



CREATIVE UNIVERSITY

2014

Instituto de Arte, Design e Empresa — Universitário

Natacha de
Oliveira Neves

Ensaio Visual sobre o Alzheimer



2014

CREATIVE UNIVERSITY

Instituto de Arte, Design e Empresa — Universitário

Natacha de
Oliveira Neves

Ensaio Visual sobre o Alzheimer

Projecto apresentado ao IADE-U, Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual, opção de especialização em Design Visual, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Vilas-Boas, Professor Auxiliar do IADE-U.

Dedico este trabalho à minha avó Maria João Alves.

Júri

Presidente

Doutor Eduardo Alberto Vieira de Meireles Côrte-Real,
Professor Associado e Presidente do Conselho Científico
do *Instituto de Arte, Design e Empresa –Universitário* professor

Arguente

Doutora Ana Margarida de Bastos Ambrósio Pessoa Fragoso,
Especialista de reconhecido mérito na área do Design

Arguente

Doutor Eduardo Cintra Coimbra Torres,
Professor Auxiliar Convidado da Faculdade de Ciências
Humanas da Universidade Católica Portuguesa de Lisboa

Coordenador

Doutor Armando Jorge Gomes Vilas-Boas,
Professor Auxiliar do *Instituto de Arte, Design e Empresa– Universitário*

Agradecimentos

Um grande obrigada ao Prof. Armando Vilas-Boas, por “orientar a minha dor”, pela paciência que nunca esgotou, e por estar sempre presente quando necessário durante todo o mestrado.

Muito obrigada Mãe, por me apoiares e me dares a oportunidade de chegar até aqui.

Obrigada a todos os meus amigos e modelos, sem vocês não teria sido possível.

Muito obrigada Manuel, Pela presença, pelo apoio, pela ajuda. Meu actor principal, sem ti teria sido impossível.

Palavras-chave

Fotografia; Vídeo; Cultura Visual; Imagem; Alzheimer

Resumo

Não somos mais do que uma memória colectiva, e quando a perdemos deixamos de pertencer a um grupo, somos postos de parte, morremos antes do nosso corpo.

O Alzheimer é uma "epidemia" da era moderna tendo, ao longo dos últimos anos, aumentado drasticamente o número de pessoas que sofre deste mal; surge então a necessidade de uma consciencialização da população em relação ao tema, numa tentativa de sensibilizar para o impacto desta doença na vida do indivíduo e nas pessoas que o rodeiam.

A imagem é das coisas com mais poder, porque nos conforta, é o que conhecemos há mais tempo. Porque não usá-la como forma de consciencialização?

Às vezes não percebemos as palavras ou só não lhes prestamos a devida atenção, da imagem não podemos fugir; ela já faz parte de nós antes de termos escolha, absorvêmo-la e passa a fazer parte da maneira como vemos as coisas. Antes das palavras, as imagens já faziam parte de nós, moldando-nos para nos tornarmos pessoa. Porque não utilizá-las para mostrar como é quando deixamos de ser?

Neste ensaio visual uso e abuso da imagem, tanto estática como em movimento, para fazer com que o espectador se sinta na pele do doente, visando quebrar a distância entre o que somos e o que poderemos vir a ser.

Aliando o estudo da cultura visual, esta exploração da imagem, revela-se necessária, pois só com a saturação do tema se consegue tocar na consciência do espectador.

Keywords

Photography; Video; Visual Culture; Image; Alzheimer.

Abstract

We are no more than a collective memory, and when we lose it we fail to belong to a group, we're discarded, we die before our body.

Alzheimer is an epidemic in the modern era and over the past few years the number of people that suffer from this disease has dramatically increased. Then comes the need for an awareness of the population about this subject in an attempt to prevent or to mitigate the impact of this disease on the individual's life and all the people involved.

The image has a great power because it comforts us, it's what we know for the longest time. Why not use it as a way of arising awareness?

Sometimes we fail to understand the words or we just don't pay them enough attention. We can't escape from the image; it's already part of us even before we were able to choose we absorb it and it becomes part of the way we see things. Before the words, the images were already a part of us, shaping us into persons. Why not use the image to show what it is like when we stop being?

In this visual essay I use and abuse of the image, both static and in motion, to make the viewer feel the patient's skin, aiming to break the distance between what we are and what we may become.

