

A força do silêncio: significados e sentidos em imagens e textos¹. (versão preliminar)

Andréa Barbosa

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Resumo: Texto e imagem. Silêncio e som. Meios distintos que expressam facetas também distintas do processo de apropriação do mundo pelo homem, mas também, por que não de nossa reflexão antropológica desses processos humanos para dar sentido à experiência vivida. Partindo dessas questões proponho nessa comunicação refletir sobre o trânsito entre memória, imagem e experiência utilizando para isso a produção de imagens. Imagens que compõem o próprio trabalho de campo e também se configuram como forma de provocar e expressar a pesquisa, fato que não seria possível somente com a escrita. Aqui, texto e filme são absolutamente complementares, não por imaginar que o texto possa controlar a polissemia das imagens e por isso associar-se ao filme com um caráter explicativo, mas por possibilitar entradas e construções diferentes dentro da temática trabalhada.

Palavras chave: imagem, memória, antropologia visual.

¹ Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada de 01 a 04 de Junho de 2008, Porto Seguro, Bahia, Brasil.

Estar no mundo é uma experiência sensorial, emocional e também reflexiva. Dificilmente poderíamos hierarquizar qual delas ocupa maior centralidade, pois elas permeiam de forma bastante imbricada as formas pelas quais nos relacionamos socialmente, como construímos e vivemos o espaço e como concebemos e organizamos o tempo. O indivíduo está inextricavelmente atado às teias culturais que ele mesmo teceu, nos disse Geertz, e essas teias, por sua vez, são compostas por todas as experiências vividas, sentidas e significadas de forma individual e coletiva. A antropologia contemporânea tem caminhado no sentido tornar relevante a discussão dos sentidos no estudo das significações culturalmente construídas. O estudo de características perceptivas próprias a uma cultura ou ao papel social do privilégio atribuído a alguns dos sentidos humanos não é exatamente uma novidade, basta lembrarmos dos trabalhos de Anthony Seeger com os Suyá nos anos 70, mas recentemente, esta discussão tem tomado grandes dimensões e avançado numa reflexão que abrange várias subáreas da antropologia. Um efeito perverso deste tipo de abordagem seria, no entender de David MacDougall (2006:60), a fragmentação do conhecimento das relações humanas ao invés de uma integração e o tratamento da complexidade social que poderia por ele ser proporcionada. O argumento de MacDougall é justamente o de que é preciso ter uma atenção especial ao tratar dos sentidos no estudo das sociedades e culturas justamente para não se perder de vista uma densidade oferecida pela consideração de outras formas de conhecimento que não a conceitual oferecida pelo trabalho com a percepção. A problemática deste artigo se insere justamente nesta proposta de integração e é por isso que me propus a refletir sobre o trânsito entre memória, imagem e experiência utilizando para isso a produção de imagens. Imagens que compõem o próprio trabalho de campo e também se configuram como forma de provocar e expressar a pesquisa, fato que não seria possível somente com a escrita. Aqui, texto e filme são absolutamente complementares, não por imaginar que o texto possa controlar a polissemia das imagens e por isso associar-se ao filme com um caráter explicativo, mas por possibilitar entradas e construções diferentes dentro da temática trabalhada.

O filme não se configura como um sistema fechado, ao contrário, sugere relações que são, apresentadas de várias maneiras: na presença de personagens em relação, na presença de um ambiente que possibilita relações e que é construído socialmente por meio de relações, no estabelecimento de relações entre gestos, palavras, sons, espaços e objetos e, finalmente oferecendo toda essa gama de possibilidades de maneira simultânea. Seguindo novamente a deixa de David MacDougall, podemos estender esta noção de co-apresentação à própria sintaxe da linguagem áudio-visual que se vale na composição do quadro e na montagem das seqüências de vários elementos em relação e simultaneidade: objetos, pessoas, tempos e espaços (planos com grande profundidade de campo e seqüências de montagem paralela, por

