sensível e tempos de esperança:** Tumax conta sobre o tempo que está em Porto Alegre, seus misticismos, o Festival Califórnia da Canção Nativa, seu primeiro CD de poesias, sua percepção sobre tempo e sua esperança no ser humano. Há duas pranchas.

Seguem abaixo o roteiro detalhado dividido em quatro partes, as pranchas correspondentes e as interpretações sobre esta constelação de imagens que circulam entre a exposição, a narrativa biográfica de Tumax e os contextos socioculturais. A leitura das imagens segue a ordem sequencial do vídeo, de cima para baixo, da esquerda para direita.

Recuerdos da minha Uruguaiana

*Em pleno setembro, uma fina garoa me despertou.
 Retomei o pulso cansado e busquei a folha em branco à minha espera.
 Para espantar o tédio, tentei escrever uns versos,
 à espera da lua cheia, com seus mil mistérios.
 Envelheci um pouco mais nesse início de noite,
 onde não tive nenhuma parte para me desculpar com o tempo.
 Que vem branqueando as minhas melenas,
 junto às flores dessa primavera da minha alma
 versejada de inspiração campesina.
 A ti Uruguaiana, chão do meu nascedouro.*

A crônica videoetnográfica começa com a abertura padrão de contextualização da pesquisa em telas pretas. Desta vez, a introdução musical de fundo só começa depois do título e ela vem com um ar um tanto místico, tranquilo e celestial, em tom nostálgico, de um lugar longínquo de introspecção. A composição suave e meditativa parece do compositor japonês Kitaro e fica em segundo plano quando entra a voz de Tumax declamando sua poesia dedicada à cidade em que nasceu. Um quadro da exposição com temática gauchesca aparece em uma sequência de imagens em estilo *zoom out*. No enquadramento detalhado, há um homem de pé com roupas típicas do campo, lenço vermelho, uma mão segura um mastro grande apoiado ao chão e, a outra, repousa sobre o cinto de couro. A *figura* do homem gaúcho é representada em *fundo* viripotente. Ele olha para baixo, onde há uma mulher vestida à caráter, sentada sobre um tronco. Animais estão em volta e a ambiência campesina se compõe com larga pastagem, poucas árvores e céu aberto. No enquadramento ampliado, aparece um cavalete com a fotografia do Seu Carlos, artista que pintou o quadro do gaúcho, ao lado de um outro quadro seu em que homenageia o poeta Mário Quintana. Em seguida, aparecem Claudio e Carol observando o quadro, imagens do saguão e de Tumax diante do cartaz de abertura da exposição. Uma multiplicidade de camadas, homenagens e artistas se justapõem em imagens desta abertura.

Tumax é da região pampeana, onde a cultura tradicionalista gauchesca é muito presente até os dias de hoje. Todo o imaginário bucólico de um espaço campeiro, da virilidade do homem rural e de sua relação proxêmica com a natureza estavam presentes nas formas de ver, viver e poetizar que ele apresentou. A poesia recitada na introdução da crônica era uma dedicatória à cidade, da mesma forma como ele gostava de homenagear outras pessoas da família, artistas e a si mesmo. Formas de reconhecimento mútuo, segundo Ricoeur (2006), em

que cada poesia-dedicatória vê-se a relação entre o autor e o outro, geralmente configurada enquanto gratidão de *dom* e *contradom*. Uruguaiana é vista como chão, terra, origem de sua procedência. Assim como é o espaço em que a temporalidade das imagens cíclicas o inspiram a pensar sobre o tempo. Tumax nasceu no final de agosto e faz referência ao mês seguinte, setembro, que também é o mês de comemorações da Revolução Farroupilha. Os versos são chamados de *recuerdos*, ou seja, lembranças, memórias, *passagens* de uma temporalidade marcada em seu corpo ("*envelheci*", "*branqueando as minhas melenas*") pela *impermanência cíclica* da natureza ("*garoa*", "*lua*", "*flores*", "*primavera*").

Uruguaiana o inspira pela relação próxima à natureza, à qual ele também busca se conectar quando está na capital. O tempo lhe atravessa, anda ao lado, "*junto*", sem necessidade de "*desculpar*"-se ou de arrependimentos, como falou em outras ocasiões. Imagens de "*espera*" se duplicam no ritmo tranquilo desta poesia: "*folha em branco*" o espera, assim como ele espera a "*lua cheia*" e um ano todo passar para voltar à sua Uruguaiana. Tumax proseou com a exposição quando aguardava por sua sessão de cinema. Ele se faz enquanto "*folha em branco*" de versos-em-devir. Em suas esperas, do "*tédio*" pulsa uma "*alma*" que proseia com o *espaço poético* que lhe habita.

Por que Tumax não falou sobre o projeto "Arte na Praça" ou sobre o quadro campeiro referido acima e apenas do "Artista de Sinaleira"? A imagem "*de inspiração campesina*" a que Tumax fez referência em sua fantasia poética complementou dialeticamente a imagem de dureza urbana dos cruzamentos metropolitanos. Para ele, o "Artista" trabalha com afincos e esforço, apesar das dificuldades de um ambiente hostil. Imagens do romantismo interiorano e de resiliência urbana se sobrepuseram. Ele *escolheu*, no sentido já tratado nos capítulos anteriores, com qual imagem prosear. Para ele, o contexto sociocultural de violências engendrava reverberações tamanhas que não se conseguia desviar. Tocado por tais ecos, ele *reconheceu* no artista urbano a potência vibracional a qual se identificava: a do *merecimento* para *ser reconhecido*. A prática artística do malabarista e do poeta "*espanta*" o tempo-espaço-forma das adversidades da vida urbana.

Tumax tampouco fez qualquer referência a CTGs (Centro de Tradição Gaúcha) ou a histórias de vida vivida nesses espaços campesinos. Muito provavelmente ele vivia na área urbana da cidade e estabeleceu relação com o campo por meio da arte e das paisagens que observava da janela do ônibus ao entrar e sair de lá. O movimento do veículo lhe impulsionava à viagem interna (ou à *fantasia*, como ele chamava) das imagens de sonho. Pela sua *autoapresentação* somente foi possível apreender as imagens tradicionalistas por intermédio de seu *espaço poético* entre o vivido e sonhado. Ele contou que:

Tá aí no meu novo CD: Anaiauguru, e o final "guru" eu acho muito bonito, seria Uruguaiana de trás pra frente, então tudo é inspiração de lá. (...) Ao chegar em Uruguaiana de ônibus, com o sol dourado e a ponte... não tem retrato melhor para fazer uma poesia. Aquilo mexe com seu ser interior. O meu interior, no caso. Um dia fui beijar o chão de Uruguaiana. Se ajoelhar ali e beijar o chão de Uruguaiana, a grama. Só que eu cheguei lá, não tinha, era gramado artificial. Eu quero beijar é a grama dos pampas lá da fronteira, a grama lá de fora. Então eu tenho que trazer um pouco de grama essa vez, a última que eu trouxe minha prima pegou [uma latinha de] Nescafé, "me dá um Nescafé aí, por favor", eu fui embaixo da ponte da nossa imagem de Iemanjá, nossa santinha lá e meti-lhe a mão, peguei ali o tapete verde. (...) Se eu pudesse, eu abraçava Uruguaiana. (...) Sou apaixonado por Uruguaiana. Uruguaiana é minha mãe, minha namorada. (Trecho da transcrição da narrativa biográfica de Tumax de 05/10/2016)

Para Tumax, sua cidade natal é terra sagrada, reverenciada e venerada. É confluência de passado, presente e um tempo múltiplo que evoca a noção poética de *verticalidade*, cara à Bachelard (1932). Para ele, a *verticalidade* está em tudo que *valorizamos* e que nos desperta uma experiência de *sensibilidade especial*. O poeta Roberto Juarroz acredita que pela *verticalidade* a poesia é um modo de ser, de vida, e não de fazer. Ela que reúne o *pensar* e a *emoção* através do pensamento poético. "Tudo aquilo que realmente vale a pena *tem um diferencial vertical*. Também nos dizeres de Juarroz, ela é *tudo aquilo que vale a pena*" (CASTRO; DRAVET, 2014, p. 110). A relação de Tumax com Uruguaiana perpassa esse horizonte sensível de *abertura* para uma experiência *vertical* entre a terra e o céu, entre a memória do vivido e a criação do sonhado, entre o espaço urbano de Porto Alegre e o poético de Uruguaiana. Uruguaiana é lembrança-sonho-fuga. Como um escapar da realidade caótica metropolitana e um voltar às suas origens, à sua primeira morada, namorada, e casa natal onde habita sua alma. Conforme Tumax disse que fisicamente seu corpo está em Porto Alegre, mas sua alma está "sempre tentando pegar, quando possível, o ônibus da Planalto, viajar oito horas até chegar em Uruguaiana. Lá eu renasço e volto com as minhas pilhas recarregadas". Nesse vai e vem de experiências espirituais, a poesia e a prosa de Tumax vivem entre a *casa natal* e a *casa onírica*.

A casa natal, mais que um protótipo de casa, é um corpo de sonhos. Cada um desses redutos foi um abrigo de sonhos. E o abrigo muitas vezes particularizou o sonho. Nela aprendemos hábitos de devaneio particular. A casa, o quarto, o sótão em que estivemos sozinhos, dão os quadros para um devaneio interminável, para um devaneio que só a poesia poderia, por um obra, acabar, perfazer. (...) existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro (BACHELARD, 1978, p. 207)⁹⁴.

⁹⁴ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. José Américo Motta Pessanha (comp.). São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores.

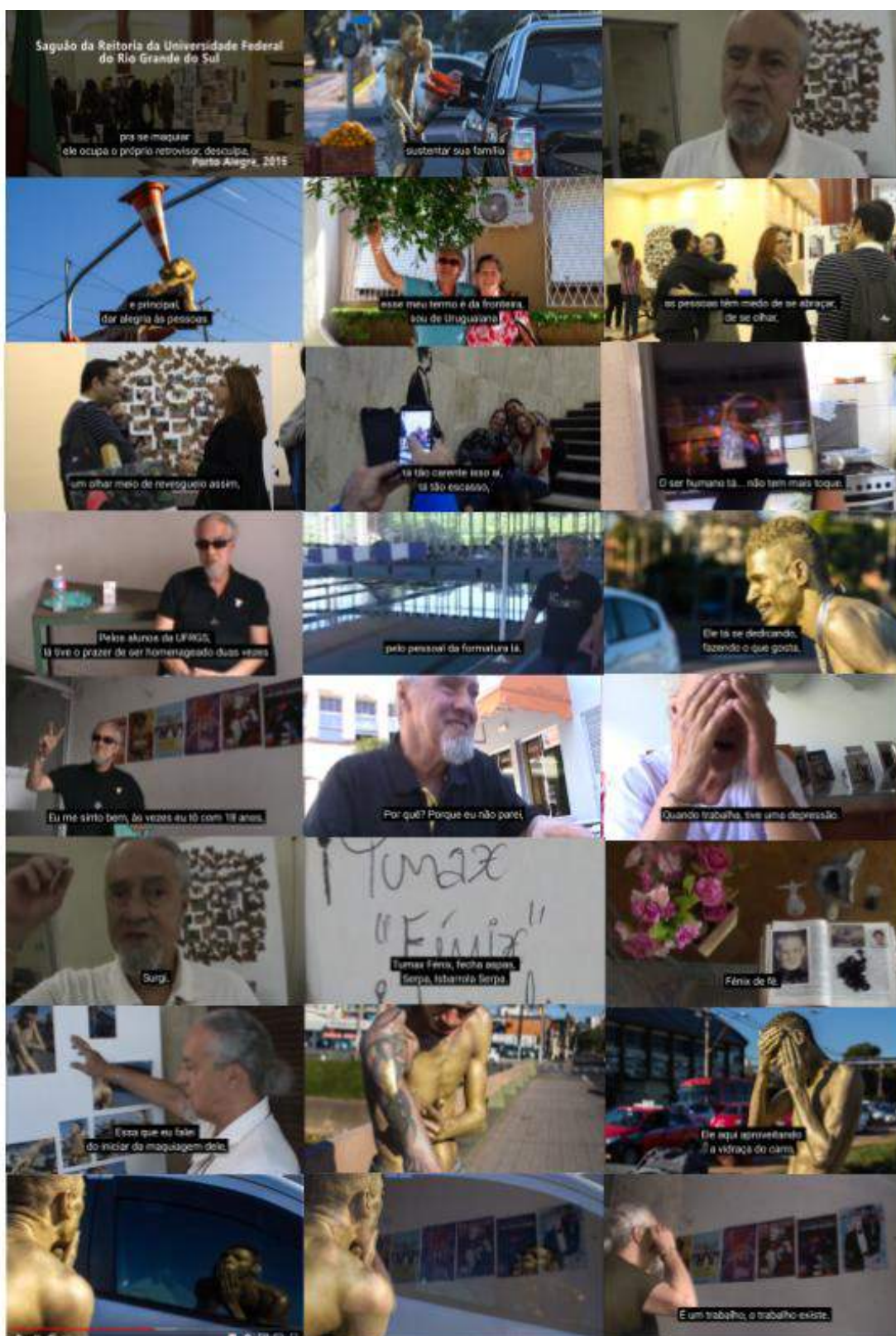
Na sua cidade dos sonhos, fala-se "portunhol", a linguagem que transparece os limites arbitrários da fronteira. Tumax reverencia o dialeto em verso e prosa. Toda sua comunicação é marcada pela confluência cultural dos idiomas. "Gosto muito de praticar o portunhol. Sangue misturado com a Argentina. Por isso que gosto de Messi, Maradona. É um futebol guerreiro", justifica mais uma vez seu apreço pelo que advém com bravura. O sangue argentino se refere a seu pai. Além do idioma e amálgama cultural e das paisagens, Tumax se orgulha de ter nascido em um "celeiro artístico": "como sou de Uruguaiana, eu me exibio mesmo, não adianta, eu gosto de me exibir mesmo". O exibicionismo a que se refere abre um jogo de espelhos e reflexos das imagens dialéticas entre *reconhecer* o trabalho artístico de outra autoria e *ser reconhecido*. Suas poesias foram publicadas em dois livros⁹⁵ e gravadas em seu CD. Ele não se refere à poesia enquanto arte, e sim, enquanto o ar que respira. Ele se realiza pessoalmente pelo tecer das ideias em palavras, pelas homenagens feitas e recebidas, pela vida malabarista urbana repleta de imagens campesinas. Ele rompe as fronteiras da dureza do vivido e da beleza sonhada, com dois pés no chão e a cabeça nas estrelas; entre a terra e o ar.

Tumax proseia por *identificação* e *projeção* com a imagem malabarista em busca de equilíbrio do "Artista de Sinaleira". No movimento rápido e cíclico entre as luzes verdes, amarelas e vermelhas, um espetáculo é criado. O corpo do trabalhador Robson transforma-o em artista de rua. Ele sobe em uma cadeira alta, lança os cones para o alto, finaliza com agradecimento, sorri, desce do banco, costura entre os carros o fio da esperança de sua performance ter agradado aos motoristas que esperam o sinal abrir. Naquela esquina de movimentadas avenidas da metrópole gaúcha, arte, trabalho e histórias de vida se entrecruzam. A rua é espaço de conexão, comunicação e incomunicação entre as pessoas, é palco de encontros e desencontros, de superações e tropeços, de subidas e quedas e subidas e quedas e subidas e quedas. As *metamorfoses* dos *projetos individuais* e biográficos se cruzam como *rachaduras*, *fendas*, *rasgaduras* que *queimam* a malha "progressista" do desenvolvimento urbano-cívico de controle social. Os olhares de todos que circulam em um mesmo tempo do vivido, em uma esquina da vida metropolitana, se entrelaçam em um horizonte ritmado e dinamizado pelas danças dos cones ao céu.

⁹⁵ Tumax me mostrou duas coletâneas. Uma delas se chamava "Antologia da poesia uruguaianaense", de Soares Tubino (1997), em que ele tem uma poesia. A outra coletânea não sei o nome e foi organizada pela ESEF/UFRGS.

Parte 2 – Homenagens e artistas do cotidiano

Prancha Tumax 2: Homenagens e artistas do cotidiano



Fonte: autoria própria

É bem interessante, pra se maquiar ele ocupa o próprio retrovisor, desculpa, ou o vidro dos carros, pra se maquiar. Bem interessante, e com aquilo deve, com certeza, posso afirmar isso daí, sustentar sua família. Ele tá se dedicando, fazendo o que gosta, e principal, dar alegria às pessoas. Nesse mundo de hoje, tá tão carente isso aí, tá tão escasso, as pessoas têm medo de se abraçar, de se olhar, um olhar meio de revesgueio assim, esse meu termo é da fronteira, sou de Uruguaiiana. O ser humano tá... não tem mais toque.