Combining the study of visual culture, this overexploitation, image, has proved necessary. Since only the saturation of the subject, one can touch the consciousness of the viewer.

Índice

1. INTRODUÇÃO	25
1.1. Contextualização	29
1.2 Metodologias e objectivos	32
2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO	33
2.1. ALZHEIMER	35
2.2. CULTURA VISUAL	37
2.2.1. Sensação	38
2.2.2. Percepção visual	39
2.2.3. A poética da percepção	40
2.2.3.1. Estética como invenção do gosto	41
2.2.3.2. Sublime	43
2.2.3.3. O sublime patético	44
2.2.4. Fenomenologia da emoção	44
2.2.4.1. A arte trágica	46
2.2.5. Imagem	47
2.2.5.1. A origem das imagens	49
2.2.5.2. Imagem e a imaginação	49
2.2.5.3. Imagem mediática	50
2.2.5.4. Novas imagens	51
2.3. A Imagem Fotográfica	52
2.4. Memória	54
2.5. Música	56

2.6. O que é a arte	56
2.6.1. A Medicina na Arte	59
3. DESENVOLVIMENTO PROJECTUAL	65
3.1. Ensaio visual	67
3.1.1. Livro final	117
3.2. Curta-metragem	190
4. CONCLUSÕES	205
5. BIBLIOGRAFIA	209