exemplo). Assim como nossa experiência na vida mobiliza vários estímulos ao mesmo tempo, a linguagem audiovisual nos proporciona uma experiência igualmente complexa, onde percepção de espaços, tempos, emoções e relações estão postas em simultaneidade. Nas escolhas da composição de um plano e também nas das seqüências de montagem muitas lacunas de tempo, espaço e das ações estão presentes e, são estas lacunas que dão ao espectador uma mobilidade criativa na recepção do filme. O filme se coloca, assim, como um espaço aberto para o exercício da imaginação e da criação de significados muitas vezes diversos do que os realizadores procuram construir. O filme provoca os sentidos e os sentimentos. Ele expande a visão, pois não é apenas um ato de ver, mas uma experiência sensorial sinestésica. E esta conjunção nos ajuda a perceber como e porque os personagens agem, como conversas são moduladas por elementos não verbais como gestos, olhares, posturas e movimentos.

A consideração do uso da imagem na compreensão do indizível já está presente na pesquisa antropológica desde, pelo menos, o trabalho realizado por Margaret Mead e Gregory Bateson em Bali nos anos 30. Eles lançaram mão da fotografia e do cinema para tentar dar conta da especificidade de suas inquietações a respeito das relações e condutas estabelecidas pelas regras culturais expressas por elementos da comunicação não verbal como padrões de conduta gestual e corporal nas relações familiares e nas relações pautadas pelo respeito e hierarquia. Eles produziram em campo milhares de fotografias e quilômetros de negativos fílmicos que posteriormente foram sistematizados no livro *Balinese Character*, de 1942, e em sete filmes². Porém, o belo e seminal trabalho de Mead e Bateson carrega a ambigüidade do desejo de enquadrar a imagem no discurso conceitual. Essa tensão é clara principalmente nos filmes onde Mead cria uma narração *over* como uma tentativa de fechar as possibilidades de interpretação das imagens e perde de vista que o espectador assiste ao filme com todo o corpo e não apenas com os olhos e intelecto.

Nesta expansão da visão para uma experiência mais sinestésica e afetiva proporcionada pelo cinema, podemos encontrar uma nova forma de conhecimento, talvez menos conceitual ou baseada no discurso verbal. Onde o silêncio povoado de olhares, gestos e movimentos possam ser, de fato, considerados elementos importantes na reflexão sobre as relação na qual criam sentido. Uma abordagem dessa natureza talvez possa nos levar a uma compreensão de outra densidade de alguns problemas antropológicos.

² Os sete filmes (*A balisese family*, *Karba's first years*, *First days in the life of a New Guinea baby*, *Childhood rivalry in Bali and New Guinea*, *Bathing babies in three cultures*, *Trance and dance in Bali* e *Learning to dance in Bali*) foram montados, sem a participação de Bateson, mais de dez anos depois da pesquisa devido à divergências entre os dois sobre o lugar da imagem dentro das análises antropológicas. Para uma análise mais aprofundada sobre os trabalho de Mead e Bateson ver a instigante introdução feita por Etienne Samain ao livro *Argonautas do Mangue* (Alves, 2004).

E que forma de conhecimento seria essa? Que outra densidade seria essa que o cinema poderia agregar a forma tradicional de sistematizar o conhecimento antropológico, a etnografia escrita?

“Não é da mesma forma que se “pensa o mundo”, que se “organiza” uma sociedade, que se efetiva a comunicação humana quando se dispõe, ou da fala pura e simples, ou da escrita, ou dos modernos multimeios. Em outras palavras, as operações lógicas (organizar, listar, classificar, selecionar, simplificar, abstrair, analisar, sintetizar, completar, reajustar, resolver dificuldades, combinar, memorizar....) embutidas e suscitadas através de cada um desses meios da comunicação não somente variam..., elas são singulares.” (Samain,1994:291)

No rastro das análises de Lévi-Strauss em *Pensamento Selvagem*, de 1962, e de Jack Goody em *A domesticação do pensamento selvagem*, de 1977, Samain ressalta que existem diferentes formas de pensar e que os diferentes meios de comunicação colocados ao dispor da comunicação humana é que provocariam essas formas diferentes de pensar, esses diferentes “estilos cognitivos”. Concordando, em princípio, com essa colocação, eu argumentaria, porém, que as linguagens, por sua anterioridade em relação aos meios de comunicação (as mídias), é que provocariam o surgimento de diversos “estilos cognitivos”. São as linguagens que possibilitam a criação dos meios e ambos teriam, assim, um papel fundamental na formação de novos “estilos cognitivos”. Pensamos de formas diferentes se mobilizamos imagens ou palavras, é impossível construir o mesmo olhar sobre o mundo com ou sem a câmera.