Pelos alunos da UFRGS, lá tive o prazer de ser homenageado duas vezes pelo pessoal da formatura lá. Aposentado faz dois anos pela UFRGS. Tô com 68 anos de idade, como é que chama... é a cabeça né, eu acho números muito relativo. Eu me sinto bem, às vezes eu tô com 18 anos, raramente tô com 90. Por quê? Porque eu não parei. Quando trabalhava, tive uma depressão. Surgi, até que no meu CD eu assino, meu nome é Tumax. Tumax, abre aspas, Fênix, e não a ave fênix com o chapeuzinho circunflexo, Fênix de fé. Tumax Fênix, fecha aspas, Serpa, Isbarrola Serpa

[O que essas imagens] passam pela gente [passam pela gente, exatamente] e ficam, têm imagens que ficam. Aquela do rapaz ali, nunca pensei ter as fotos dele [Vamos até lá]. Quando vou pro Praia de Belas, ele tá na Ipiranga, e agora tá as fotos dele... Homenagearam o cara, isso é importante, e, o principal, não tá fazendo bobagem, assaltando, matando, nada. Outra coisa: a insegurança nossa, tá tão corriqueiro falar nisso aí, a insegurança nossa, né, não tem mais como Passei por esse "paso" quantas vezes e ele ali. Essa que eu falei do iniciar da maquiagem dele, do trabalho dele. Ele aqui aproveitando a vidraça do carro, isso é muito interessante, não tem tempo, não tem chuva, não tem sol. É um trabalho, o trabalho existe.

Separar esta crônica por partes torna-se uma verdadeira falácia, pois sua narrativa foi construída nesse movimento ziguezagueante, malabarista, labiríntico e, de certa forma, barroco (pelas repetições, ornamentos, tensões, escapismos, vertigens, iminências de abismos que nos fazem perder) com que fomos tocados pela prosa com Tumax. A divisão foi criada como uma tentativa de facilitar a escrita e a compreensão do texto pelo leitor. Uma parte da crônica reflete na outra, redundante, repete, interliga, se completa, se justapõe, como *fragmentos de pensamentos em ritmos intermitentes* (BENJAMIN, 2016). Assim circularam (lembrando que o termo não se refere ao sentido de círculo, mas do verbo que designa "por em movimento") as prosas de Tumax na exposição, na sua narrativa biográfica, nos demais encontros que tivemos, nos contextos socioculturais (de cultura visual e cultura urbana), na crônica videoetnográfica e aqui neste texto escrito.

Nesta segunda parte da crônica vemos o jogo de homenagens e reflexos entre os artistas da pesquisa: o das palavras e o da sinaleira. Primeiro, Tumax proseia com o que lhe chamou mais atenção; depois ele se apresenta e, por fim, conta o que lhe veio à cabeça. A narrativa visual buscou seguir o ziguezague e as sobreposições de *reconhecimento-identificação-alteridade-reciprocidade* ocorridas nas narrativas orais, como veremos no final desta parte em que é tratado sobre a escolha de usar o recurso de edição de fusão entre duas imagens.

Para Tumax, o "Artista de Sinaleira" simboliza o materialismo da *vida moderna* (refletida por Benjamin e Simmel), pela sua dedicação para o trabalho e o sustento da família. Além disso, o sorriso (com aparelho ortodôntico) do *performer* Robson leva Tumax a crer que ele faz o que gosta, como sendo uma escolha de *projeto* pessoal, e ainda "*leva alegria às pessoas*". Um trabalho que apraz o artista, sua família e a comunidade em geral "*nesse mundo de hoje*", como ele disse, de carências ("*medo de se abraçar*"), desconfianças (com olhares de "*revesgueio*") e insensibilidades ("*não tem mais toque*").

Essa é a posição assumida por Tumax diante de sua percepção sensível sobre as formas de interação e comunicação interpessoal no mundo atual. Nessa *perspectiva*, há um espaço-tempo do "*mundo de hoje*" tomando por base a *vida moderna* das grandes cidades. Diferentemente das outras crônicas, esse personagem não tece comparações diretas entre o "aqui" e o "lá", o "centro" e o "rural" ou um "outro lugar". Ao contrário, Tumax sobrepõe tais espacialidades. Ele é um contador de histórias do "lá" e do "cá", de pessoas e suas relações poéticas com os espaços. Não menciona diretamente questões de âmbito político, social ou ambiental, não as descreve, nem analisa. Como um *flâneur*, ele passa, perpassa, se movimenta e poetiza o espaço do vivido. O artista é, ao mesmo tempo, um observador e um comunicador, segundo Edward Hall (1981, p. 212). Ele teria a capacidade de organizar suas percepções em uma linguagem compreensível para o leitor.

A necessidade de comunicação, de falar e ser ouvido (na prosa e na poesia) é uma característica predominante em Tumax. Ele conta as razões de, às vezes, falar "pelos cotovelos" e junta a isso as explicações sobre a alcunha *Fênix*, que criou para si após um período de dois anos de depressão.

Às vezes eu falo, falo, falo pelos cotovelos. Eu passei praticamente dois anos, assim, de uma pessoa bem apática, fiquei em depressão, fiquei muito apático, sumi em todos os sentidos, não era o Tumax. Daí quando o Tumax renasceu, eu boto como alcunha entre aspas "Fênix". Não a ave Fênix, que renasce das cinzas, mas o Fênix de fé, muita fé, eu tenho muita fé, ainda confio no ser humano, ainda confio em algumas pessoas, espero que confiem em mim, que eu sei ser verdadeiro. Então agora eu falo, falo, falo parece um grilo falante, aquele desenho animado da Disney, eu via muito o

grilo falante, o Popeye, leitura, adoro ler. Agora tem um livro do Fernando Pessoa, grande poeta português Fernando Pessoa que eu tô relendo novamente. E um que eu ganhei de um amigo meu, ele me repassou, de um grande padre Uruguaiense, Carlos Omar Viela Gomes, os "Dez Mil Anjos", isso é importante citar porque é um poeta maior, agora mora próxima a Santa Maria, Serafim Corrêa, ou coisa parecida. Carlos Omar Viela Gomes, sobrinho da minha saudosa primeira professora e única na época Lídia Souza Guilherme, Carlos Omar fez o livro "Dez Mil Anjos", lindo, lindo, lindo. Com vários poemas dele, vários pensamentos. O Carlos Omar é uma pessoa abençoada. Assim como os demais, meu amigo, o Valdir Santana, o Didi, por aí vai, meu irmão César, Nelson Luis, primo, não vou esquecer pra, não vou citar, não vou lembrar de todos. (Trecho de transcrição da narrativa biográfica de 05/10/2019)

Esse trecho acima complementa o que consta no roteiro da crônica videoetnográfica, quando Tumax está na exposição e conta desse episódio de depressão como um marcador de *inflexão biográfica* que determinou muitas transformações em sua vida, inclusive sua assinatura artística de *autoapresentação*. Ele incluiu em sua *identidade interativa* um elemento de fé, de transpassar barreiras, desafios e obstáculos. Na ocasião, ele disse que se sentia bem, porque, além da fé, ele "não parou". Essa imagem simbólica de movimento de "não parar", da "*vontade de impulso*" que conduz a "todas as metáforas do vôo, da ascensão, do alívio parecerão experiências psicológicas positivas" (BACHELARD, 2001, p. 54). A ave Fênix junta-se à fé em um processo criativo de imaginação simbólica ascensional. A visualização vertical é tão forte em Tumax, que ele faz gestos como um maestro, um regente de uma orquestra que toca uma música barroca (caracterizada pela tensão), movimentando o braço no ar na altura do peito e depois o levanta dizendo: "*surgir*"⁹⁶. Gesto ascensional de uma alma sensível que baila os ritmos descompassados de um tempo chamado vida.

Que vida é essa que vivemos? Uma sociedade complexa da pós-modernidade tão emparelhada às questões do drama barroco, da melancolia enquanto imagem dialética de depressões e euforias, de impermanências da arte e do ser, de constelações em ruínas e barbáries individuais e coletivas? Como questionou Alexia Bretas (UFABC), em palestra sobre o luto político⁹⁷: "Que Brasil *pós-impeachment* é esse? Em que até o morto é passível de ser morto? Múmias, fósseis e povos já extintos foram queimados com o incêndio do Museu Nacional [em 2018], no Rio de Janeiro. Alguém disse que queria que o prédio ficasse em ruínas para não esquecer o que aconteceu. Mas é bem possível que façam um museu virtual".

A cultura visual da pós-modernidade seria nossa ilusória salvação? A nova forma de "poetizar-renascer" pelas telas da *reprodutibilidade técnica*, nos termos benjaminianos? É por essa tela que, cada vez mais, novos protagonistas do cotidiano aparecem nas mídias sociais,

⁹⁶ Refiro-me à minutagem 00:03:21 da crônica videoetnográfica de Tumax.

⁹⁷ Palestra "Constelações em ruínas: luto, barbárie e memória ética", na ocasião do "I Congresso Internacional Walter Benjamin: barbárie e memória ética", realizado de 26 a 28 de setembro de 2018, na PUCRS.

como Facebook, YouTube e Instagram, em *primeiro plano*, com suas *máscaras* (CANEVACCI, 1990) que levantam o véu, revelam o ser, transparecem as dramáticas escondidas pelas *aparências* de um coletivo que fala. O "rosto como espelho da alma" comunica os movimentos dialéticos do ser cultural, que dilata e restringe, dissolve unidades, provoca alteridades por identidades em suspensão. Canevacci (1990) propõe o termo *visus* para refletir sobre esses aspectos culturais da visualidade estampadas pelo *primeiro plano*. A imagem fura o vídeo. O *visus* salta para fora da tela plana e se manifesta ao lado, acima, dentro das interioridades dos espectadores. A crônica de Tumax se manifesta em *reflexividade* com o "Artista de Sinaleira" e o espectador que o assiste e percebe pelo *ambiente panoramático* (junção entre o panorama, o rosto e o *visus*, nos termos de Canevacci, 1990) as *máscaras* e as *paisagens da modernidade*. Tumax faz a tela furar com suas tensões existenciais, paradoxos e dilemas psicossociais profundos que refletem formas de ver, viver e se reinventar na *vida pós-moderna*, tão repleta de mesmas questões da *vida moderna*, mostrando certa arbitrariedade questionável de tais delimitações.

Ao criar o termo Fénix, Tumax se recria. Ao se recriar, poetiza. Ao poetizar, comunica com as imagens que lhe habitam. São essas imagens da *duração* (BACHELARD, 1988; ECKERT; ROCHA, 2013c) que perduram e atravessam suas prosas. Para Tumax, são imagens que "*passam pela gente e ficam*". Nada mais aéreo e flutuante do que as imagens que ele propõe do movimento de passagem ("*passam*"); e nada mais telúrico do que as imagens da permanência e duração ("*ficam*"). Nessa *dialética rítmica*, Tumax nos presenteia com seu conceito próprio sobre o sentido que imagem tem para ele. Dentre tantos movimentos ziguezagueantes, a imagem é o que permanece, é o devaneio que *repousa* enquanto uma *imagem da intimidade* (BACHELARD, 1990). Sendo a *imagem da intimidade* uma volta às origens, ao desejo de regressar à casa natal ou ao ventre da origem da vida, a imagem que "*passa e fica*" volta-se a nossa *casa onírica*, a qual dá o sentido de *intimidade* para nossa *casa natal*. E na casa onírica, que é individual e coletiva ao mesmo tempo, habitam nossas imagens compartilhadas. Habitar *oniricamente* é mais do que lembrar, está no âmbito do sensível daquilo que é mais profundo, que "corresponde a uma necessidade mais remota" (BACHELARD, 1990, p. 77). Além de profundo pela afetação, perdura aquilo que apreende o tempo como uma "continuação da existência", segundo termo de Spinoza (apud RICOEUR, 2006, p. 127).

No caso de Tumax, as "*imagens que ficam*", são aquelas que merecem *reconhecimento*. Para ele, merecem *reconhecimento* as *imagens de intimidade*, que possuem valor de *bem-estar* (conforme mencionado no capítulo dois desta pesquisa e da *busca da*

felicidade, conforme capítulo três), mesmo que seja um voltar a si próprio, como o movimento de "auto-Jonas", em que deseja viver "no centro de seu próprio ser" (BACHELARD, 1990, p. 104). Ali em seu interior, o Jonas mitológico repousa, se alimenta e se prepara para renascer. Tumax, quando em introspecção criativa, acessa suas imagens repousantes e, ao se alimentar de inspirações, renasce. Para poetizar-renascer, ele se inspira, além da cidade natal, em suas relações com outras pessoas queridas. A fé não aparece explicitamente nas suas poesias que tive acesso, mas enquanto força sutil discursiva durante suas prosas de *autoapresentação*. Na crônica videoetnográfica aparece a imagem de uma Bíblia, de sua esposa Claudete, em uma mesinha de *cantinho*, como sugere Bachelard (1932). No *cantinho* religioso de Tumax, estão suas pedras e a garrafa de água, praticamente escondidas atrás dos porta-retratos, como se sua crença que não fosse compartilhada com os demais da casa.

Ao buscar *reconhecimento*, Tumax aciona as tensões dialéticas de uma *reciprocidade* aspirada. Nos termos de Ricoeur (2006), a luta por *reconhecimento* estaria associada a um "estado de paz", a um *reconhecimento mútuo* entre *dom* e *contradom*, a uma *reflexividade* circular de figuras e gestos de alteridade. Enquanto narrador com *competências* e *capacidades* de *poder-contar*, ele espera receber algo como retribuição. Tumax foi homenageado duas vezes pelos alunos da Faculdade de Educação da UFRGS, onde começou a trabalhar em 1993, sentia muito apego e orgulho de pertencimento à instituição, chegando a me mostrar um broche da universidade e dizer que só iria parar de frequentar a universidade quando morresse. Depois da FACED, passou para a Faculdade de Educação Física (ESEF), onde era porteiro das piscinas. Esse detalhe sobre sua função na ESEF Tumax não me contou pessoalmente, porém consta em uma entrevista que os estudantes de Jornalismo fizeram para a série "Meu lugar na UFRGS"⁹⁸, realizada enquanto ele ainda era servidor público. Nessa homenagem, ele veste uma camiseta do Festival Califórnia da Canção Nativa e é designado como funcionário da universidade, declamador e poeta. Tumax declara que "o ser humano tem que ser desafiado" e "desafios é uma constante em minha vida". Assim, esse vídeo complementa (como produtos-processos-movimentos-prosas de homenagens à Tumax) um dos sentidos que merecer *reconhecimento* tem para ele: o de superação de desafios, como um malabarista da vida.

O gesto ascensional de Tumax ao contar que "renasceu" espelha o de Robson ao lançar os cones para o alto. Imagens que têm a força da superação dos desafios. Ele não fala em

⁹⁸ Vídeo "Meu lugar na UFRGS", UFRGS TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0-8o6yy7Jlc>>. Acesso em: 20/11/2018.

preocupação por equilibrar proteção e liberdade ao filho que já é adulto, nem de momentos de transformações pessoais ou de busca por realizações. Entretanto, seguindo o mesmo sentido de *fundo*, ele evoca imagens que têm a potência dinâmica e dialética do movimento contínuo de impermanências e buscas por equilíbrio. Assim como o malabarista da sinaleira que, apesar das intempéries do cotidiano urbano, marcado pelo *progresso* da *vida moderna*, busca equilíbrio em cima de um banco alto e entre os veículos, abaixo do sol quente e da sinaleira que marca o ritmo cronometrado de sua performance. O tempo é curto para mostrar seu trabalho, driblar as adversidades e receber, além do retorno financeiro, um *reconhecimento não-mercantil*, nos termos de Ricoeur (2006).

Tumax *reconhece* a performance do "Artista" enquanto um trabalho, como qualquer outro, sem destacar ou fazer qualquer tipo de menção à "arte". Para ele, o trabalho surge como uma força opositiva ao que ele nomeia por: fazer "bobagens", assaltar e matar. O improvisado e o esforço para o trabalho é o que lhe chama atenção. Ele *reconhece* o "Artista da Sinaleira" a partir de seus *estoques de conhecimento* e experiências da vida vivida: "*passsei por esse 'paso' quantas vezes e ele ali!*"! O termo "paso" é espanhol e designa caminho, via, passagem. Assim como as *passagens* de Benjamin (apud CANEVACCI, 1990, p. 150), de memórias, tempos e espaços que se dinamizam e se sobrepõem em narrativas. As fotografias, fruto da cultura visual da era *moderna*, apresentam e representam modos de viver e de agir, trabalhar e se relacionar nos meandros do cotidiano da cultura urbana na capital. A rua como lugar de passagem é também espaço criado de interações, relações, *projeções* e *identificações* que perduram enquanto *constelações de imagens* do viver urbano.

O "Artista" está no cruzamento da avenida Ipiranga, nas memórias de Tumax quando passa por ali e nas fotografias da exposição. Ao prostrar com a imagem do "Artista", Tumax evoca imagens dialéticas de um espaço de passagens a partir de sua observação da fotografia e não de sua relação direta com o malabarista. Esse é o poder da cultura visual enquanto criadora de imagens do cotidiano que "*ficam*". Ela teria, portanto, o poder de "fixar" – sempre passando pelo filtro das experiências, das afetações e dos *níveis de relevância* – certas efemeridades dialéticas dos movimentos citadinos e contextos socioculturais. A cultura visual igualmente abre para o *devir-imagético* de reverberações de suas potencialidades que se perfazem no *entre* da relação observador-imagem. No caso de Tumax, *entre* ele e o "Artista", surge um espaço relacional de topofilia por *reflexividades*.