Lista de Figuras

Fig. 1 – Autor anónimo, <i>Circumcision</i> , relevo egípcio, 2345 – 2182 B.C.	60
Fig. 2 – Autor anónimo, <i>Hipócrates a medicar um paciente</i> , séc. XII.	60
Fig. 3 – Gentile da Fabriano, <i>Presentation at the Temple</i> , 1423.	60
Fig. 4 – Autor anónimo, <i>King Eduard exercises the royal touch to a scrofula victim</i> , séc. XVI.	61
Fig. 5 – Autor anónimo, <i>Caesarean</i> , séc. XVI.	61
Fig. 6 – Michiel and Pieter van Mierevelt, <i>Anatomy Lesson of Dr. Williem van der Meer</i> , 1617.	62
Fig. 7 – Thomas Earius, <i>The Agnew Clinic</i> (Portrait of Dr. D. Hayes Agnew), 1889.	62
Fig. 8 – Jan Sanders van Hemssen, <i>The Surgeon</i> , 1550.	63
Fig. 9 – Hieronymus Bosch, <i>The extration of the Stone of Madness</i> , 1494.	63
Fig. 10 – Géricault, <i>Madwoman with a Mania of Envy</i> , 1822-23.	63
Fig. 11 – Van Gogh, <i>Starry Night</i> , 1889.	64
Fig. 12 – William Utermohlen, <i>Self-portrait</i> , 1967 a 2000	64
Fig. 13 – Imagem da autora, <i>Cromossoma 21</i> , 2014.	68
Fig. 14 – Imagem da autora, <i>Photomaton</i> , 2014.	70
Fig. 15 – Imagem da autora, <i>Esconderijo</i> , 2014.	71
Fig. 16 – Imagem da autora, <i>Dentaduras</i> , 2014.	72
Fig. 17 – Imagem da autora, <i>Rede luminosa</i> , 2014.	74
Fig. 18 – Imagem da autora, <i>Rede luminosa</i> (pormenor), 2014.	74
Fig. 19 – Imagem da autora, <i>Medicação</i> , 2014.	75
Fig. 20 – Imagem da autora, <i>Fralda</i> , 2014.	78
Fig. 21 – Imagem da autora, <i>Rasgar fralda</i> , 2014.	78
Fig. 22 – Imagem da autora, <i>Rasgar fralda 2</i> , 2014.	79
Fig. 23 – Imagem da autora, <i>Rasgar fralda 3</i> , 2014.	79
Fig. 24 – Imagem da autora, <i>Lágrima dourada</i> , 2014.	81
Fig. 25 – Imagem da autora, <i>Máscara</i> , 2014	81
Fig. 26 – Imagem da autora, <i>Máscara 2</i> , 2014.	82
Fig. 27 – Imagem da autora, <i>Máscara 3</i> , 2014	82
Fig. 28 – Imagem da autora, <i>Máscara 4</i> , 2014	83
Fig. 29 – Imagem da autora, <i>Contraste solidão</i> , 2014	84
Fig. 30 – Imagem da autora, <i>Contraste vazio</i> , 2014	84
Fig. 31 – Imagem da autora, <i>Contraste amizade</i> , 2014	85
Fig. 32 – Imagem da autora, <i>Contraste solidão 2</i> , 2014	85
Fig. 33 – Imagem da autora, <i>Solidão 2</i> , 2014	86
Fig. 34 – Imagem da autora, <i>Boneca</i> , 2014	88
Fig. 35 – Imagem da autora, <i>Boneca 2</i> , 2014	89
Fig. 36 – Imagem da autora, <i>Boneca 3</i> , 2014	89
Fig. 37 – Imagem da autora, <i>Colar de espelhos</i> , 2014	91
Fig. 38 – Imagem da autora, <i>Luta</i> , 2014	93
Fig. 39 – Imagem da autora, <i>Luta 2</i> , 2014	93
Fig. 40 – Imagem da autora, <i>Luta 3</i> , 2014	94
Fig. 41 – Imagem da autora, <i>Luta 4</i> , 2014	94
Fig. 42 – Imagem da autora, <i>Flores</i> , 2014	96
Fig. 43 – Imagem da autora, <i>Flores céu</i> , 2014	97
Fig. 44 – Imagem da autora, <i>Franjas</i> , 2014	98
Fig. 45 – Imagem da autora, <i>Franjas 2</i> , 2014	99
Fig. 46 – Imagem da autora, <i>Baloíço</i> , 2014	100
Fig. 47 – Imagem da autora, <i>Baloíço arrasto</i> , 2014	100
Fig. 48 – Imagem da autora, <i>Universo</i> , 2014	102
Fig. 49 – Imagem da autora, <i>Perdida</i> , 2014	103
Fig. 50 – Imagem da autora, <i>Perdida 2</i> , 2014	104
Fig. 51 – Imagem da autora, <i>Perdida 3</i> , 2014	105
Fig. 52 – Imagem da autora, <i>Soldado</i> , 2014	106
Fig. 53 – Imagem da autora, <i>Soldado 2</i> , 2014	106
Fig. 54 – Imagem da autora, <i>Soldado 3</i> , 2014	106
Fig. 55 – Imagem da autora, <i>Torre</i> , 2014	107
Fig. 56 – Imagem da autora, <i>Saudação</i> , 2014	107
Fig. 57 – Imagem da autora, <i>Páginas por escrever</i> , 2014	109
Fig. 58 – Imagem da autora, <i>Etiquetada</i> , 2014	111
Fig. 59 – Imagem da autora, <i>Etiquetada 2</i> , 2014	112
Fig. 60 – Imagem da autora, <i>Marioneta</i> , 2014	113
Fig. 61 – Imagem da autora, <i>Fuga</i> , 2014	114
Fig. 62 – Imagem da autora, <i>Fuga 2</i> , 2014	114
Fig. 63 – Imagem da autora, <i>Fuga 3</i> , 2014	114
Fig. 64 – Imagem da autora, <i>Fuga 4</i> , 2014	115
Fig. 65 – Imagem da autora, <i>Fuga 5</i> , 2014	115