Na feitura do filme transpira uma certa anterioridade ao pensar conceitual que é o olhar com interesse e desejo para alguma coisa no mundo. Um olhar que não se nega a ordenação como forma de conhecimento, pois afinal compomos os enquadramentos, escolhemos movimentos de câmera para gravar este ou aquele momento, mas neste olhar existe algo anterior à ordenação operada pela razão que é a presença vivaz dos corpos em interação. Esse é um movimento que remete contundentemente à imagem com suas brechas o que também se aproxima do que Barthes (1984) denomina de *punctum*, isto é, o momento quando a fotografia se torna branca, transparente oferecendo-se não ao intelecto, mas ao afeto e, neste momento, quem age e reage é o corpo. É essa brecha aberta por uma experiência sensorial e afetiva proporcionada por certas características da imagem que possibilita ao cinema tratar dos

homens e de suas relações sociais a partir do indizível. E o indizível não é o que não existe, mas a parte inacessível do conhecimento por meio da razão e da conceituação. O indizível é como um conjunto de sons fora de campo num filme (o som de uma voz que chama ao longe, mas não sabemos de quem é, ou de um carro que não aparece na imagem mas está carregado de sentido) mas que estão presentes, seu reconhecimento se faz pela mobilização da imaginação. Imaginação aqui utilizada no seu sentido mais interessante que é a competência em articular referências diversas na construção de um novo sentido.

Devemos, pois tratar de forma diferente os tipos de conhecimento que podemos produzir e extrair de um filme e de um texto escrito. Eles requerem diferentes sensibilidades e diferentes aproximações. O que é usualmente cumulativo e sucessivo na escrita, no cinema é compositivo e simultâneo nos diria MacDougall (2006). Neste sentido, por nos proporcionarem diferentes possibilidades de construção do conhecimento acerca das realidades sociais, é que no processo de pesquisa realizado por meio da produção fílmica que proponho discutir aqui, texto e filme são absolutamente complementares. Ambos são considerados no processo de realização com toda sua força: o texto com sua argumentação conceitual e o filme com sua experiência sinestésica e afetiva.

Sentidos da cidade: *No canto dos olhos*.

“Film is about something whereas reality is not.” (Vaugahn, 1999:21)

Entre 2004 e 2006 realizei minha pesquisa de pós-doutorado na qual a realização de um documentário era parte fundamental do processo reflexivo. Estava interessada na relação afetiva que indivíduos constroem com a cidade de São Paulo. Interessava-me o movimento operado pelo trânsito entre imagem, memória e experiência vivida dos habitantes da cidade. Desse processo resultaram além de artigos, o filme *No canto dos olhos*³.

Se há pouco afirmei que o filme é um espaço aberto ao exercício da imaginação e da criação de sentidos, no caso do filme que realizei nesta pesquisa, tanto imaginação como criação se exercitavam a partir de relações muito concretas. *No canto dos olhos* não fala de atores sociais genéricos, mas de Valmir e Péricles na sua relação concreta com a cidade. Nesse trabalho, memória, passos na cidade, gestos, referências visuais, olfativas e outras abrem caminho, por um lado para uma compreensão sensorial, corpórea e afetiva do lugar ocupado no mundo por

³ O artigo *Imagens e memórias na construção de uma experiência da e na cidade de São Paulo* (Barbosa, 2006), este artigo e o filme foram realizados como parte da pesquisa de pós-doutorado desenvolvida junto ao Departamento de Antropologia da USP e com o apoio da Fapesp.

nós e, por outro, para a compreensão do lugar que o mundo e, no nosso caso específico a cidade, ocupam em nós.