Tumax exalta o fato do "Artista" ter sido homenageado na exposição e de usar os vidros e retrovisores dos carros para se maquiarem. Somente dessa imagem, um tratado poderia se desenvolver, tamanha força simbólica e cultural que essa cena propõe. Ah, as dramaturgias

das intervenções artístico-urbanas! O teatro da vida cotidiana! O corpo pintado que não é estátua, é justaposições de movimentos, ruas, tempos, sonhos, vidas. A máscara de tragédias gregas, carnavais venezianos, bufões e *commedia dell'arte*! "O teatro é o espelho da verdade"⁹⁹! "O efeito é tão especular quanto desnorante: a princípio, cada espectador julga reconhecer-se na outra metade que lhe está em frente (...), do reflexo geram aflição e angústia a respeito da própria identidade que parece diluir-se, dissipar-se, desaparecer" (CANEVACCI, 1990, p. 143). A maquiagem que revela mais do que almeja esconder. A maquiagem enquanto máscara que transforma o trabalhador em artista.

Tumax – e todos os visitantes da exposição com quem conversei sobre esse projeto expográfico – empenharam a prosa sobre o trabalho ou o trabalhador. A força poética do corpo em performance era desnudada e desvelada pelo olhar da perspectiva *proxêmica*, *projetiva* e *identificatória* do público visitante, como sujeitos cidadãos trabalhadores que, por si só, lutam pela superação de desafios e por *reconhecimentos*¹⁰⁰. Em razão dessa perspectiva é que escolhemos usar na crônica videoetnográfica o recurso de fusão entre duas imagens: o "Artista" se olha no reflexo do vidro do carro e, em fusão, o Tumax aparece em seu lugar, olhando para os cartazes de shows musicais da parede do Bar Ocidente. O espelho com a imagem do "Artista" torna-se os cartazes com imagens de outros artistas que olham de volta para Tumax, em *reciprocidade*. Os espelhos e vidros da cidade do progresso benjaminiano nos permitem esse olhar para si, nem sempre o narcísico, mas também um *si como um outro*, em sua alteridade constitutiva social.

Da cena citada acima, interessa para este trabalho a forma com que Tumax prosea com a imagem constelar de *ser reconhecido* por *reconhecer* o "Artista" e *reconhecer* que a exposição também o *reconhece*. Da imagem dialética referida na prancha anterior, abrem-se agora mais imagens refletidas em um *mosaico* de *fragmentos de pensamentos*. Como um "mosaico depende da qualidade da pasta de vidro" (BENJAMIN, 2016, p. 17), a cena do "iniciar da maquiagem" é uma representação que qualifica enquanto fundo o *mosaico* de *pensamentos fragmentados*. Com ela surgem constantes *impulsos*, *arranques*, *intermitências* e *ritmos* com que Tumax dialoga. *Fragmentos* de histórias de um em *reciprocidade* e *mutualidade* de *reconhecimento* por outro. O observador não se separa da obra observada e tampouco está ali para explicá-la. Há uma mística que lhe conectam e fazem a prosa circular.

⁹⁹ Augusto Boal, *Cadernos de Anotações* (MANGUEL, 2001, p. 288).

¹⁰⁰ Inclusive, neste exato momento em que escrevo estas palavras, a esposa de Tumax me avisa por mensagem que ele recaiu em estado depressivo e continua sua luta para superação de desafios.

Parte 3 – Origem sensível e tempos de esperança

Prancha Tumax 3.1: Origem sensível e tempos de esperança



Fonte: autoria própria

Prancha 3.2: Origem sensível e tempos de esperança



Fonte: autoria própria

*Porto Alegre me adotou, 30 anos que eu tô aqui, mas volto às minhas origens,
 eu tenho pedra de Uruguaiana que eu ponho na soleira da janela
 pra energizar de manhã, fora minha mandala aqui,
 minha cruz de Caravaggio, essas coisas eu prezo muito.
 É a mandala e a cruz de Caravaggio, são minhas coisinhas,
 meus anéis, tão tudo energizado de manhã, que eu adoro o sol.
 Que diz que a minha origem Tumax vem lá do Machu Picchu,
 lá do Machu Picchu, peruano, eu me sinto místico, eu me sinto místico.
 Me faz bem, não incomoda ninguém, me faz bem, não saio sem nada...
 "Ah, mas!..." Voltei pra casa e já busquei,
 quase me sinto pelado sem esses ornamentos meus.*

*Nos tempos áureos da "Califórnia da Canção Nativa",
 que é o Festival-mãe do Estado, iniciou em 70
 com o Colmar Duarte e outros parceiros dele.
 Meu primeiro filho, por enquanto, o meu CD, com referências à esposa,
 à finada minha mãe, ao filho, a minha Uruguaiana, com vários expoentes da cidade,
 que eu tô divulgando durante esse ano para os meus amigos,
 familiares e afins do meu trabalho, que gostam, pessoas sensíveis como eu.
 Quando tiver a oportunidade, vou trazer o CD
 pra te ouvir musicada pelo Mauro Falcão.*

*[Tumax recita sua poesia "Fuga"]
 "Daria muito para não acordar, esse despertar me alucina,
 minha manhã está sombria,
 sinto frio e está tão quente, essa sensação se repete,
 é nada, nada posso fazer, até chegar em mim teu calor.
 Ah, por que estou aqui tão só, por que não mudei o meu caminho,
 porque tropecei e caí tão fundo, preciso vir à tona, respirar e amar.
 Eu sei de meu esforço, também entendo meu estado atual.
 Olho tristemente e vejo as aves libertas,
 como as invejo, como regredi tão depressa."*

*Então eu acho que tem que, nos deram isso aqui,
 tu tem que passar a diante, tem que passar a diante.
 Uma coisa que é essencial na vida, por que assim,
 as coisas que tu fala já passou, ó o passou já, já é segundos pra trás já,
 tudo que vem agora é novo.
 Eu adoro conhecer pessoas, adoro falar com pessoas,
 diferente de qualquer credo, religião, sexo, eu me dou com todo mundo.*

*Ainda creio no ser humano, mas aí dizem, "mas tu é muito bobo",
 não, não sou bobo, sou bom, ainda creio na alma humana, nunca perdi a esperança.
 Sou de Uruguaiana, graças a Deus.
 Não me apilcho pros vivente, não me esquivo das serpentes!*

Nessa última parte da crônica, misticismo, origem, família e poesia se entrelaçam em camadas de sobreposições temporais. Tumax considera-se místico, desde a origem de seu nome até o apreço às suas "*coisinhas*", como ele denomina seus amuletos. Ele é apegado à sua mandala, cruz de Caravaggio, pulseira magnética, aos anéis e pedras. Tudo é energizado pelo sol da manhã e, nesse ritual, ele se renova. Não sai de casa sem seus "*ornamentos*", pois a eles foi atribuída a intenção de vesti-lo como um manto sagrado de proteção que lhe faz "*bem e não incomoda ninguém*". Para falar da força e do prestígio que tais objetos têm, ele brincou certo dia: "essas coisinhas que eu tenho que me fortalecem, deixam o Tumax mais forte, não mais alto, porque o negócio é encolher, a gente vai ficando com mais idade, vai encolhendo. Mas eu acho que interiormente o meu ego vai a quatro metros e cinquenta de altura, né?" As pedras, enquanto materialidades de *sonhos de substância* (BACHELARD, 1991), lhe fortaleciam. Eram rastros e vestígios que presentificavam um lugar de afetividades do qual foram retiradas. Assim, de certa forma, a longínqua Uruguaiana tornava-se próxima para Tumax enquanto ele estava na capital. Além das pedras, ele trazia água do rio repleta de outras micropedrinhas. Pelas pedras e águas de sua cidade natal, a alma afetiva se concretizava em materialidades, corporificações e reforços de seu pertencimento ao lugar de origem. Estar conectado com seu lugar de origem, lhe fortalecia.

Na prosa oral e escrita de Tumax, sua linguagem *abria, transparecia e refletia* tais energias das origens sensíveis. Conforme Bachelard, "a linguagem poética, quando traduz imagens materiais, é um verdadeiro encantamento de energia" (1991, p. 6). Para Benjamin, "é incomensurável a tensão entre palavra e escrita no Barroco. A palavra, pode dizer-se, é o êxtase da criatura, desnudamento, desmesura, impotência diante de Deus; a escrita é o seu recolhimento, dignidade, superioridade, onipotência sobre as coisas do mundo" (2016, p. 218). Sendo energia de impotência ou de onipotência, a prosa de Tumax reverberava ecos de *sonhos e vontades* de vôos e aterramentos.

Um interlúdio foi criado na crônica com música instrumental do CD do Tumax ao fundo e uma sequência curta de imagens que jogam com as gestualidades dele e do "Artista de Sinaleira" com os cones (a partir de uma fotografia e um desenho do croqui do projeto expográfico). Nosso personagem que se declarava um exímio "pé de valsa", agora bailava com as mãos para o ar e com as palavras que se lançavam aos quatro ventos pela tela videográfica. O momento que Tumax vivia durante a etnografia era de regozijo pleno com seu "*primeiro filho*", o CD de poesias. Nele havia sete faixas, cinco declamações feitas pelo próprio Tumax e outras duas musicadas por músicos amigos. Pretendia vendê-lo no tradicional Festival do Estado, do qual fez questão de referenciar a data de origem e

homenagear um dos fundadores: "*iniciou em 70, com o Colmar Duarte*". Esta citação ao artista foi a única presente na crônica, representando todas as demais.

Sobre o Festival, não houve narrativas de histórias do vivido, apenas uma vez me mostrou uma fotografia, em que aparecia ao lado de outros homens, e apontou: "foi no Califórnia do ano passado. Temos uma amizade de muitos anos. Esse aqui, Mário Falcão, foi quem musicou minhas poesias no CD". Ele falou isso e não desenvolveu mais do que uma apresentação de seus laços de sociabilidade com tais grupos de artistas. Fez inúmeras citações e referências de artistas e obras que eu passava a me perguntar para quem Tumax estava dialogando ao falar com a câmera. Esse questionamento era fruto de um conflito puramente interno meu enquanto pesquisadora com um objetivo de pesquisa de fundo. Tumax, em contrapartida, era claro que se destinava aos amigos de Uruguaiana. Suas motivações podiam ser múltiplas: desde uma comunicação de "*passar adiante*" suas poesias, como disse, assim como uma eternização vídeo-documental de suas composições e uma forma de marcar pertencimento ao grupo de grandes artistas locais. Ao fazer referências, ele abria às pessoas citadas o jogo no campo das reverências, homenagens, possibilidades de *reciprocidades e reconhecimentos mútuos*.

Do "Artista de Sinaleira" da exposição, somos conduzidos ao Festival e às suas poesias. Uma delas foi publicada no livro "Antologia das poesias uruguaianenses" e se chama "Fuga" ("*Daria muito para não acordar...*"), feita na época em que ficou preso por seis meses, quando era solteiro, e sobre a qual não comentou¹⁰¹. Ele disse que não vive sem poesia.

Eu não vivo sem poesia. Agora já estão me incomodando, me beliscando que eu tô lendo pouco, escrevendo e compondo pouco. Mas as coisas fluem na hora. Não sou poeta, sou carpinteiro das palavras, como dizia Raul Seixas. Eu não vivo sem poesia, eu não vivo, não adianta, é o ar que eu respiro, eu preciso, é o meu oxigênio, não sei que palavra é essa, o cigarro também, eu tenho fumado menos, mas o cigarro me faz bem, eu prefiro beber leite do prazer da poesia. A poesia chega a ser até um orgasmo, no caso. Tanto bem que ela me faz, me alivia, me deixa mais leve, mais descansado, mais inteligente que eu já sou, [risos]. É exibido esse Tumax, né? Diz que a humildade é um dos predicados do ser humano, qualquer pessoa tem que ser humilde, eu acho, conforme a quem se dirige ou conforme a quem se dirige a ti, eu acho isso meio sarcástico, não vou encontrar todo dia pessoas humildes, eu gostaria, não tô no tempo das caminhadas de Jesus, pelos desertos, já foi apedrejado, já foi cuspidado, já foi

¹⁰¹ Tumax tampouco contou sobre acontecimentos relacionados ao corpo físico. Apenas comentou: "Na época [em que jogava pingue-pongue] eu era normal, entre aspas, tinha dois olhos meus e os dentes"; "eu agradeço ao acordar, pela visão que eu tenho, de um único olho, graças a Deus, porque em terra de cego quem tem um olho é rei.". Em razão disso, Tumax preferiu usar os óculos escuros nas filmagens e fotografias. Conforme já dito, ele também não falou do ano em que sua mãe faleceu, constituindo uma série de fatos possivelmente muito dolorosos que ele preferiu não citar. Segundo Dantas e Athias (2012), há um conjunto de atitudes e falas sobre a vida dos interlocutores que precisam ser respeitados enquanto segredos. No entanto, Gabriele Rosenthal (2014; 2017) propõe outra abordagem metodológica, em que se criam hipóteses para o que foi dito e o que não foi dito, aprofundando as múltiplas possibilidades dos sujeitos fazerem suas escolhas durante a vida vivida e durante as narrativas biográficas. Ela busca revelar os segredos dos não-ditos, porém não era essa a intenção da pesquisa.

crucificado por nós. Nós somos um espelho dele, cada homem é um Jesus, cada mulher é uma Maria. Eu gostei disso que eu falei agora, acho bem interessante: cada mulher é uma Maria, cada homem um Jesus, que seria o próximo, o semelhante, né, a imagem de Cristo nós somos. (Transcrição da narrativa biográfica de Tumax, em 05/10/2016)

Para Tumax, a poesia aliviaria o ser humano dos sofrimentos vividos nessa caminhada chamada vida. Como reflexos de Cristo, pertenceríamos a uma origem comum que nos levaria a uma jornada que inclui os apedrejamentos, abismos e crucificações. A poesia "Fuga" é triste e é bonita, para ele, pois viveu uma "decadência em sua vida": "como todo ser humano tenho altos e baixos", contou. Se "poesia é pensamento" (CASTRO; DRAVET, 2014, p. 76), poetizar, para Tumax, além de ter o sentido de renascer, como mencionado anteriormente, abre para uma constelação de imagens existenciais e terapêuticas. Poetizar é viver, prazer, alívio, orgasmo, deixá-lo mais leve e inteligente. "Poetizar-renascer-fugir-viver-tornar-ser" abre um jogo paradoxal de possibilidades com que a linguagem poética se apresenta enquanto forma de se comunicar com as imagens. Tumax proseia a partir dessa força. Na busca de superar desafios da vida malabarista e *ser reconhecido*. Prefere obscurecer acontecimentos tristes e deixá-los apenas nas entrelinhas das ambiguidades e metáforas dos versos poéticos. "A poesia amplia o real porque constrói realidades" (ibidem, p. 77). Quer prostrar alegrias e construir essa realidade dos sonhos, dos vôos dos pássaros, que ele tanto admira.

Para superar os desafios, além do poder existencial-terapêutico da poesia, havia "*uma coisa que é essencial na vida*": a passagem do tempo. Tempo, fé e poesia formam um tríptico de força vital que lhe resguarda da iminência da finitude existencial. A vida é uma passagem e sobreposições temporais. A comunicação apenas verbaliza e torna explícita essa característica ilusória sobre o tempo presente. "*As coisas que tu fala já passou, ó, o passou já, já é segundos pra trás já, tudo o que vem agora é novo*", explicou. Com a possibilidade da reciclagem temporal, ele buscava forças para se revitalizar. Apesar de todo o contexto sociocultural da vida moderna que vivemos, ele tinha esperanças e acreditava na "*alma humana*", pois não é "*bobo*", é "*bom*". Nessa bondade, sua perspectiva criava uma realidade de alteridade, de abertura comunicativa com o outro, para conhecer e falar com pessoas de todas crenças, religiões e sexo. Tumax abria as imagens de seu mundo. O *Aberto* é "aquilo que não restringe, não impede, não tem limite; a grande totalidade de tudo o que não está restringido" (CASTRO; DRAVET, 2014, p 76).

O poeta é um malabarista das palavras e da vida, transparece a essência de um espírito do tempo. Segundo interpretação benjaminiana sobre o quadro *Angelus novus*, de Paul Klee, podemos pensar o poeta como um "anjo da história", entre tempos passados e futuros, entre os

desesperos das *catástrofes* e os cânticos da esperança, entre salvaguarda e redenção. O poeta busca equilibrar proteção e liberdade. Na casa de Tumax, nosso poeta ficava entre duas janelas, a da sala e da cozinha. Na soleira de uma, ele colocava seus amuletos para energizar e lhe proteger quando saía para as ruas da dureza metropolitana dos tempos de inseguranças e *catástrofes da vida moderna*. Na soleira de outra, chegavam os pássaros da liberdade em um momento de cumplicidade e trocas de esperanças. Entre proteções e liberdades, as esperanças "interrompem o progresso do tempo, rompendo a pele do céu. A esperança existe por causa dos desesperados. O poeta reconhece as belezas nas pequenezas. Para ele, forma e fundo são indissociáveis"¹⁰².