A experiência de vida narrada por Valmir durante nossos encontros sempre foi uma experiência ligada ao percurso que fazia na cidade e na vida. Um dos caçulas de uma família de nove irmãos, Valmir ouve dos mais velhos a descrição de sua infância como a de menino tímido, que ficava pelos cantos. Menino quieto, mas observador. Partindo da idéia de que falar da experiência da cidade assume uma outra dimensão se associada à experiência de estar na cidade, propus a Valmir que nossas conversas se dessem em seus momentos de trajeto cotidiano pela cidade. Esta foi uma opção, aceita com entusiasmo por parte de Valmir, que assumi sabendo de toda a dificuldade que seria filmar sempre em movimento. Embora a câmera seja relativamente leve e portátil, seu peso e volume começam a se fazer notar com bastante contundência após um período de duas horas, tempo médio dos trajetos que fazíamos, gravando imagens sem auxílio de um tripé. Apesar da dificuldade de manter o mínimo de estabilidade da câmera em tomadas em movimento dentro do ônibus ou andando nas calçadas esburacadas da cidade, Valmir e eu estabelecemos uma cumplicidade e, ao mesmo tempo em que me narrava suas histórias ficava atento aos planos que eu fazia, me avisando dos buracos e sugerindo enquadramentos. Nestes percursos cotidianos (re)feitos comigo, Valmir se preocupava em explicitar uma série de sensações e sentimentos que os lugares da cidade provocavam nele, em outros permanecia em silêncio. Nesses silenciosos momentos, a necessidade de comunicar a experiência cedia lugar a necessidade da experiência em si. Esses silêncios, tanto quanto as falas tinham um grande valor em meu entendimento quanto ao sentido da realização de imagens como parte da pesquisa. A experiência narrada era uma experiência espacial, mas também uma experiência existencial que se explicitava não somente pela fala, mas no jeito de andar, de olhar, interagir e de silenciar de Valmir que eu captava com a câmera.

Os silêncios eram interrompidos com um alerta para que eu olhasse para algum canto do percurso que fazíamos para notar alguma pessoa, alguma cena que normalmente estaria fora do enquadramento das pessoas numa cidade como São Paulo. Esses trajetos são profundamente habitados por referências bem concretas como, anúncios, carros, ônibus e outras mais abstratas como a pressa e o medo. Valmir parece se deter nestas pre-configurações do movimento das pessoas na cidade e se coloca à margem, assim como nas descrições de quando era menino, observando. O que vê atentamente nesses trajetos é balizado por este lugar e, é neste sentido que o que está nos cantos é o centro de seu olhar e da sua experiência. As lembranças de sua experiência na cidade são orientadas por esse olhar periférico e atreladas às pedras da cidade. O indivíduo que faz a crítica ao caminho recorrente,

participa dele, mas cria uma alternativa, sua própria cidade. Nesta cidade lembrada e vivida estava nítida a escolha de construir percursos sensoriais e a visão era apenas um dos elementos em questão.

É importante frisar a força corpórea da experiência de realizar esta pesquisa com o vídeo, pois toda nossa questão de perceber nuances da experiência da memória que estão na esfera do indizível passa por essa experiência corpórea. No contexto do campo são vários corpos em relação: os dos personagens/interlocutores, o do antropólogo/realizador e do próprio filme e, mesmo os dos espectadores que, embora concretamente, só entram no jogo no momento da exibição do filme, estão presentes, de forma alusiva, desde sua idealização.

O filme, assim construído, não é somente um texto, mas também um corpo. Filmes assim exploram experiências vivas por meio de sua inscrição nos corpos, gestos, aparências, palavras e silêncios. Não se voltam só para o olhar, pois dão igual peso ao visível e ao invisível.

Esta é uma lição que recebemos de Leacock e Rouch (e eu acrescentaria David MacDougall) nos diz Comolli (2002) quando trazem para o seu cinema não mais a questão do enquadramento, mas a do corpo. Para esses autores o desafio deslocou-se da questão do olhar para a questão de levar para a imagem o corpo que filma, de maneira diferente, mas em igual proporção ao do corpo do sujeito filmado. Por causa desta presença corporal o foco do trabalho se coloca na relação construída na filmagem. Os filmes antropológicos que evoco aqui são índices do encontro entre os sujeitos envolvidos, suas subjetividades colocadas em confronto. Se para esta antropologia cinematográfica, ética e estética estão juntas é porque a estética não é senão uma expressão da ética do realizador. Quando falo do corpo do realizador inscrito no filme, não falo da figura do antropólogo entrar necessariamente em cena. Se nos anos 60 e 70 esta presença do cineasta na imagem parecia fundamental para instalar o diálogo sobre a reflexividade com o espectador, hoje ela é mais sutil e se torna flagrante na forma de filmar, nos movimentos de câmera, na troca de olhares e na edição cuidadosa e não obrigatoriamente compromissada com o naturalismo⁴.

Jean Rouch, fortemente inspirado por Vertov, constrói sua reflexividade buscando olhar dentro usando a câmera como um olho interno. Como Vertov sua câmera não é estática, presa a um tripé em enquadramentos abertos e evasivos. Ela é movente assim como o mundo que busca conhecer. Neste duplo movimento (o da câmera e o do mundo) ele explorou as relações intercambiáveis entre o subjetivo e o objetivo. A câmera vendo a si mesma e ao mesmo tempo olhando para o mundo, olhando para dentro e para fora construindo, nesse movimento, uma

⁴ No caso do trabalho de Jean Rouch esta sutileza sempre esteve presente, talvez por isso tenha sido, nos anos 60, mais apropriado e debatido por cineastas do que por antropólogos.

reflexividade que faz parte do próprio mundo. Em filmes como “*Les maîtres Fous*” e “*Chronique d'un été*” o movimento reflexivo de Rouch é justamente o de tentar integrar sua própria complexidade subjetiva a suas explorações antropológicas e cinematográficas da vida social. A reflexividade desses filmes evoca a experiência através da co-apresentação da experiência vivida pelos sujeitos envolvidos na realização do filme.

Interessante o movimento de olhar dentro e olhar fora presente também na experiência de Valmir na cidade. Podemos acompanhar no filme seu movimento de interiorização ao falar de sua experiência da cidade que, em certa medida, ele também verbaliza. Ele, no entanto, está também espreitando a criação de imagens da cidade. Nesse processo, minha interação caminhava na direção de tentar reinventar em imagens algumas das sensações e sentimentos envolvidos nesta experiência de duplo movimento na cidade. Nossos olhares se cruzavam. Experimentava a força que tem a câmera como elemento detonador da consciência de certos processos e certos sentimentos em relação à memória.

“Lá onde cada um é um intruso potencial do outro, o risco do olhar do outro força a consciência de si” (Bellavance, 1997:19).

É possível realizar uma recriação cinemática de experiências de vida? Qual o lugar das idéias cinemáticas nesta busca reflexiva de reconstruir em imagens formas sensíveis de conhecer e estar no mundo? Novamente busco minha inspiração e referência no trabalho de David MacDougall tentando me apropriar da imagem como forma de conhecimento do mundo, criadora de conexões, relações entre sujeitos em movimento. As imagens do filme *No canto dos olhos* não são representações da entidade genérica “cidade de São Paulo”, nem da cidade de Valmir, nem da cidade de Andréa. São imagens da São Paulo do encontro. Olhares cruzados da experiência de uma cidade. Na realização dessas imagens estava consciente do desafio antropológico e também cinematográfico do estabelecimento da “boa distância”. Isso implica, como nos diz MacDougall “enxergar que às vezes a história do personagem é mais importante que a do realizador” (1997:97), que apesar disso, temos olhos, corpos, pensamentos e sentimentos, fato eticamente impossível de omitir e que o pequeno, o trivial e o sonho são significativamente interessantes para uma antropologia cinematográfica. Neste sentido, o antropólogo cineasta tem que “abordar o filme como um modo de criar as circunstâncias no âmbito das quais novos conhecimentos possam nos pegar de surpresa.” (idem, 1997:104). Devo admitir que fui pega de surpresa.

Os sentidos da memória da e na cidade

Nos diálogos que tivemos, Valmir e eu, sobre sua memória da cidade, eram vívidas as lembranças associadas a espaços específicos e que tenho denominando de pedras da memória, inspirada por Ecléa Bosi: a Praça da República, o campinho de barro, a rua Olho d'água, a avenida Radial Leste. Mais do que descrições físicas destes espaços suas lembranças são evocações de momentos vividos nestes espaços, como se eles compusessem um cenário. Os espaços eram sempre importantes na narrativa, como se o acontecimento não tivesse o significado que assumiu na história de vida de Valmir se não estivesse relacionado ao lugar. O que estava em jogo era uma memória **na** cidade e não uma memória **da** cidade.