O poeta comunica as muitas vozes silenciadas, violências invisíveis, os tropeços e quedas (nos termos de Tumax) inerentes aos seres humanos. Apesar de seu corpo habitar a metrópole de grandes progressos agonizantes e friezas de contato interpessoal ("*olhar de revesgueio*", "*não tem mais toque*"), a *casa onírica* de Tumax habitava o espaço campesino. Lá onde as *imagens da intimidade* sonhavam pela liberdade de "*respirar e amar*", de trocar olhares e afetividades. Tumax não se preocupava com o futuro e buscava viver o presente por reminiscências labirínticas de um passado sensível.

Um paralelo se fez entre as duas janelas da casa e a "alma" de Tumax. Nas janelas da casa e da "alma" dele, estavam as pedras e os pássaros. A terra e o ar. A intimidade e o sonho. Por um lado, ele *recebia* energia solar; por outro, *oferecia* alimento. Nessa *reciprocidade de dom e contradom*, o poeta fez circular por entoação mística uma constelação de imagens de *fragmentos de pensamentos*. A constelação poética era percebida enquanto uma força vital para a "superação de desafios". Assim como consta no segundo capítulo que o Hip Hop salvou vidas, a poesia surge como esperança, proteção, liberdade, equilíbrio e força que faz renascer, revitalizar e inspirar para sobreviver às intempéries do progresso do tempo. Dada a beleza e potência com que a poesia é percebida, Tumax *reconheceu* os demais poetas-artistas-malabaristas-anjos da vida em citações, dedicatórias e homenagens. Eles trariam o equilíbrio sensível e malabarista da verticalidade das experiências de comunicação entre a terra e céu. Dos malabares da vida aos ziguezagues da prosa. Prosear com as imagens de Tumax foi flutuar pelo labirinto *das imagens dialéticas de reflexividades* entre *reconhecer e ser reconhecido* pela sua força sensível para encorajar, conferir proteção e liberdade ao "poetizar-renascer-fugir-viver-tornar-ser".

¹⁰² Citação e referências reflexivas a partir da palestra de Gustavo Silveira Ribeiro, na ocasião do "I Congresso Internacional Walter Benjamin: barbárie e memória ética", realizado de 26 a 28 de setembro de 2018, na PUCRS.

Qual o sentido de ser de Uruguaiana para Tumax? "Uruguaiana é um celeiro de artistas", explicou dizendo que por isso é exibido mesmo. Ser de lá e ser artista tem sentido muito maior do que qualquer função ou profissão. É forma sensível e política de ver e viver no mundo contemporâneo proseando com as imagens dialéticas entre ruínas e esperanças. Ser de Uruguaiana é pertencer a esse universo-anjo sem fronteiras, de *Abertura* sem limites, tempos ilusórios, espaços inspiradores e revigorantes. Entre o campesino e o urbano, as prosas de Tumax denunciam a necessidade de comunicação afetuosa e atenta, sobrevoam, afundam e *rasgam* como fendas um narrador em vias de dissolução por *carência* de *poder-ser-ouvido* e *poder-ser*. Seu *visus* espelhado transparece a *reciprocidade* sentida. Mas *Fénix* tem coragem: "*Não me apilcho pros vivente, não me esquivo das serpentes!*".

Assim encerra a crônica de Tumax, com uma janela aberta da esperança e coragem, do ponto de vista de um vento que balança aquelas árvores ao fundo e que foram abraçadas com carinho e alegria por ele. A relação que tive com a montagem dessa crônica videoetnográfica permitiu uma maior aproximação com a narrativa, podendo costurá-la mais com o texto escrito e, inclusive, aumentar o uso de conjugações na primeira pessoa do plural. A relação interativa com Tumax gerou imagens de grandes coletividades e o termo "nós" insere o leitor no jogo da prosa. Como último personagem a circular suas histórias e imagens, ele provoca igualmente outros "nós" para o encerramento. Os créditos dessa crônica videoetnográfica foram reduzidos em relação ao padrão utilizado anteriormente, restringindo-se ao projeto expográfico do "Artista de Sinaleira".

As inspirações de Tumax e sua prosa de *reflexividades* contribuíram para pensar uma cultura visual de circularidades de *projeções* e *identificações* do mundo sensível. Apesar de dizer-se um homem das palavras, ele não me pediu para ler este trabalho escrito. Seu momento era outro, do microfone e luz, como disse, de passar adiante suas criações, por isso, se interessou mais pelos vídeos.

Suores

Naturais são os encontros
 Sem medir de léguas equidistantes
 E nas buscas tão normais
 Clarear pensamentos vagos
 Estranhos são os encontros
 A ponto de não parecerem acasos
 E raíam mais umas manhãs nos horizontes deste ocaso
 Ao limitar fronteiras
 Entre abismos tão profundos
 E tão raros patamares
 Pré-amar e baixa-mar
 Entre fluxos constantes
 De abraços tão calientes
 Y el sol se pone lleno

5. ENTRECruzamentos e Circulações

De prosa com as imagens narra a história de três visitantes que passaram por uma exposição sobre Porto Alegre. Como cada um conta sua história de vida, se apresenta, se diferencia e se aproxima um do outro? Três crônicas videoetnográficas apresentam as relações entre as imagens e histórias desses sujeitos, da exposição e os contextos socioculturais.

A relação que ocorre nesta experiência é empírica e fenomenológica entre a razão e a sensibilidade. O código da comunicação está sempre aberto para outras leituras e interpretações. Não se trata de associações diretas de ideias, e sim, uma experiência de comunicação com as imagens, em que o dialético e o simbólico são evocados em sínteses de heterogeneidades da imaginação simbolizante.

Para se chegar às reflexões finais, a pesquisa foi baseada em um tríptico dimensional: **dimensões da comunicação**, da **narrativa** e da **imagem**. Vejamos abaixo como cada uma contribuiu.

5.1 DIMENSÃO DA COMUNICAÇÃO

As prosas com as imagens desta pesquisa podem produzir conhecimentos a partir de diversas aberturas reflexivas com que se dialogou ao longo destas páginas. Minhas interpretações foram tão particulares-coletivas quanto podem ser as interpretações de cada leitor desta pesquisa e espectador dos vídeos. Por tamanha abertura interpretativa, as contribuições podem ser variáveis, múltiplas e desconhecidas. Por ora, apresento algumas das reflexões no âmbito comunicacional que me chamaram mais atenção.

Primeiramente, foi preciso considerar que o fenômeno estudado enquanto uma **experiência de comunicação em estilo prosa**, o que lhe configura enquanto um processo de interlocução coloquial e fragmentado. Os encontros na exposição iniciaram os processos etnográficos. Foi de fundamental importância encontrar a forma de abordagem mais adequada e as duas perguntas-gatilho que geraram prosas com as imagens fluidas e atravessadas pelas biografias e contextos socioculturais, como era o objetivo desta pesquisa. Durante anos, foram feitos inúmeros ensaios com os mais diversos tipos de perguntas e os resultados não eram tão qualitativos, pois, além das perguntas, percebeu-se que a escolha pela etnografia visual e da duração contribuíram significativamente para o aprofundamento e compreensão da

problemática da pesquisa. Com as **perguntas-gatilho**: "O que te chamou mais atenção e o que te vem à cabeça com essas imagens" foi possível perceber que os visitantes da exposição se sentiam, de certa forma, à vontade com a pergunta simples, clara e fácil de responder, gerando segurança e liberdade aos interlocutores para se tornarem protagonistas da prosa. Em contrapartida, quando eu proferia outras configurações de perguntas, percebi um certo constrangimento, como se houvesse formas corretas de se interpretar imagens.

Com a forma que utilizei, pareceu-me que a interlocução com a câmera filmadora lhes intimidou menos. Por meio da **etnografia visual**, foi possível restituir imagens audiovisuais, contribuindo para o objetivo da pesquisa de prosear com as imagens, pois os momentos de entregar os vídeos, comentar sobre eles, suas falas e o momento de assisti-los, abriam *passagem* para os não-ditos, as imagens que *queimam*, que estão como *sintoma pulsando* dentro e ao entorno de cada um. As restituições dos vídeos também possibilitaram a intensificação dos vínculos entre pesquisadora e pesquisados, pois mais encontros se faziam, mais prosas e trocas possibilitavam abertura para afetividades, confianças e credulidades no processo. Nesses processos de restituição, houve, sobretudo um *reconhecimento mútuo* de reciprocidade e agradecimento. Eles se sentiram prestigiados e homenageados, e eu, sem suas contribuições, não poderia realizar esta pesquisa. Assim, nesta dimensão da comunicação foi imprescindível o âmbito ético-estético tanto nos registros audiovisuais quanto nas crônicas audiovisuais e escritas.

A apresentação deles nos vídeos, nas montagens das crônicas e no texto final primou pelo preceito **ético-estético**, atentando para suas formas de exposição: respeitando os consentimentos, preferências e escolhendo os melhores ângulos e falas. Eles estavam se tornando obras a serem apreciadas, olhadas, escutadas e abertas para prosas de outros sujeitos-observadores, em constantes *devires-imagéticos*. Ainda no âmbito ético, optou-se por uma etnografia compartilhada, em que Claudio e Elenir leram e retornaram com comentários os capítulos a eles referente (além das crônicas) e Tumax não leu a parte escrita e apenas aprovou sua crônica visual. As crônicas videoetnográficas se constituíram enquanto corpos etnográficos que partiram de conhecimentos (e desconhecimentos) técnicos, metodológicos e epistemológicos tanto da Comunicação quanto da Antropologia.

Por meio da **etnografia da duração** os fenômenos urbanos das sociedades complexas são refletidos pelas particularidades ritmo-temporais das experiências humanas. Essa abordagem etnográfica contribui com uma série de reflexões para esta pesquisa por acatar as três dimensões aqui analisados: da comunicação, da narrativa (e seus dispositivos dramáticos que englobam os contextos socioculturais e urbanos desta pesquisa) e da imagem. Ressalto

neste momento em que me dedico à primeira dimensão, que os encontros etnográficos durante dois anos foram pontuais, irregulares e irruptivos às práticas da vida cotidiana dos sujeitos participantes. Quando surgiram convites reforçados para que houvesse mais encontros, como aconteceu com os três interlocutores, diversos fatores motivacionais poderiam ter sido os desencadeadores, desde um apreço afetivo por trocas cordiais até interesse de provocar uma certa quebra da rotina de *ritmo contínuo-descontínuo* da *vida vivida* da grande cidade (como no caso do Tumax que já é aposentado).

Outra reflexão neste aspecto de contribuição da etnografia da duração na dimensão comunicacional considera que "a **cidade**, como *locus*, assume um lugar estratégico e privilegiado na reflexão antropológica sobre a 'comunicação' que preside as formas da vida social no meio urbano e sobre as multiplicidades e singularidades que encerram o vivido humano em seu espaço" (ECKERT; ROCHA, 2013c, p. 221). Além da cidade como um todo, o campus central da universidade federal, em que foi realizada a etnografia, abraça todo o dinamismo social, cultural, político, econômico e afetivo da capital. Enquanto patrimônio histórico de cultura material e imaterial, de efervescências políticas, democráticas, culturais e movimentos em prol de uma educação e um mundo melhor, o espaço se caracteriza por ser confluência de pessoas interessadas por tais questões.

Fazer etnografia em um espaço cultural, educativo, de desenvolvimento humano e propagação de conhecimento, além de outras múltiplas inquietações, fez com que eu encontrasse pessoas igualmente interessadas por tais questões. As interações nesse espaço seguiram as condutas esperadas de cordialidade, benevolência, abertura e pré-compreensão do universo da pesquisa acadêmica, o que contribuiu muito para a receptividade que tive com todas as vinte e cinco pessoas com que entrei em contato durante a exposição. Os três personagens desta pesquisa seguiram tais predicados na forma de interação e no conteúdo da comunicação, em que apareceram os anseios em busca de mais estudos e aprimoramentos de conhecimentos, visando transformações para um mundo melhor. O Claudio começou a estudar após cinquenta anos; Elenir continuava os estudos, mesmo depois de formada; e Tumax se regozijava com as atividades culturais ofertadas pela universidade. Algumas dessas temáticas apareceram com destaque nas prosas deles. Todos os três possuíam envolvimento afetivos com a universidade e ela se abriu como um espaço de passagens, trocas e encontros de vidas.

Nos processos de **interação**, como afirma Bateson e Hall (1981), há muitos comportamentos verbais e não-verbais inconscientes entrelaçados aos conscientes. Nada é por acaso. Todas as escolhas durante as prosas provém de *estoques de conhecimento* (Schultz,

1979) que são completamente descontínuos, fluidos e não estanques, como o termo pode pressupor. Apesar de tudo a que essa noção "estoque" possa remeter enquanto espaço de armazenamento, agrada-me as contribuições conceituais que a sociologia compreensiva e fenomenológica propõe para depreender as relações humanas sociais. Nenhuma prosa com as imagens foge de *províncias de realidades* que são a todo instante criadas e recriadas. *Projetos* de vida são idealizados, rasgados e dilacerados por *metamorfoses* individuais e coletivas. As impermanências do ser esfumaçam vestígios e *projetos* pré-estabelecidos de ser.

As contribuições sobre as experiências videoetnográficas já foram citadas. Falta comentar sobre as **formas de comunicação**, a circularidade da comunicação e o *devir-imagético*. Do primeiro aspecto, ressalto, inicialmente, que houve uma relação próxima entre o tipo de deslocamento físico dos visitantes pelo espaço expositivo e suas formas (tipos) de se comunicar. Como visto nas imagens de cada capítulo, Claudio seguiu uma lógica de circulação pelo espaço e de prosear, em que predominava o aspecto linear. Ele começou falando de um projeto expográfico, seguiu para o projeto mais próximo, e assim por diante. Por fim, acabou em um projeto do lado oposto de onde começou, configurando um começo, meio e fim praticamente sem rodeios, nem voltas. Assim foram suas falas em lógica linear, objetiva e analítica sobre as formas de viver na cidade. Em contraste com ele, a visitante Elenir começou e terminou no mesmo projeto expográfico, configurando um percurso circular de deslocamento físico, assim como sua prosa seguiu uma emocionalidade de grandes subjetividades, contraposições, argumentações e entusiasmos, proporcionando diálogos de grande vivacidade, intercorrências irruptivas, avanços circulares, segundo suas emoções. Nesse sentido, o circular significa "deslocar-se para várias direções" e "fazer um movimento giratório"¹⁰³. Tumax fez um percurso físico em ziguezague pela exposição, assim como se apresentaram as ideias em sua prosa. No entanto, ele foi pontual ao se referir a um único projeto expográfico.

Ainda sobre as formas de comunicação, gostaria de reforçar a escolha isomórfica com que as crônicas videoetnográficas e o texto escrito buscaram seguir em relação às formas com que cada interlocutor proseou com as imagens. Inicialmente, essa escolha não foi uma estratégia consciente, pois ela surgiu enquanto forma-produto das experiências com cada sujeito visitante. Nos processos de montagens das crônicas e dos capítulos é que começaram a se tornar mais evidentes para mim as necessidades que eu sentia de entrar em sintonia com o(a) outro(a) para que a comunicação fluísse. Assim, a crônica e o texto sobre o Claudio

¹⁰³ "Circular", em Sinônimos. Disponível em : <<https://www.sinonimos.com.br/circular/>>. Acesso em: 02/02/2019.

pueram conter mais traços da narrativa linear, racional e analítica que inspiraram elementos simbólicos telúricos (da maneira tranquila de prosear)¹⁰⁴. Claudio parecia compreender mais e melhor sobre esta tese do que eu própria, contribuindo com raciocínios analíticos concisos que expressavam tudo o que eu ainda estava a buscar. Na forma circular de prosear de Elenir predominaram a emoção e a reflexão, que inspiraram mais elementos simbólicos de fogo e água (pela maneira vibrante, calorosa e fluida de falar). Tumax proseava principalmente em ziguezague, de forma labiríntica, barroca e poética que inspiraram mais elementos simbólicos de terra e ar (pela performance fantástica). Ressalto que os elementos de inspiração, advindos das obras sobre os tipos de imaginários de Bachelard (1990, 1991, 2001, 2013) se propuseram mais enquanto formas poéticas e despreziosas de prosear do que análises rigorosas. Elas também foram inspiradas segundo a *tríade imagética* (de *imagens dialéticas* predominantes), conforme discorrerei adiante.

Vejamos agora as contribuições da **circularidade da comunicação** para compreender como proseamos com as imagens da exposição a partir dos atravessamentos das narrativas biográficas e contextos socioculturais. O termo "circular" é polissêmico e, dentre suas acepções, pode ser visto pela sua forma arredondada como um círculo (cuja imagem igualmente nos inspira à *imagem da intimidade*, da qual discorrerei em seguida) e da forma de comunicação que faz "disseminar", "propagar", "deslocar" em giros ou para direções variadas (concepção mais utilizada nesta tese e sobre a qual já mencionei). Compreende-se que a comunicação não é um ato entre duas pessoas simplesmente, mas como um *sistema circular* a partir de uma *ecologia da mente* (BATESON, 1981; 1991) em que todos fazem parte de uma orquestra invisível que possui uma partitura, ou estrutura, que rege tudo. Somente por meio da comunicação, há circulação. Somente pela circulação podemos encontrar um sistema comunicacional (SAMAIN, 2005).

Seguindo uma proposta metodológica complexa, em que diferentes inspirações contribuíram para conduzir o trilhar investigativo, nessa circularidade proposta por Bateson, podemos perceber o fenômeno estudado (a experiência da prosa com as imagens) sendo rodeado pelos questionamentos epistemológicos e metodológicos da etnografia visual, da duração e do imaginário, os quais possibilitaram as reflexões sobre a circularidade em uma constelação. Ao final desta conclusão fica ainda mais explícito "o que" e "como" houve a circulação a partir da constelação criada após a montagem desse mosaico de fragmentos. Pela constelação se percebe as estruturas (orquestras invisíveis) e variações das *imagens dialéticas*

¹⁰⁴ Tanto a crônica quanto o capítulo de Claudio foram os que mais esforço e tempo precisei dedicar, considerando minha forma de comunicação pouco linear.

presentes neste fenômeno. Assim, não é possível separar a cidade, a exposição e os sujeitos, pois tudo encontra-se dentro de uma mesma circularidade de comunicação relacional sistêmica.

Vimos até agora a **circularidade da comunicação** pelo seu âmbito de fazer circular ideias. Ressalto igualmente que a própria "comunicação com as imagens", enquanto um "objeto", se assim a podemos designar, circulou por todas as etapas da pesquisa, criando uma certa identidade e força em sua existência. Vejamos o quão determinante foi a "forma de prosear com as imagens" no início da pesquisa, com as perguntas-gatilho. No meio do percurso a "forma de prosear com as imagens" configurou o "como" de toda narrativa oral, visual e textual produzida pelos diálogos de trocas afetivas e sensíveis com os interlocutores. Por fim, a "forma de prosear com as imagens" foi determinante para compreender "os efeitos" dessa circulação a partir da montagem da constelação. A circularidade permitiu a abertura para as reverberações e, assim, engendrou outros modos de ver, de ser visto e de dar a ver. Prosear com as imagens pode produzir novos saberes, inclusive transformando e formando a imagem de si próprio. A construção de *auto-representação* de sua auto-imagem está sempre em *devir-imagético*.

O último aspecto da dimensão da comunicação é o *devir-imagético*. Ele encontra-se na dimensão comunicacional, pois trata-se da auto-imagem formada na alteridade de *autoapresentação*, por isso é uma imagem em transformação. A ideia de *autoapresentação* é uma forma de apresentar uma auto-imagem sobre si mesmo e sobre seu mundo com um ponto de vista particular por meio da produção de um discurso sobre si para a pessoa que está filmando e pesquisando. Por ser um processo relacional, ele é sempre pautado pela concepção de identidade/alteridade e pelo sensível, pois busca evocar uma experiência que reverbera no outro, que abre à experiência da comunicação. Produz-se um certo "jogo de espelhos", em que as "imagens sobre si" (dos visitantes) são reconfiguradas em representações audiovisuais e textuais pelo "outro" (neste caso, pesquisadora). É um jogo de sensibilidades, representações e apresentações de imagens e mundos em reconfigurações. Pelo *devir-imagético* e pelas *identidades narrativas*, formam-se os personagens, que, nesta pesquisa, foram: um pai que analisa questões sociais e está preocupado com o futuro da juventude; uma senhora em constantes transformações que reflete sobre o poder do budismo e do conhecimento para uma vida melhor; e um senhor místico que poetiza e homenageia os artistas e sua família.

Segue abaixo uma tabela de visualização das análises realizadas.

Tabela 1: Elementos, formas de comunicação, devires-imagéticos e tríade imagética

	Claudio	Elenir	Tumax
Elementos	terra	água e fogo	ar e terra
Formas de comunicação	linear, racional, analítico	circular, emocional, reflexivo	zigzague, labiríntico, poético
<i>Devires-imagéticos</i>	um pai que analisa questões sociais e está preocupado com o futuro da juventude	uma senhora em constantes transformações que reflete sobre o poder do budismo e do conhecimento para uma vida melhor	um poeta que gosta de homenagens, misticismos e cultura
<i>Tríade imagética</i>	<i>imagem da intimidade</i> (espaço poético)	<i>imagem da impermanência</i> (tempo descontínuo)	<i>imagem da reflexividade</i> (formas, projeções e identificações)

Fonte: autoria própria

Vejamos adiante como essa *tríade imagética* contribuiu para refletir a prosa com as imagens.

5.2 DIMENSÃO DA IMAGEM

As contribuições da dimensão da imagem serão abordadas pelos aspectos da imagem simbólica dos elementos, da *tríade imagética* e da *imagem dialética da busca por equilíbrio*. Todas estão entrelaçadas nesta pesquisa.

Conforme mencionado acima, foram percebidas imagens simbólicas dos quatro **elementos**, inspirados na imaginação simbólica de Bachelard. Foram atribuídos elementos conforme as formas predominantes com que cada sujeito se comunicou com as imagens. A escolha dos elementos também foi motivada segundo a *tríade imagética: imagem da intimidade, imagem da impermanência e imagem da reflexividade*. Para Claudio, se sobressaiu a *da intimidade*, para Elenir, *da impermanência* e, para Tumax, a *da reflexividade*. Essa tríade foi composta por *imagens dialéticas* que estiveram presentes em todos os entrevistados, não apenas nos três personagens analisados. Abro uma hipótese neste final de tese, se esta tríade poderia se configurar como uma possível estrutura sistêmica das formas de prostrar com as imagens. Voltarei a tal questionamento com mais detalhamento sobre a hipótese.

O elemento **terra** de **Claudio** foi inspirado pela força racional de sua *imagem dialética* mais pulsante pela qual ele apresentou suas *imagens que queimam*, aquelas que *lhe marcaram* mais, como a relação com seu pai. Terra igualmente se relaciona com a dinâmica de enraizamento, de regressar às raízes, ao que está arraigado sensivelmente, estabelecido enquanto imagem que *lhe habita*. É o regresso às origens de si próprio, um voltar-se às estruturas, ao pessoal, ao familiar, ao social, ao cultural e ao que perdura no tempo. Para Claudio, se sobressaiu a ***imagem da intimidade***. Nela está contida toda a *profundidade* de voltar ao espaço mais sensível, às origens de uma cidade natal, onde a vida foi gerada, onde habitam as imagens primitivas, primeiras e mais *pulsantes*. A origem, a terra e a natureza se mesclam à *imagem dialética* que essa intimidade propõe. A *origem*, assim como sugere Benjamin (2016), está menos relacionada à gênese do que ao constante devir, à possibilidade do que pode ser, ao ponto de vista duplo, sendo essa volta às *origens* e à *casa natal* na ordem do sensível e simbólico, mais do que fatural. É um regresso que presentifica em narrativas e se abre para o passado e o futuro. Por isso, acredito que seja possível chegar às *imagens da intimidade* com praticamente todos visitantes de uma exposição por meio das etnografias da duração e narrativas biográficas em relação ao prosear com as imagens da exposição, se eles se permitirem a tal *Abertura*. Essas metodologias possibilitam acessar a própria *dialética* do ser. **A *imagem da intimidade* é a do espaço poético mais sensível, intimista e profundo.** Nesse espaço poético da intimidade, a falta do pai de Claudio é uma imagem que *queima* e pode ter reverberado em grande parte sobre a forma de ver, viver e prosear sobre o mundo. Cada interlocutor tem uma forma de se comunicar (linear, circular e zigzagueante) e de fazer essa volta às origens (biográfico). As mesmas questões de saúde de Elenir e Tumax podem ser consideradas enquanto *imagens da intimidade* que transcorreram *inflexões biográficas*, principalmente voltando-se, quando recuperados, mais fortemente à espiritualidade e transformações práticas. Elenir determinou-se a estudar e mudar de profissão. Tumax gravou e saiu a vender seu CD de poemas e canções.

Mas, apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). "Origem" não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do fatural, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado (BENJAMIN, 2016, p. 34).

O *redemoinho* citado por Benjamin foi traduzido como *turbilhão no rio* em edição anterior e se referia à imagem como crítica, a qual Didi-Huberman chamou de *sintoma*. O que nasce no devir e desaparece está diretamente relacionado às *imagens de impermanência*. Essa segunda imagem da tríade foi dominante na prosa de **Elenir**, em que se destacaram dois elementos: a **água** e o **fogo**. Ela nos convidou a seguir o curso de seu rio dinâmico de águas correntes, vibrantes, repletas de emoções e em constantes transformações, transmutações e transcrições. Os termos se repetem e se atravessam conforme eles vêm e querem estar, para circular à vontade, entre presenças, ausências, entre o querer ficar e querer partir. Assim foi sua prosa e nela **reverberou a força temporal descontínua das *imagens de impermanência***. Entre as narrativas da exposição e a narrativa biográfica, as metamorfoses de Elenir, concernente a todos os seres humanos, eram registradas e afluídas. Por isso, acredito que também seja possível encontrar a *imagem da impermanência* em praticamente todos os participantes, sempre lembrando que cada um proseia com aquilo que lhe *queima* mais no momento, com o que lhe é mais sensível. Desde Heráclito a Bergson, há essa noção de que o mundo é contínua mudança. Essa imagem não é tão profunda quanto a *imagem da intimidade*. Apresentar as metamorfoses são processos menos dolorosos e, portanto, mais fáceis de se perceber nas etnografias da duração e etnografias visuais das prosas com as imagens. A narrativa biográfica contribui, mas não é necessária para acessar a esse nível da prosa. Foi possível verificar as *impermanências* de Claudio pelas suas situações de trabalho, pelos deslocamentos e crescimentos dos filhos. De Tumax, pelas aparências de cabelos, roupas e disposições de vida. Quanto às aparências, Claudio não mudou praticamente nada e Elenir mudou algumas vezes o estilo de seu cabelo (entre liso, crespo, tamanho médio e curto). Ela foi a única a regressar fisicamente a sua *casa natal*, a qual já passou por reformas. Nas prosas de Claudio e Tumax, a *casa natal* se confundiu com as *casas oníricas de espaços poéticos*, sendo eles, portanto, da ordem da *imagem da intimidade*.

Tumax nos convidou a uma experiência poética *vertical* entre a **terra** e o **ar**, entre sua terra sagrada interiorana e o espaço urbano de entrecruzamentos de avenidas movimentadas da capital, entre lembranças-sonhos-fugas de Uruguaiana e a realidade de inseguranças do mundo metropolitano. A terra e as pedras advindas do berço do seu nascedouro lhe conferiam proteção para ter liberdade de voar. Terra e ar. Entre o material e o místico, o profano e o sagrado. Tumax não separa o invisível do visível, conferindo um jogo de vai-e-vem de experiências místicas, poesias, canções e malabarismos cotidianos que a *vida moderna* faz exigir. Ele mora em Porto Alegre, mas sua alma está em Uruguaiana. Ele homenageia o artista da sinaleira, mas seu espírito reflete ao artista que habita em si. Tumax nos presenteia com a

imagem da reflexividade para compreendermos como as projeções e identificações se tornam visivelmente presentes na prosa com as imagens. Acredito que para se perceber tal relação entre imagens de uma exposição e de sujeitos visitantes não seja preciso fazer etnografias ou narrativas biográficas, pois ela se encontra na superfície e é mais facilmente apreendida. Alguns exemplos foram dados no capítulo um, no qual discorri algumas reflexões preliminares com pessoas que conversaram comigo e com a câmera, geraram algumas *imagens da reflexividade*, porém, ao final, não viraram protagonistas. Claudio refletiu-se nas imagens da horta comunitária quando falou da zona rururbana em que vive e, pela crônica videoetnográfica, relacionamos com a horta de seu avô. Elenir refletiu-se enquanto budista e buscadora de conhecimento nos painéis da Crônica da Alfândega e da Feira do Hip Hop.

Se buscarmos **uma imagem vertical da tríade imagética**, poderíamos talvez visualizar na parte mais profunda as *imagens da intimidade*, depois subiria para as *imagens da impermanência* com os *redemoinhos*, ou *turbilhões do rio*, com que os personagens transpassaram, como Elenir que mergulhou em algumas temáticas, circulou em águas menos profundas do que as das *imagens da intimidade* e, muitas vezes, flutuou. No topo das experiências com as imagens, estariam as *imagens da reflexividade*. Essa última estaria na superfície da água, entre o fogo e o ar, ali onde Narcísio se perdeu. Desse lugar de fala, os sujeitos visitantes preferem se comunicar sem dar pistas ou qualquer rastro de imagem original, como as cinzas da qual trata Didi-Huberman em *A imagem queima* (2018). Nesses casos das *reflexividades*, o espelhamento cega o percurso para encontrar o que há por trás das cinzas. Como se duas cinzas se olhassem no espelho. Fazemos tais tipos de prosa a todo instante, quando preferimos ocultar nossas imagens de fragilidades, efemeridades, vulnerabilidades, precariedades, *impermanências* e *intimidades*. Que forças são necessárias para a *Abertura* da prosa às profundezas da intimidade? Vimos que a força telúrica permitiu essa *rachadura*, mesmo pela dureza das pedras e a firmeza da terra, as *imagens da intimidade* se apresentaram de forma mais clara em Claudio e Tumax.

A *imagem dialética* no sentido que tomo de Benjamin está integralmente relacionada à *vida moderna* de Simmel e a toda compreensão de efeitos que ela provoca no nosso cotidiano, sendo *fundo* (como afirma BATESON, 1981), *vestígio*, *rastro*, *cinza*, *sintoma* (nos termos de DIDI-HUBERMAN, 1998; 2012; 2015; 2018) das prosas com as imagens. Para explicar um pouco mais sobre essa tal ambiguidade da "modernidade" que nos *marca* (MACDOUGALL, 2006) tanto, segue um trecho abaixo:

[...] citação de Marshall Berman: "Existe uma forma da experiência vital – experiências de espaço e de tempo, de si próprios e de outros, das possibilidades e dos

perigos da vida – partilhada, hoje em dia, por homens e mulheres de todo o mundo. Definirei esse núcleo de experiências com o termo 'modernidade'. Ser moderno quer dizer achar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de nós mesmos e do mundo; e que, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, que conhecemos e que somos. Os ambientes e as experiências modernas superam todos os confins étnicos e geográficos, de classe e de nacionalidade, de religião e de ideologia: em tal sentido, pode-se, verdadeiramente, afirmar que a modernidade iguala todo o gênero humano. Trata-se, contudo, de uma unidade paradoxal, de uma unidade na separação, que nos projeta num abismo de desagregação e de renovação perpétuas, de conflito e de contradição, de angústia e de ambigüidade. Ser moderno quer dizer ser parte de um universo em que, como afirmou Marx, tudo o que é sólido se dissolve no ar" (1985:25) (CANEVACCI, 1990, p. 9).

Pertencer a esse universo de ambigüidades e paradoxos, de compartilhamentos de perigos, alertas, notícias¹⁰⁵ e disseminações do caos é benéfico para manter o sistema sociocultural. Uma metrópole pós-industrial, dos progressos logísticos e tecnológicos, das seduções pelas vagas de empregos, pelas cadeias mercadológicas do conhecimento, da arte, da cultura, pela estetização da vida, pelo hedonismo dilacerante inconsequente, pelas necessidades de tornar visíveis e expostas as perversões e os grotescos da vida real. O perigo é a alma do negócio e se insere enquanto efeito sensível do curto-circuito de não se conseguir sair do sistema. Portanto, resta buscar alternativas, outros espaços, cantos, formas de se viver e sobreviver ao caos. Claudio mora em uma "*outra Porto Alegre*", na Zona Sul rururbana, Elenir também mora afastada do centro, em uma cidade metropolitana, junto ao "verde urbano" e Tumax se refugia nos abraços às árvores de seu condomínio e nas poesias que lhe levam para longe, onde os pampas recarregam suas energias.

A *imagem dialética* que *pulsa*, que *marca*, que *queima* nos três participantes da pesquisa é *da busca*. Buscam diferentes formas de se equilibrar, transformar e malabarizar na *vida moderna* a que pertencem. Os espaços verdes urbanos foram citados acima, mas além deles, no entrecruzamento com as narrativas da exposição e as biográficas, estão as formas de experienciar a arte, enquanto práticas políticas e juvenis. Logo a seguir, veremos uma tabela e mais detalhes sobre esse entrecruzamento de formas nas contribuições pela dimensão narrativa que segue após essa dimensão da imagem. Neste momento importa pensar na força com que os contextos socioculturais da *vida moderna* estiveram direta ou indiretamente marcantes nas prosas com as imagens da exposição. No centro de toda circularidade estava a *imagem dialética*, que neste caso é a *imagem da busca por equilíbrio*. Ela é sempre variável de exposição para exposição, pois representa e apresenta o entrecruzamento das narrativas

¹⁰⁵ Uma grande parte do mundo midiático sobrevive às custas da exibição de tais violências, perigos e alertas, pois as pessoas acabam se tornando viciadas e reféns da cultura do medo, necessitando cada vez mais de notícias para se sentirem ilusoriamente "seguras" nas ruas da vida cotidiana. Saber dos piores lugares e das formas de violências geram essa falsa sensação de proteção.

expositivas, biográficas e os contextos socioculturais. Nela estão as sensibilidades, as afetações, os interesses de *autoapresentação*, as regulagens de *níveis de relevância*, as escolhas narrativas, os inconscientes coletivos, as memórias enquanto energias que perduram no tempo e surgem como forças sutis de *formas sensíveis* (SANSOT, 1986) com que se vê, vive e proseia com o mundo do vivido e do narrado.