“Todo testemunho sobre esta experiência coloca em jogo não somente a memória, mas também uma reflexão sobre si. É por isso que os testemunhos devem ser considerados como verdadeiros instrumentos de reconstrução da identidade e não somente como descrições factuais limitadas a uma função informativa”(Pollak , 1986a : 4)

Michael Pollak faz esta colocação num contexto de pesquisa em que ele trabalha com sobreviventes de campos de concentração nazistas. Esta é uma situação extrema, cuja memória e recordação foi problematizada contundentemente pelo sociólogo ao longo do seu trabalho. Para nossa pesquisa torna-se interessante evocá-lo por sua reflexão sobre as relações possíveis entre as experiências individuais com memórias coletivas. Para o autor, o testemunho resulta do encontro da disponibilidade de um sujeito falar e também de ser escutado. Todo testemunho, então, se coloca dentro das possibilidades sociais de se falar sobre uma experiência e essas possibilidades variam no tempo e nos contextos sociais. O testemunho, assim, seria um momento privilegiado na construção da identidade de quem narra. É, neste sentido, que é importante estar atento ao que é dito e ao que é silenciado nessas narrativas. Forma e conteúdo são igualmente importantes para a percepção do significado da memória que é construída. O silêncio ao contrário de ser um sinal de esquecimento, na maioria das vezes, é um sinal visível de um gerenciamento da memória individual de acordo com as possibilidades da comunicação da experiência. Uma biografia se insere no que Pollak denomina “variações de histórias sociais individuais” (1986b: 31) e é sempre construída em

um contexto. Por meio desse trabalho de (re)construção de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros. Dessa forma, mesmo ao nível individual o trabalho da memória é indissociável da organização social da vida (Pollak, 1989).

Apesar de tratar de um contexto de pesquisa tão específico, as reflexões mais gerais de Pollak são extremamente ricas e suportam um deslocamento para contextos menos limítrofes da experiência humana.

Valmir em nossas conversas, na qual sua narração era colocada explicitamente num contexto dialógico, demonstra uma certa consciência das articulações que realiza com suas lembranças na cidade. Parece saber que este é o procedimento geral, mas muitas vezes se mostra surpreso com os resultados dessas articulações. Falas como: “nunca pensei desse jeito que estou te falando agora” ou “falar sobre isso tudo é novo para mim” parecem indicar que mesmo consciente dos processos individuais de escolha das lembranças que fazem sentido para construir uma narrativa hoje de sua experiência de vida na cidade, nem tudo é tão óbvio nem tão voluntário assim. Voluntários são os silêncios. Estes sim são claras demonstrações, como nos diz Pollak, de um gerenciamento das lembranças na formação de uma memória de experiências que podem ser narradas num contexto público como o da realização de uma pesquisa e mais ainda, na realização de um vídeo. Na narrativa de Valmir está implícito um projeto de vida. Um projeto que faz sentido hoje e que mobiliza a construção de uma memória na perspectiva de um futuro desejado. O silêncio aqui contém o projeto. O silêncio contém também o ato voluntário de ater-se na experiência da rememoração da vida. É, enfim, o gesto enunciativo de escolha no contexto de uma narrativa de vida. Esta gestão das lembranças não seria orientado necessariamente pela razão e retorno aqui a David MacDougall quando afirma que nossa experiência consciente envolve bem mais que o pensamento conceitual: é feito de idéias, emoções, respostas sensoriais, sons, silêncios e imagens de nossa imaginação. Essa evocação da memória por meio das lembranças é pautada, então, também por sensações e imagens muitas vezes difíceis de serem ditas em palavras, mas muitas vezes possuindo um significado visível: um olhar longínquo, cabisbaixo, um sorriso.