No próprio conceito benjaminiano de *imagem dialética* já está inserida a ideia da incompletude da imagem, de uma certa utopia, fetiche, fantasia e desejo de um melhor porvir. Mesmo assim, a *imagem da busca por equilíbrio* foi o termo que encontrei que melhor definia a constelação desta pesquisa. Uma exposição marcada pelos paradoxos da *vida moderna* da metrópole reverberou em paradoxos nos visitantes, os quais falaram tanto dos infortúnios quanto de suas possíveis formas de enfrentamento ou fuga. Ao final, todos queriam mesmo era se salvar. **Um anseio de superação e evasão do caos e da catástrofe social da vida moderna.**

É nessa *imagem da busca por equilíbrio* que a constelação desta tese se faz. A força vital e sensível entra nas narrativas como jogo de potências dialéticas contra o "caos", a "sociedade desestruturada", a "violência" e a "insegurança". A busca por superação reflete na micro e macrosfera, no pessoal e no coletivo inseparavelmente. Considerando que Claudio busca ser um pai melhor e dar a melhor educação para seus filhos, nas condições de violência em que o mundo da vida se apresenta ele precisa equilibrar proteção e liberdade. Elenir busca na educação, nas práticas budistas e políticas, formas pedagógicas, espirituais e democráticas de melhorar o mundo. Ela busca o equilíbrio pelo caminho do meio, realização profissional, felicidade própria, *revolução humana* e paz mundial. Tumax busca prazer, refúgio, subir ao descer, libertar, fugir, renascer, viver, ser, criar, poetizar, cantar, participar, malabarizar, viver e sonhar. Sua força vital dialética reside no anseio por reconhecimento através de homenagens. As *imagens (dialéticas) da busca por equilíbrio* sobrepõem espaço-tempos em formas muito marcantes e presentes nas prosas.

5.3 DIMENSÃO DA NARRATIVA

A dimensão narrativa foi inspirada, com algumas adaptações conceituais, na terminologia utilizada pelo BIEV em que considera os dispositivos técnicos, cênicos e

dramáticos¹⁰⁶. Pelos três podemos refletir suas influências nas prosas com as imagens, pois compõem as espaço-temporalidades narrativas, os *fundos* dos arranjos conectivos, criativos e interpretativos dos entrelaçamentos desta pesquisa.

Sobre o **dispositivo técnico**, refleti acima alguns aspectos da contribuição da etnografia visual e de constantes restituições para a pesquisa como um todo, principalmente pelo seu aspecto de dimensão comunicacional, os preceitos éticos que conduziram esta pesquisa no sentido de consentimentos para filmagens. Falta agora tratar da **cultura visual**, pois a utilização dos recursos audiovisuais influenciaram significativamente na dimensão narrativa das prosas com as imagens. Como a câmera filmadora usada era muito pequena, cabendo na palma da mão, ela se tornou uma extensão de mim¹⁰⁷, mesmo assim provocou diferentes reações durante a exposição e toda etnografia.

Com a câmera sempre à vista, houve um misto de atração e repulsão para as prosas com as imagens. O uso de tecnologias em entrevistas e pesquisas gera um grande paradoxo e jogo de espelhos de imagens. No caso desta pesquisa, todos os participantes **se tornaram imagem videográfica ao falar sobre imagens visuais e sonoras de uma exposição a partir de suas próprias imagens** (que são também coletivas). Para Tumax, essa relação foi muito

¹⁰⁶ Trecho do material didático da Oficina de Etnografia Visual, ministrado pelo BIEV/UFRGS, em 2016: "A escolha dos **dispositivos técnicos** em conjunto com os dispositivos cênicos e dramáticos que acompanham a gravação, todos os três relacionados às formas de se jogar o social que reúne o antropólogo e seus parceiros de pesquisa no interior de um diálogo etnográfico. As escolhas da disposição dos dispositivos técnicos e suas possibilidades instrumentais devem respeitar as formas de se jogar o social durante o diálogo etnográfico, sendo tais formas que vão orientar a escala dos planos, o movimento do microfone e da câmera, o jogo de iluminação, o trabalho dos planos e dos ângulos, dos objetivos segundo a magnitude da cena social. **Os dispositivos cênicos** – Participação ativa do etnógrafo e seus instrumentos audiovisuais no movimento dramático da vida social no momento da gravação assim como a participação do outro na criação do fluxo narrativo durante o processo de registro de suas palavras, gestos e ações. Exploração de situações-limites do encontro etnográfico que podem provocar no antropólogo um esforço de deslocamento/giro epistemológico em relação a si mesmo e as suas referenciais sociais e culturais tomada como "naturais". Os dispositivos de captação da fala do outro que o etnógrafo deve ou pode acionar no momento da gravação, e que podem inventar ou reinventar novas formas de interações com seus parceiros de pesquisa. A observação dos dispositivos cênicos na captação da palavra do outro está assentada em princípios não apenas estéticos mas éticos no que tange às práticas do antropólogo diante da fala do outro e dos desafios da sua restauração. Diante da diversidade cultural e social como o etnógrafo faz suas escolhas práticas em campo tendo em vista o respeito à singularidade dos protagonistas da ação narrada, evitando, assim, cair em discursos hegemônicos que tem por base o comum do exótico, do pitoresco e do bizarro. **Os dispositivos dramáticos** levam em conta as situações do encontro etnográfico por meio das quais o etnógrafo e seus parceiros de pesquisa se representam a si-mesmos em interação e como operam suas trocas sociais diante dos dispositivos técnicos no contexto de uma ação que se desenrola num cenário. Os dispositivos dramáticos constituem-se das condições nas quais o etnógrafo e os protagonistas encontram-se submetidos, durante o processo de gravação, abarcando, portanto, as táticas e astúcias empregadas por ambos no jogo social do encontro etnográfico oriundos de formas diversas de pertencas sociais e culturais postas em interação pelo trabalho de campo."

¹⁰⁷ Como afirma Marshall McLuhan, em "Os meios de comunicação como extensões do homem", Editora Cultrix, 1974: "[...] os meios tecnológicos são recursos naturais ou matérias-primas a mesmo título que o carvão, o algodão e o petróleo" (p. 36); "Cada produto que molda uma sociedade [como o algodão, televisão, rádio, petróleo] acaba por transpirar em todos e por todos os seus sentidos, [...] [tornam-se] tributos fixos para a inteira vida psíquica da comunidade" (p. 37).

forte e já comentada no capítulo quatro. As *metamorfoses* de Elenir foram registradas pelas lentes da filmadora configurando uma dupla jornada simbólica e dialética de temporalidades entre "vida" e "morte", como diria Vincenzo Susca sobre a *tecnomagia* (2017). A "morte" da pessoa se abre para o "nascimento" da personagem. Sabemos que é metafórica essa ideia de "nascimento" e "morte", mesmo assim a analogia serve para esta pesquisa. Quando Elenir se tornou personagem de uma crônica videoetnográfica, nossa "estrela" se eternizou em *bits* no mundo digital, porém ela, enquanto um ser de indeterminações e impermanências, "deixou de existir". Essa fixação temporal do ser foi tão forte para Elenir a ponto de perder sentido para ela a frase de quando disse na exposição que queria trocar o curso de Engenharia pelo de Artes.

No final de documentários ou filmes baseados em histórias reais é recorrente haver comentários de atualização dos personagens e das histórias. Preocupada com a verdade dos fatos e com sua auto-imagem de *autoapresentação* em alteridade e contextos pontuais (seu *devir-imagético*), Elenir inquietou-se em me atualizar que ainda não sabia qual caminho seguir, mas tinha certeza que não era o da Engenharia. Assim, ela tocou no cerne da dialética da imagem da cultura visual. O conflito iminente da temporalidade congelante e eternizante. **O que congela é a impermanência do ser. O que se eterniza é seu devir-imagético.** Apesar de parecer incongruente imortalizar um "devir", é pelo registro imagético que a *autoapresentação* se perpetua pela alteridade (pesquisadora) que lhe apresenta (em vídeos).

Com o uso de recursos audiovisuais, inseridos nessa pré-compreensão da cultura visual, podemos refletir sobre a maior dificuldade para se chegar às *imagens da intimidade*. Um registro, seja ele qual for, já torna a prosa mais comedida, pois toma-se a responsabilidade pelas palavras, pelos gestos, pelas atitudes com receio de julgamentos alheios. O futuro e os espectadores que nele estão contidos tornam-se presentes enquanto vigilantes invisíveis para as escolhas de condutas e comportamentos. Criou-se "uma pedagogia de como o sujeito moderno deve se mostrar através da própria imagem"¹⁰⁸. Como se expor? Por que se expor? Quem vai assistir? O que vão pensar? Se não gostarem de mim? Muitas devem ser as questões inconscientes ou conscientes que passam energeticamente pelo campo de quem está sendo entrevistado com uma câmera. Sendo **as imagens da intimidade as mais sensíveis e profundas, dificilmente são manifestas explicitamente**, como no caso de Claudio. Em alguns casos se pode chegar implicitamente, como no caso de Tumax. Mas para

¹⁰⁸ Frase de SILVA JUNIOR, José Afonso da. "O retrato da tristeza alinhando códigos visuais e sociais. A apresentação do sujeito público na carte-de-visite oitocentista na Coleção Francisco Rodrigues". Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3039-1.pdf>>. Acessado em: 23 set. 2016.

Elenir, elas ficaram submersas, silenciadas, até que escrevi seu capítulo e ela me retornou explicando e corrigindo as interpretações, revelando algumas *imagens da intimidade* relacionadas à saúde que ainda não tinham sido comunicadas. Só então foi possível acessar, após a restituição do texto escrito, tamanha sensibilidade que tais imagens que *queimam* fazem renascer. Muito carinho é preciso para com elas. Os *off records* precisam ser levados à sério como *off records*. Este texto escrito complementa o visual, porém não tem a intenção de "re-velar" mais do que os próprios vídeos já fazem. Deixemos para a cultura visual seu papel de pele transparente daquilo que será possível ver. Nem os vídeos, nem os textos estão no mundo apenas para transgredir e expor o real. O não-dito não se cala em reverberações.

Segundo Vincenzo Susca (2017), dança-se o jogo da emoção pública e da *tecnomagia* sedutora de busca por prazer e arte, do gozo sagrado das "massagens" que a vida compartilhada nos proporciona. Tudo começa num ato violento do registro e acaba com a dança. Se o entrevistado não aceita ser filmado, fotografado ou ter sua voz gravada, não quer dizer que ele não exista, e sim, que não foi tocado pela magia dos registros técnicos, ou que foi tocado pela apavorante ideia de disseminar uma imagem sua limitada e, ainda, de dissolvê-la em meio ao mundo, vasto mundo. No caso de minha pesquisa observei que havia pessoas que não estavam interessadas em compartilhar suas imagens. A prosa com as imagens alheias necessita essa *Abertura* de suas próprias imagens. É preciso um tanto de coragem e ousadia. Outras pessoas, apenas não dispunham de tempo para dar continuidade aos encontros etnográficos. Houve também quem fosse fascinado pela *força sedutora e totêmica* (SUSCA, 2017) que a câmera engendrava ao levar a imagem de si a um espectador-imaginário (como foi o caso de Tumax). Algumas pessoas se interessaram em participar por terem feito pesquisas anteriormente (caso de Claudio), compreendiam a necessidade do contexto e, como anjos em parceria com o progresso acadêmico, concediam a entrevista solidariamente para eu não me afundar em *ruínas* sem personagens para esta história.

Do **dispositivo cênico** comentei sobre o espaço da Reitoria da UFRGS ser um lugar de confluências culturais, sociais, políticas e de buscas por conhecimento, lazer e educação. Os três interlocutores demonstraram pertencimento e vínculo afetivo com à universidade (Claudio estudava, Tumax trabalhava e Elenir buscava seu marido e filha). A etnografia foi predominantemente realizada no centro de Porto Alegre, porém os sujeitos falaram mais sobre os *cantos* e áreas da cidade que mais gostavam, incluindo as cidades afetivas que lhe habitavam. Houve poucos deslocamentos para outras regiões fora do centro, como ao *kaikan* regional no bairro Higienópolis, à casa de Elenir em Gravataí e ao apartamento de Tumax no bairro Ipê. Tais capilaridades seguiram as prosas deles, fazendo deslocamentos no espaço-

tempo. **As imagens da exposição seguiam em reminiscências na duração dos jogos de memória pelas narrativas dos interlocutores** (ECKERT; ROCHA, 2013c). A cidade se reconstruía a cada novo fragmento narrativo. A cidade surgia enquanto um dispositivo formado pelas formas com que as relações humanas e sociais eram engendradas. E vimos, pelas narrativas, uma imagem de Porto Alegre pela sua alteridade: a Zona Sul era uma "outra" Porto Alegre, pois era um espaço rururbano com pessoas tranquilas. Claudio comparou a região onde morava ao centro da cidade, um lugar de "cimento" e "asfalto". Entretanto, ali nesse centro, Elenir foi atçada pela Praça da Alfândega por ser "um mundo à parte dentro do centro", espaço arborizado e repleto de histórias de trabalhadores que permaneciam lá. Tanto Claudio quanto Elenir foram *tocados* pelas suas imagens que *ficavam*. Como afirma Pierre Sansot (1986), "a imagem e o sensível são duas formas de dizer a mesma coisa"¹⁰⁹.

Os sujeitos visitantes se tornaram personagem e, pela agência da imagem, segundo Claudio, eles se tornaram protagonistas. **Prosear com as imagens revela mais sobre o mundo do protagonista do que a própria imagem.** É um tipo de comunicação **retroversiva**. No ato de voltar-se para suas origens, de onde veio, encontra-se um processo **circular**. Comunicação sobre os "de lá" e os "de cá", os "outros" e sobre "si". Se os sujeitos estão *dentro*¹¹⁰ da circularidade da cidade e a exposição é sobre a cidade, então os sujeitos estão *dentro* da exposição e estão *dentro* da imagem. Não perguntei a eles: "qual sua relação com a cidade de Porto Alegre?" Eu queria saber qual a história de vida deles, o que contavam deles de imagens e histórias que estivessem relacionadas com o que contaram na exposição. Porto Alegre ficou de *fundo*. Não foi questionado: "como você vê, vive, percebe, atua na cidade?". Nem: "O que te chama mais atenção na cidade" ou "o que te vem à cabeça ao pensar em Porto Alegre?" Ainda assim, as narrativas dos visitantes apresentavam suas formas sensíveis de se relacionar com a cidade. As conexões entre cidade, sujeitos e contextos praticamente não foram diretas nesta experiência. A cidade de Porto Alegre surgiu entreligada a outras cidades em uma teia sensível de intimidades. Como palco da *vida moderna* de continuados descontínuos, de durações transformativas, de imutáveis mutabilidades, em que ela se constrói e desconstrói ininterruptamente. A impermanência lhe é permanente. O jogo de reflexos não se esgota entre cidade, imagens e sujeitos.

Para o BIEV, os **dispositivos dramáticos** seriam as formas de jogar o jogo social durante o encontro etnográfico. Porém, para esta pesquisa, considereí que nessas relações interpessoais mediadas por uma câmera e protagonizada pelos sujeitos que narram suas

¹⁰⁹ Tradução própria de: "L'image et le sensible sont deux manières de dire la même chose" (p. 40).

¹¹⁰ O termo *dentro* em itálico se refere à noção de Didi-Huberman (1998).

histórias de vidas e nos conduzem a mundos e imagens que não poderíamos imaginar antes de iniciar a pesquisa, utilizo a noção de dispositivo dramático para pensar as influências que os contextos socioculturais produzem nas narrativas.

Os **contextos socioculturais** desta pesquisa se apresentaram pela superposição entre as formas sensíveis do viver urbano em Porto Alegre (tema da exposição), as formas da *vida moderna* (seguindo as críticas às formas econômicas, sociais e políticas por elas produzidas, conforme as referências já citadas de Simmel, Benjamin, Canevacci, Eckert e Rocha, Gilberto Velho), as sociedades complexas metropolitanas (Canevacci, Eckert e Rocha, Gilberto Velho), a cultura urbana e a cultura visual (ambas segundo Susca e Canevacci). A *sincronicidade complexa urbano-cultural*¹¹¹ entre os aspectos da *vida moderna*, sociedades complexas metropolitanas, cultura urbana e cultura visual propiciam, a partir dos autores citados, questionamentos sobre as formas com que os seres humanos se relacionam social e culturalmente, considerando também os aspectos espaço-temporais da realidade contemporânea na qual Porto Alegre se insere. Vejamos quais foram as principais formas e aspectos que apareceram nesta pesquisa.

Como disseram os interlocutores, **as imagens que *passam pela gente, tocam (Claudio) e ficam (Tumax) são as que geram um entendimento do ser humano (Elenir)***. Nesta pesquisa, tais imagens são as confluências entre as formas sensíveis de viver o urbano (espaços verdes urbanos, práticas artístico-políticas e práticas juvenis, presentes na exposição), os *devires-imagéticos* (formas sensíveis de *autoapresentação*), as *imagens dialéticas* da busca por equilíbrio (formas sensíveis de sobreviver ao caos) e a *tríade imagética* (da *intimidade*, da *impermanência* e da *reflexividade*).

¹¹¹ Termo inspirado no sincretismo visual e cultural, de Canevacci (1990).

Tabela 2: Reverberações da exposição

Exposição e reverberações nas prosas	Claudio	Elenir	Tumax
Espaços verdes urbanos (Praça da Alfândega, Horta Comunitária e Pomar do Dilúvio)	Mostrou seu apreço e conhecimento pela rururbanidade desde a infância. Falou da volta às origens e de sua cidade natal.	Mostrou seu apreço pelo pátio de casa e por espaços com árvores. Relação ecológica-sistêmica entre natureza e budismo. Retornou à casa natal.	Mostrou seu apreço pelo pátio do condomínio, pelos elementos da natureza que lhe energizam. Sonha com a cidade natal.
Práticas artístico-políticas (Arte na Praça, Lambendo a Cidade, Artista de Sinaleira)	A sociedade ainda precisa saber lidar com a diversidade. O Hip Hop salva vidas e essas práticas são válvulas de escape para problemas sociais.	A arte gera conhecimento sobre o ser humano e produz seres humanos melhores. Pedagogia, democracia e artes salvam do caos.	Força da arte malabarista da vida: "Poetizar-renascer-fugir-viver-tornar-ser".
Práticas juvenis (Feira Hip Hop, Batalha do Mercado, Pistas e Picos de <i>Skate</i>)		Os jovens precisam de mais valores e uma nova mentalidade para melhorar o mundo. A prática religiosa pode ajudar.	Tem fé, acredita no ser humano.

Fonte: autoria própria

As formas sensíveis de viver o urbano na exposição foram divididas em um tríptico que reverberou nas prosas dos personagens, configurando um certo isomorfismo. Não houve um exato isomorfismo, pois as temáticas se ampliavam, eram recriadas, reconduzidas e atualizadas. A força terapêutica dos espaços verdes urbanos, os efeitos que as práticas artístico-políticas proporcionam e as reflexões sobre as ocupações (culturais, espirituais, laborais e de lazer) dos seres humanos, não apenas da juventude, foram abordadas por todos.

O formato da exposição em fragmentos narrativos gerou prosas igualmente fragmentadas. Esses fragmentos circularam em prosas com mesmo *fundo* sistêmico¹¹². As prosas pareciam perfazer, em certa medida microdinâmica, buscas de equilíbrio social por meio de compreensões dos problemas da vida vivida da contemporaneidade e declarações próprias de buscas por adaptações e superações às adversidades do cotidiano. Bateson acredita

¹¹² Vejamos as contribuições de Bateson para pensar a sistêmica deste fenômeno estudado das prosas com as imagens. Vou retomar aqui suas reflexões a partir dos estudos de *feedback* e de *cismogênese*. Em um sistema de comunicação circular e corretivo (apud COELHO, 2009), a sociedade é considerada integrada com tendências agregadoras e desagregadoras, ao mesmo tempo. O termo "corretivo" gera certo estranhamento, como se houvesse uma única forma apropriada e adequada. Porém, para o autor, está relacionado ao equilíbrio de conflitos e adaptabilidades às mudanças. Essa ideia valeu-se aqui como potência para pensar as formas sistêmicas e circulares com que a comunicação se desenrolou.

que junto aos conflitos, fissões, rupturas em uma sociedade, há sempre a *busca por equilíbrio*. Com o aspecto sistêmico da comunicação em curso, tudo é considerado integrado sincrônica e dinamicamente. Em processos de comunicação, busca-se certo equilíbrio entre as tendências agregadoras e desagregadoras que constituem a sociedade. Essa foi a tônica da pesquisa, em que **toda a trama convergiu para a prosa com imagens dialéticas da busca por equilíbrio**.

A *imagem da busca por equilíbrio* foi gerada enquanto uma força de expectativa e vontade em detrimento a sofrimentos e angústias vividas. O conflito dessa trama foram os conflitos da vida vivida. Assim, todos os participantes da pesquisa sutilmente e espontaneamente sugeriram formas de se "salvar do caos", termo que uso para sintetizar alguns dos problemas apontados de violência (Claudio), insegurança (Tumax) e sociedade desestruturada (Elenir). Eles sugeriram um **voltar-se à intimidade sensível, aconchegante e afetiva da família** (Claudio e família se embaralham como uma mesma história; Elenir se sente realizada com a família que constituiu e Tumax dedica suas poesias aos seus familiares, inclusive foi com o apoio de sua esposa que ele renasceu da depressão), um **voltar-se ecológico aos espaços verdes urbanos** (Claudio e Elenir moram afastados do centro da capital e Tumax sempre busca fora sua natureza interior) e as **práticas artístico-culturais** (que salvam vidas e são válvulas de escape para os problemas sociais e pessoais, segundo Claudio e Tumax, e produzem seres humanos melhores, para Elenir). Se o equilíbrio social é trazido pela comunicação, segundo Bateson (1981), o equilíbrio pessoal também o é. Os interlocutores apresentaram suas formas sensíveis de ver, viver e compartilhar a si mesmos com o mundo por meio da comunicação, não só com esta pesquisa, mas com seus familiares, os demais membros do budismo, com as poesias e canções. Tudo em busca do equilíbrio para sobreviver ao caos.

Sobre o entrelaçamento dos **contextos socioculturais**, Claudio e Tumax falaram mais sobre as questões sociais e não citaram nada de político, enquanto Elenir tocou nas duas questões. Mesmo que a exposição colocasse fotografias que escancaravam a bipolarização ideológica do país naquele momento, essa questão apenas atravessou de forma direta as prosas de Elenir, a qual trabalhou para prefeituras e sempre esteve envolvida com diferentes partidos (da direita, da esquerda, e, hoje, do centro, seguindo o caminho do meio budista). Esse pertencimento institucional e afetivo lhe conferiu tal sensibilidade à temática que

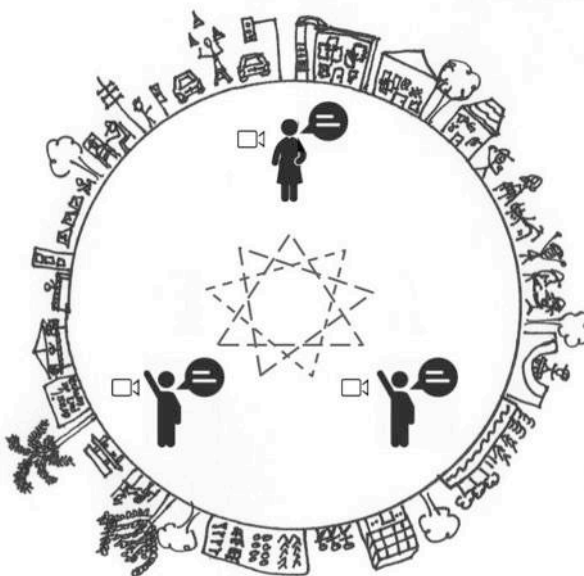
apareceu entremeada à sua narrativa biográfica. A situação política do país foi muito citada por outros visitantes da exposição, conforme comentado no capítulo um¹¹³.

Assim, vimos como se entrelaçaram e circularam as imagens da exposição, das biografias e dos contextos socioculturais pelas prosas com as imagens pelas três dimensões. Cabe ressaltar a importância da construção **narrativa** nesse processo de montagens e desmontagens de histórias, de colagens de fragmentos, tentativas de compreensão dos mosaicos e constelações que figuravam como fundo de toda pesquisa. As narrativas são formadas pelos enredos, as *configurações* e *refigurações*, nos termos de Ricoeur (1994). No caso desta pesquisa, a história que se contou foi fragmentada entre histórias de uma metrópole e de seus habitantes. Tratou-se de imagens de uma exposição a partir das imagens próprias dos interlocutores (que são também coletivas). Para Didi-Huberman (1998), o que vemos *diante* dos olhos nos olha *dentro*. Não se esteve diante de imagens externas, senão sempre fazendo circular as imagens de dentro, já constituídas socioculturalmente, com o que se via e se pretendia mostrar de seu mundo ao mundo de outrem. Cada imagem é apenas um *traço visual* do tempo que quis tocar, junto a outros tempos suplementares anacrônicos, heterogêneos entre si e que não pôde se aglutinar (DIDI-HUBERMAN, 2012). Nessa montagem constelar da *imagem da busca por equilíbrio*, fragmentos de mundos, com seus ruídos, rastros, vestígios, *queimaduras*, *rasgaduras*, sintomas de fenômenos da vida vivida e da vida narrada apareciam e se entrecruzavam em gotas de esperança porvir.

¹¹³ Trecho do diário de campo: "Certas pessoas estavam sensíveis às questões de reivindicações e descontentamento político, considerando as pautas atuais de intensas movimentações e mudanças na esfera política brasileira. Durante a pesquisa, ocorreu o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, o afastamento do presidente da Câmara Nacional, Eduardo Cunha, as milhares de ocupações em escolas e universidades contra as medidas do governo Temer que assumiu a presidência (PEC 241/55, MP 746 Reforma do Ensino Médio, PL 193 Projeto Escola sem Partido)".

REFLEXÕES FINAIS

Figura 40: Comunicação sistêmica circular com as imagens da exposição



Fonte: autoria própria

O que te chama mais atenção nessa imagem? E o que te vem à cabeça com ela?

Se você também estivesse nesse círculo, sendo filmado na exposição sobre as formas sensíveis do viver urbano em Porto Alegre, *o que e como* responderia a essas duas questões?

Nesse campo de comunicação sistêmica circular estão representados os nove projetos expográficos e os três visitantes que participaram desta pesquisa de etnografia visual, etnografia da duração e narrativa biográfica. A estrela em branco central deixa em aberto para a constelação de imagens e histórias que convergem do entrecruzamento das narrativas expositivas e biográficas e seus contextos socioculturais. A imagem que *fica* é a de *dentro*, sendo esse *dentro* uma superposição de espaços, tempos e formas sensíveis. Nesta pesquisa, foi a *imagem da busca por equilíbrio*.

Claudio, Elenir e Tumax participaram deste trabalho com muita disposição, simpatia e abertura à prosa. Recebi um e-mail de Claudio muito reflexivo sobre as contribuições desta pesquisa para seus novos aprendizados. Ao final, ele disse: “Em um certo dia, em uma exposição na Reitoria da Ufrgs, um encontro casual com uma pessoa desconhecida, me proporcionou tudo isso.”

Como toda prosa começa, não se sabe exatamente qual o rumo que vai tomar e, muito menos, como vai acabar. Até chegar nestas últimas linhas da tese confiei no desconhecido,

nas luzes e sombras do caminho percorrido. Confiei no percurso. Mesmo que ainda não o tivesse nomeado. Durante toda a pesquisa eu me perguntava onde iria chegar com "tudo isso". Perguntava-me qual a história que estou a contar? Qual a "minha tese"? *O que e como* as prosas com as imagens constelam? Foram muitas pequenas pré-conclusões ao longo do percurso, algumas delas estão no último capítulo. Eu buscava entrecruzamentos e circulações de prosas diferentes sobre imagens em comum. Procurava respostas e abriam-se questionamentos. Juntei-me aos interlocutores na busca por contar uma história, mesmo que ela não tivesse um início, meio e fim definidos, mesmo sendo totalmente fragmentada e repleta de ziguezagues malabarísticos.

Seria essa "história" um espírito do tempo, uma força dialética que sussurra ao pé de nossos ouvidos e nos embala em busca de algo? Aqui não houve histórias dos vencedores, tampouco dos vencidos. Personagens da vida real que fizeram circular por meio da comunicação suas histórias da vida. Muitas convergências e divergências foram percebidas e a comunicação circular sempre no meio da pesquisa e da arena da vida, com sua força sistêmica e conectiva. A grande protagonista desta trama foi a comunicação, andando pra lá e pra cá, fazendo tudo circular e reverberar. Ela fez a exposição acontecer, os visitantes pararem para observá-la, conversar e contar suas histórias da vida. Foi uma comunicação *entre* imagens. Por meio da comunicação foi possível escutar, filmar, criar crônicas visuais e escrever esta pesquisa. A comunicação visual e interpessoal foram inseparáveis nesse jogo entre sujeitos, imagens e contextos socioculturais.

Os visitantes foram estimulados pelas imagens da exposição, pelas minhas perguntas-gatilho, pela câmera e por suas imagens próprias que, apesar de apresentarem diferentes mundos, foi possível ver algo em comum entre eles. Em contraposição aos aspectos de violência, caos, desestruturas e inseguranças em superposições ritmo-temporais de uma *vida moderna* metropolitana, todos exaltaram as *imagens dialéticas da busca por equilíbrio*. O que despertou mais interesse e atenção dos visitantes na exposição foi relacionado ao que eles *reconheciam* sensível e afetivamente. Essas *formas sensíveis* estão presentes também na *triade imagética*: *imagens das intimidades* (de relações profundas com o *espaço poético* que habita em cada um), das *impermanências* (relações temporais) e *reflexividades* (relações de *projeção e identificação* entre as imagens da exposição e suas próprias imagens).

Presumo que as relações entre as *imagens da busca por equilíbrio* e a *triade imagética* estão na ordem em que as primeiras sejam mais variáveis do que a segunda. A primeira depende das imagens da exposição, dos contextos socioculturais e dos sujeitos entrevistados. A segunda pode variar em intensidade e profundidade com que cada sujeito prosea com as

imagens da exposição, entretanto acredito que as três imagens que a compõem (*das intimidades, impermanências e reflexividades*) podem ser percebidas. Os diferentes níveis de entrecruzamentos das imagens da exposição com as imagens dos visitantes dependem das *motivações*, dos graus de *relevância* e interesses com que cada pessoa apresenta sua auto-imagem em processo de *autoapresentação* por alteridade na comunicação diante da câmera filmadora, formando os *devires-imagéticos*. Cada visitante, por meio de seu *devir-imagético*, apresentou-se enquanto um personagem e proseou com as imagens a partir desse ponto de vista. A cultura visual propicia essa transformação do sujeito em personagem, sendo ambos sensíveis e indissociáveis. Diante da câmera, por mais que haja uma padronização comportamental reproduzida, as subjetividades, particularidades e formas próprias de se comunicar abrem a experiência da prosa com as imagens para múltiplas possibilidades de reconfigurações.

Entre os elementos da terra, água, fogo e ar, circulamos com as histórias e imagens dos protagonistas desta pesquisa. Percorremos o interior do Estado, as zonas rururbanas, o pampa imaginado, o centro da capital gaúcha, a universidade, o Parque da Gruta; entre cafés no Bar do Antônio e nas residências deles, rezas nos *kaikans* budistas, prosas e poesias. As dimensões do tempo, do espaço e do sensível perpassaram as dimensões da comunicação, da imagem e da narrativa.

Desde o começo desta pesquisa, três triângulos conceituais me acompanharam formando uma "estrela" de nove pontas para refletir a forma de entrecruzamento das narrativas. Não havia termos precisos, explicações ou conclusões que se "encaixassem" na "estrela". Quanto mais eu "soltava" a intenção de encontrar uma constelação, mais distante eu ficava e, assim, somente após a escrita das análises é que sua visualização se tornou possível. E pude, então, compreender, na prática, o que Canevacci (1990) escreveu em seu livro:

Neste primeiro capítulo, a comunicação visual – também para adequar-se à natureza do objeto particularmente heterogêneo, confuso e caótico – será exposta por fragmentos, por "imagens dialéticas" (Benjamin, 1986), cuja perspectiva final, alargando "sideravelmente" a percepção, procurará desenhar o mapa da cultura visual. Para tal fim a forma expositiva escolhida é a da *constelação*, que esclarece tanto mais o seu desenho quanto mais nos distanciarmos dela (p. 11).

Meu objetivo não era de criar um "mapa" da cultura visual, e sim, da prosa com imagens. A "estrela" de nove pontas formava um "esquema para constelação das prosas com as imagens". A primeira tríade (tempos, espaços e formas sensíveis) sempre estiveram como fios invisíveis costurando e conduzindo a pesquisa (de campo, videográfica e escrita). A segunda tríade era das dimensões analíticas da comunicação, imagem e narrativa. A terceira

tríade era formada pelos agentes: sujeitos (visitantes-protagonistas), as imagens (simbólicas e dialéticas formadas pelos entrecruzamentos) e os contextos socioculturais (da *vida moderna* urbana e cultura visual que também impulsionaram às *imagens dialéticas* e reverberações). Portanto, foi preciso perpassar as escalas de micro e macroesferas para descobrir, primeiro, que imagens surgiam dessas narrativas. Depois, como formavam, em suas variações e, em uma estrutura sistêmica de recorrências, uma constelação.