Voltemos ao filme para afirmar que a sua realização neste contexto nos coloca uma ambivalência inerente ao fato de que um filme sempre fala de algo, há sempre um assunto, é fruto de uma escolha: por um lado, abrimos mão de certas conexões fora do interesse no qual estamos preocupados, ou seja, deixamos de ver e deixar ver. Por outro, é justamente por estar focado num interesse que podemos nos aproximar e adensar um detalhe da vida, ou seja, podemos tornar visíveis e conscientes certas conexões nem sempre claras. Podemos deixar ver o que não se pode dizer.

A antropologia muito freqüentemente lida com paradoxos. Nessa pesquisa que se propõe a ser feita nos meandros da realização fílmica, caminho por vários deles como o que se estabelece entre a o texto e a imagem, entre o indivíduo e a sociedade, entre a memória e a experiência, entre o conceito e os sentidos. Vejo neste caminho arriscado uma possibilidade de criar novas perspectivas e como todo esforço de rompimento de fronteiras lidamos com nossos próprios limites.

A escolha de trabalhar com a experiência individual se insere numa proposta reflexiva. A reflexividade presente na produção de um documentário como este está justamente na percepção de que a experiência de Valmir é representativa na medida em que ele compartilha de uma experiência comum com vários habitantes da cidade (onde me incluo) e também na aposta de que, assim como realizar o vídeo *No canto dos olhos*, assisti-lo também pode evocar outras lembranças, pode provocar rearticulações da memória dos espectadores, pois não se trata de considerar Valmir um tipo social, mas um indivíduo de um contexto social específico. Sua história de vida, como uma “variação de histórias sociais individuais”, extrai sua força justamente da sua singularidade que nos faz, por um lado reconhecer uma outra experiência na cidade e, por outro construir um caminho comum. Uma São Paulo de imagens e memórias, intersubjetividades criando intertextualidades.

Como espectadores, o filme possibilita construir uma experiência a partir do reconhecimento da experiência do outro que está na tela e também da experiência do antropólogo/cineasta que está presente o tempo todo e de corpo inteiro, não só com o olhar, nem sempre visível na tela. A pertinência de uma pesquisa nesses termos se faz na busca desta atenção aos sentidos como uma forma de acesso a um conhecimento antropológico de outra densidade. Pensando, enfim, inspirados na lição dada pelos mestres, que num cinema antropológico, ética e estética são dois aspectos de uma mesma experiência. Estas reflexões não têm lugar no filme e a experiência de fazê-lo e assisti-lo também não cabe nessas páginas. Imagens e textos são irredutíveis nessa experiência de pesquisa que pressupõe o filme como evocação, mas também como co-apresentação destes corpos em relação no e com o mundo na busca de provocar uma integração estética da experiência social.

Bibliografia

Barbosa, Andréa. “Imagens e memórias na construção de uma experiência da e na cidade de São Paulo”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, n.22, 2006.

Barthes, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Comolli, Jean louis. “Luz resplandesciente de un astro muerto (el cine direto)” In: *Filmar para ver*. Buenos aires: Ediciones Simurg, 2002.

Geertz, A *interpretação das Culturas* . Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Levi-Strauss, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976.

MacDougall, David. *The Corporeal Image*. Oxford: Princeton University Press, 2006.

MacDougall, “De quem é essa história?” In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ, n. 5 1997.

MacDougall, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

Mead, Margaret, Bateson, Gregory. *Balinese Character. A photographic analysis*. New York: New York Academy of Sciences, 1942 (2a.edição de 1962)

Nichols, Bill. “The ethonographer’s tale” in: *Bluerred boundaries*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Samain, Etienne. “Oralidade, escrita, visualidade. Meios e modos de construção dos indivíduos e das sociedades humanas. ”In: Junqueira Filho, Luis Carlos Uchoa. *Perturbador mundo novo. História, Psicanálise e Sociedade Contemporânea*. São Paulo: Escuta, 1994.

Seeger, Anthony. *Os Índios e nós*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

Pollak, Michael. “La gestion de l’indicible”. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Paris, n. 62/63, junho 1986a.

Pollak, Michael e Heinich, Nathalie. “Le témoignage”. IN: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Paris, n. 62/63, junho 1986b.

Vaughan, Daí. *For Documentary*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1999.