Minha tese é que nas experiências videoetnográficas de comunicação com imagens da exposição sobre as formas sensíveis do viver urbano em Porto Alegre configurou-se uma constelação de *imagens da busca por equilíbrio* (em *dialética à vida moderna*) e circulou um *tríptico imagético* (da *intimidade, impermanência e reflexividade*) entre fragmentos narrativos da exposição, de biografias e seus contextos socioculturais por diferentes formas de comunicação (linear, circular e ziguezague) e *devires-imagéticos*.

Nos comunicamos com as imagens de uma exposição (em geral) a partir de nossas próprias imagens (que são individuais e coletivas, configurando a inseparabilidade entre o biográfico e o coletivo). Conforme se abre o leque das subjetividades trazidas pelas análises dos tempos, espaços e formas sensíveis com que essa comunicação aconteceu, entrecruzando as múltiplas agências (criação da exposição, imagens da exposição, visitantes, pesquisadora), escalas (micro e macro) e dimensões (comunicação, imagem e narrativa), foi possível chegar nessas reflexões finais da pesquisa.

Assim, para próximas investigações interessadas por tal metodologia e problemática, poderia-se identificar se essas reflexões possui uma relação iterativa com exposições de outras temáticas. Acredito que sim. Se fizermos uma pesquisa de etnografia visual e narrativa biográfica com o público visitante de qualquer exposição, penso que será possível encontrar a circulação de diferentes *imagens dialéticas* e a presença desse *tríptico imagético* (da *intimidade, impermanência e reflexividade*), mesmo com as diferentes formas de comunicação dos visitantes. Acredito que não importa a forma de se comunicar para se chegar a essa estrutura sistêmica do *tríptico imagético*. Talvez outros possam ser encontrados ou ainda esses preteridos. Voltamos às incertezas das indeterminações que nos impulsionam a investigar. Retornamos às origens, às intimidades dos espaços sonhados, das impermanências das pesquisas e das reflexividades daquilo que "*passa*" por nós, nos "*toca*", "*fica*" e nos impulsiona a tentar entender mais sobre os seres humanos e suas relações no mundo. Nossas pesquisa são (im)pulsos com ritmos internos próprios, que advém dessas águas profundas do não-sabido e reverberam por tantos mundos diferentes que vão além do que podemos imaginar ou compreender. Não se sabe que ritmo estamos a bailar, mas percebemos que,

apesar de tudo, a orquestra invisível está a tocar o que nos embala às imagens dialéticas em busca de equilíbrio para “um mundo” melhor.

Abaixo segue uma canção inspirada no processo de como proseamos com as imagens:

Canção Reverberações¹¹⁴

Ela atíça o candombe
Faz meu corpo transcriar
Entre espaço-temporais
Dos mouros aos cacuriás
Aos ventos do Sul

Ubíquos sentidos me levam
O de lá com o de cá
A mares, pampas e sertões
Ela me faz viajar
Encontro o meu estar

O que é de dentro se lança
Me desloca e quer se mostrar
O que é de fora adentra
Martela ou faz silenciar

O que é de dentro se lança
Me desloca e quer se mostrar
O que é de fora adentra
Cala...
São reverberações
De um pulso circular

¹¹⁴ Composição própria em parceria com Peter Mesquita, em 24 de abril de 2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PRINCIPAIS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 2a.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BACHELARD, Gaston. *L'Intuition de l'instant*. Paris : Éditions Gonthier, 1932.

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *Psicanálise do Fogo*. 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BATESON, Gregory. Communication. In: WINKIN, Yves (org.). *La nouvelle communication*. Paris: Seuil, 1981.

BATESON, Gregory. *Pasos hacia una ecología de la mente: una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. Buenos Aires: Editorial LOHLÉ-LUMEN, 1991.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura [1936]. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da Comunicação Visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CASTRO, Gustavo. O Aberto como Fundamento para a Comunicação. In: DRAVET, Florence; CASTRO, Gustavo de; CURVELLO, *Os Saberes da Comunicação – dos Fundamentos aos Processos*, Brasília, Casa das Musas, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. São Paulo: Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DURAND, Gilbert. *Estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza C. *A cidade e o tempo*, Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza C. *A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas*. Brasília: ABA, 2015.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza C. (Org.). *Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS e Deriva, 2013b.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza C. *Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013c.
- GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- MACDOUGALL. *The corporeal image. Film, ethnography and the senses*. Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2006.
- RANCIERE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, v. I. Campinas: Papirus, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Ed. Loyola, 2006.
- ROSENTHAL, Gabriele. *História de vida vivenciada e história de vida narrada*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.
- ROSENTHAL, Gabriele. *Pesquisa social interpretativa: uma introdução*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.
- SAMAIN, Etienne. Por uma antropologia da Comunicação: Gregory Bateson. In: MARTINS, J., ECKERT, C. e CAIUBY NOVAES, S. (Orgs.): *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, pp. 129-154.
- SCHUTZ, Alfred; LUCKMANN, Thomas. *The Structures of the Life-world*. Northwestern University Press, 1973.
- SCHUTZ, Alfred. *Fenomenologia e relações sociais: textos escolhidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p. 11 a 25.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- VELHO, Gilberto. *Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- WINKIN, Yves. *A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo*. Campinas: Papirus, 1998.
- WINKIN, Yves (Org.) *La nouvelle communication*. Paris: Seuil, 1981.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CONSULTADAS

ABALOS JUNIOR, Jose Luis. *Jogando com MC's : identidade, estilos de vida e performance em uma experiência etnográfica na Batalha do Mercado*. 59f. TCC (Graduação em Ciências Sociais: Licenciatura) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ABRIL, Gonzalo. Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. IC – *Revista Científica de Información y Comunicación*, 2012, 9, pp. 15 – 35

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. Fotografia: mediação, técnica e narração. In: _____. *Fotoetnografia*. Um estudo de antropologia visual sobre o cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre: Tomo Editorial; Palmarinca, 1997, p. 51-81.

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. José Américo Motta Pessanha (comp.). São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico* – contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BAITELLO, Junior Norval. *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo, Editora Paulus, 2014.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar; HIKIJI, Rose Satiko. *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009

BATESON, Gregory. *Naven* : um esboço dos problemas sugeridos por um retrato composto, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné. 2. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 6a.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORNHOLDT, Suzana. R. C. ONG ou Religião? O caso da *Soka Gakkai* no Brasil. *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 11, n. 11, p. 181-198, setembro de 2009.

CASTRO, Gustavo de; DRAVET, Florence. *Comunicação e poesia: itinerários do aberto e da transparência*. 1. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

COELHO, Juliana Affonso Gomes. Resenha de *Naven*, Gregory Bateson. *Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, v.1, n.1, p. 223-228, 2009.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2002.

BRUNO, Fabiana. *Fotobiografia: por uma metodologia da estética em Antropologia*. 2009. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes e Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, 2008. p. 455-475.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. A construção de imagens na pesquisa de campo em antropologia. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 13, n. 31, p.11-29, jul./dez. 2012.

- CALDEIRA, Teresa Pires. Uma incursão pelo lado 'não respeitável' da pesquisa de campo. *Ciências Sociais Hoje*, n. 1. Trabalho e cultura no Brasil. Recife, Brasília, CNPq Anpocs, 1981.
- CAMPOS, Ricardo. Identidade, imagem e representação na metrópole. In: CAMPOS et al (org.) *Uma cidade de imagens*. Lisboa: Mundos Sociais, 2011.
- CARVALHO, Márcia Marques de; WALTENBERG, Fábio D. Desigualdade de oportunidades no acesso ao ensino superior no Brasil: uma comparação entre 2003 e 2013. *Economia Aplicada*, v. 19, n. 2, Ribeirão Preto Apr./Jun. 2015, pp. 369-396.
- CIMADEVILLA, G. Las formas de la rurbanidad – Anuncios e imágenes. Em: *Congreso ALAIC PCUP*, Lima, Perú, 2014.
- CULLEN, Gordon. Paisagem urbana. Lisboa: Edições 70, 1971.
- CORBIN, Alain. *L'homme dans le paysage*. Paris: Editions Textuel, 2001.
- DABUL, Lígia. Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 257-278, jun. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100011&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 11 Nov. 2017.
- DABUL, Lígia. O público em público: práticas e interações sociais em exposições de artes plásticas. Tese (Doutorado em Sociologia)–Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.
- DANTAS, Emiliano; ATHIAS, Renato. A fotografia e o segredo. In: *Revista Iluminuras*. v. 13, n. 31. 2012. p. 39-56. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/36980/23880>. Acesso em: 24/03/2013.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. *As histórias de vida*. Da invenção de si ao projeto de formação. Natal: EDUFRN; Porto Alegre: EDIPUCRS; Brasília: EDUNEB, 2014.
- DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. Artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- DEROMA, Roberta. *Imagens que vibram as memórias de pertencimento territorial e afetivo – Etnografia na Fazenda do Arado Velho, moradores do bairro Belém Novo, Porto Alegre – RS*. Trabalho de divulgação científica – Salão de iniciação científica da UFRGS, 2016. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/155898/Poster_47428.pdf?sequence=2. Acesso em: 5 dez. 2018.
- DESVALLEES, André; MAIRESSE, François (Ed.). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós: Belo Horizonte*, vol. 2, n. 4, pp. 204 – 219, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2015
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza C. A vida social é atualizar reciprocidades. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, Volume 43, Número 2, p. 491-499, Outubro de 2009.

- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza C. *Antropologia da e na cidade: interpretações sobre as formas da vida urbana*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013a.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Antropologia da imagem no Brasil: experiências fundacionais para a construção de uma comunidade interpretativa. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 17, n. 41, p. 277-297, jan/jun, 2016.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza C. O antropólogo na figura do narrador. In: _____. *A cidade e o tempo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- FAVRET-SAADA, J. Ser afetado (tradução de Paula de Siqueira Lopes). *Cadernos de Campo*, n. 13, p. 155-161, 2005.
- FERRAZ, Ana. *A experiência da duração no cinema de Jean Rouch*. [s.d.] Disponível em: http://filmeetnografico.com/pdfs/fe_rouch_duracao_2.pdf Acesso em 07/02/2017.
- FISCHER, Adriana. *Desenvolvimento afetivo do indivíduo*. Ed. ULBRA, 2008.
- FREITAS, Gabriela. A topologia imaginária nas obras de artemídia: habitar espaços rizomáticos. *Revista Estética e Semiótica*, v. 6 n. 1, p. 151-164, 2016.
- FREIRE FILHO, João; LEAL, Tatiane. “Mas por que, afinal, as mulheres não sorriem?”: Jornalismo e as razões da (in)felicidade feminina. *Ciberlegenda*, n. 33, p. 8-20, 2015.
- GAMA, Fabiene. Etnografias, auto-representações, discursos e imagens: somando representações. In: Gonçalves, HEAD, *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, pp. 92-114.
- GERBASE, Carlos. *Cinema – primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Ed Gama Filho, 1999.
- HALL, Edward. *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza, 1989.
- HALL, Edward. Proxémique. In: WINKIN, Yves (org.). *La nouvelle communication*. Paris: Seuil, 1981.
- HABERMAS, J. *Mudanças estrutural da Esfera Pública*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HIKIJ, Rose Satiko G. Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- KERCKHOVE, Derrick. *The Skin of Culture – investigating the new electronic reality*, 1997
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, Ateliê Editorial: Cotia/SP, 2002.
- LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. Campinas: Ed. da Unicamp; Aracaju: Ed. da UFS, 2004.
- LEDROUT, Raymond. *La forme et les sens dans la société*. Paris: Méridiens, 1984.
- LEFÈBVRE, Henri. *Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Metamorfoses da cultura liberal*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*.. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

- MAUAD, Ana Maria. Na mira do Olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. IN: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, N. Ser. v. 13, n. 1. p. 133-174. jan- jun. 2005.
- MCLUHAN, Marshal, *Os meios de comunicação como extensões do homem*, São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
- MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- MAGNANI, J. G. C. *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontros e sociabilidade*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. “Etnografia como prática e experiência”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul.-dez, 2009.
- MALINOWSKI, Bronislaw. Introdução. IN: *Argonautas do pacífico ocidental – um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da nova guiné melanésia*. 2ed. São Paulo: Abril, 1978, pp. 17 – 33.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORIN, Edgar, *Introdução ao pensamento complexo*, 4. ed., Porto Alegre: Sulina, 2011
- MUSA, Priscila. Espectadores. *Devires*, Belo Horizonte, V. 13, N. 1, P. 164-183, Jan/Jun 2016.
- NORONHA, F.; PIRES, P.; TOLEDO, R. Japas e manos (ou streeteiros e B.Boys) na Estação Conceição do Metrô. In: MAGNANI, J. G. C. *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontros e sociabilidade*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.
- PEREIRA, Ronan A. *O Budismo Leigo da Soka Gakkai no Brasil: da Revolução Humana à Utopia Mundial*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2001.
- PEREIRA, Samara Cristina Silva; PASSOS, Guiomar de Oliveira. Desigualdade de acesso e permanência na universidade: trajetórias escolares de estudantes das classes populares. *Linguagens, Educação e Sociedade*; Teresina, Ano 12, n. 16, jan./jun. 2007.
- PEREIRA, Wellington. *Crônica: a arte do útil e do fútil*. Campina Grande: Latus, 2014.
- PETONNET, Colette. L'observation flottante – l'exemple d'un cimetière parisien. *L'Homme [Etudes d'anthropologie urbaine]*, v. 22, n. 4, p. 33-47, 1982.
- PINK, Sarah. *Doing visual ethnography: images, media and representation in research*. London: Sage, 2002.
- PEIXOTO, Clarice, COPQUE, Barbara (org.). *Etnografias visuais: análises contemporâneas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.
- OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. *O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação*. 190 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1884/47605>>. Acesso em: 5 dez. 2018.
- RANCIERE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, v. II. Campinas: Papirus, 1995.

- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Antropologia das formas sensíveis; entre o visível e o invisível, a floração de símbolos. In: *Horizontes Antropológicos*. Antropologia Visual, Ano 1, vol 2, 1995.
- RODRIGUES, Mariana Leal. Entre o registro e a narrativa: alguns desafios da antropologia visual experimentados em uma pesquisa etnográfica. In: PEIXOTO, Clarice, COPQUE, Barbara (org.). *Etnografias visuais: análises contemporâneas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SANTOS, Hermílio; OLIVEIRA, Patrícia; SUSIN, Priscila. Narrativas e pesquisa biográfica na sociologia brasileira: revisão e perspectivas, *Civitas*, vol. 14, nr. 2, p. 359-382, 2014.
- SANSOT, Pierre. *Les formes sensibles de la vie sociale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- SCHÜTZ, Alfred. *El problema de la realidad social*, Escritos I. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2008.
- SCHÜTZE, Fritz. Pesquisa biográfica e entrevista narrativa, in: Weller, Wivian; Pfaff, Nicolle (org.), *Metodologias da pesquisa qualitativa em educação – Teoria e prática*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010
- SILVA JUNIOR, José Afonso da. "O retrato da tristeza alinhando códigos visuais e sociais. A apresentação do sujeito público na carte-de-visite oitocentista na Coleção Francisco Rodrigues". Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3039-1.pdf>>
- SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Covilhã: Lusofia:press, 2009.
- SIMMEL, Georg. A ponte e a porta; Filosofia da paisagem. In: MALDONADO, Simone C. (org.). *Georg Simmel: sentidos, segredos*. Curitiba: Appris, 2011, pp. 19-26; 28-42.
- SIMON, Roberta. *Ficções e Poéticas Imagéticas: fotografias de projetos sócio-culturais*. 117f. Tese (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social. Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- SOARES, Ana Paula Marcante. *O território mito da orla : antropologia de conflitos territoriais urbanos e memórias ambientais em Porto Alegre, RS*. 348 f. (2 Tomos). Tese (Doutorado em Antropologia social) – Faculdade de Antropologia social. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/108940>>. Acesso em: 5 dez. 2018.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SUSCA, Vincenzo. A Tecnomagia e o Cotidiano – Sociologia da Emoção Pública. In: *Revista Famecos*, Porto Alegre. v. 24, n. 1, 2017.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura*. Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978. p. 36 a 46.
- WINCKLER, Joana de Oliveira. *A fazenda do arado : conflito ambiental e ruralidade contemporânea na Zona Sul de Porto Alegre*. 81f. Trabalho de conclusão de curso. (Bacharelado em Ciências Sociais) – Antropologia social. Instituto de Filosofia e Ciências

Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/173830>>. Acesso em: 5 dez. 2018.

WOLTON, Dominique. *Informar não é comunicar*. Porto Alegre: Sulina, 2011.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br