Fig. 66 – Imagem da autora, <i>Fuga 6</i> , 2014	115
Fig. 67 – Imagem da autora, <i>Fuga 7</i> , 2014	116
Fig. 68 – Imagem da autora, <i>Peça de xadrez</i> , 2014	118
Fig. 69 – Imagem da autora, <i>Peça de xadrez 2</i> , 2014	118
Fig. 70 – Imagem da autora, <i>Milheiral</i> , 2014	120
Fig. 71 – Imagem da autora, <i>Milheiral 2</i> , 2014	120
Fig. 72 – Imagem da autora, <i>Nuvem</i> , 2014	121
Fig. 73 – Imagem da autora, <i>Sem face</i> , 2014	121
Fig. 74 – Imagem da autora, <i>Apenas forma</i> , 2014	122
Fig. 75 – Imagem da autora, <i>Forma espelhada</i> , 2014	122
Fig. 76 – Imagem da autora, <i>Forma fálca</i> , 2014	124
Fig. 77 – Imagem da autora, <i>Banho sujo</i> , 2014	124
Fig. 78 – Imagem da autora, <i>Rasto</i> , 2014	126
Fig. 79 – Imagem da autora, <i>Pato de borracha</i> , 2014	127
Fig. 80 – Imagem da autora, <i>Túnel</i> , 2014	128
Fig. 81 – Imagem da autora, <i>Pixel</i> , 2014	129
Fig. 82 – Imagem da autora, <i>Lixo</i> , 2014	130
Fig. 83 – Imagem da autora, <i>Morgue</i> , 2014	131
Fig. 84 – Imagem da autora, <i>Rede apoio</i> , 2014.	132
Fig. 85 – Imagem da autora, <i>Mancha</i> , 2014.	134
Fig. 86 – Imagem da autora, <i>Mancha flor</i> , 2014.	134
Fig. 87 – Imagem da autora, <i>Tinta</i> , 2014.	135
Fig. 88 – Imagem da autora, <i>Ninho</i> , 2014.	137
Fig. 89 – Imagem da autora, <i>Balões</i> , 2014.	138
Fig. 90 – Imagem da autora, <i>Balões 2</i> , 2014.	138
Fig. 91 – Imagem da autora, <i>Luva</i> , 2014.	139
Fig. 92 – Imagem da autora, <i>Luva partida</i> , 2014.	139
Fig. 93 – Imagem da autora, <i>Mixórdia de mãos</i> , 2014.	140
Fig. 94 – Imagem da autora, <i>Rampa de mãos</i> , 2014.	140
Fig. 95 – Imagem da autora, <i>Mão apoio</i> , 2014.	141
Fig. 96 – Imagem da autora, <i>Lenço</i> , 2014.	142
Fig. 97 – Imagem da autora, <i>Lenço 2</i> , 2014.	143
Fig. 98 – Imagem da autora, <i>Piruetta</i> , 2014.	144
Fig. 99 – Imagem da autora, <i>Alvo</i> , 2014.	144
Fig. 100 – Imagem da autora, <i>Geometria</i> , 2014.	145
Fig. 101 – Imagem da autora, <i>Geometria arrasto</i> , 2014.	145
Fig. 102 – Imagem da autora, <i>Cubos</i> , 2014.	146
Fig. 103 – Imagem da autora, <i>Coral</i> , 2014.	146
Fig. 104 – Imagem da autora, <i>Coração</i> , 2014.	147
Fig. 105 – Imagem da autora, <i>Estrelas</i> , 2014.	147
Fig. 105 – Imagem da autora, <i>Órgãos</i> , 2014.	148
Fig. 107 – Imagem da autora, <i>Células</i> , 2014.	149
Fig. 108 – Imagem da autora, <i>Explosão</i> , 2014.	149
Fig. 109 – Imagem da autora, <i>Coluna</i> , 2014.	150
Fig. 110 – Imagem da autora, <i>Alforreca</i> , 2014.	150
Fig. 111 – Imagem da autora, <i>Bolhas</i> , 2014.	151
Fig. 112 – Imagem da autora, <i>Canabis</i> , 2014.	152
Fig. 113 – Imagem da autora, <i>Aldeia</i> , 2014.	154
Fig. 114 – Imagem da autora, <i>Aldeia 2</i> , 2014.	154
Fig. 115 – Imagem da autora, <i>Aldeia 3</i> , 2014.	155
Fig. 116 – Imagem da autora, <i>Ouriço</i> , 2014.	157
Fig. 117 – Imagem da autora, <i>Chapada</i> , 2014.	159
Fig. 118 – Imagem da autora, <i>Anzol</i> , 2014.	161
Fig. 119 – Imagem da autora, <i>Manequim</i> , 2014.	163
Fig. 120 – Imagem da autora, <i>Diabetes</i> , 2014.	164
Fig. 121 – Imagem da autora, <i>Sequestro</i> , 2014.	165
Fig. 122 – Imagem da autora, <i>Rato</i> , 2014.	167
Fig. 123 – Arquivo da autora, <i>Recorte, s/d</i>	168
Fig. 124 – Imagem da autora, <i>Nenúfares</i> , 2014.	169
Fig. 125 – Monet, <i>Water Lilies</i> , 1904	169
Fig. 126 – Imagem da autora, <i>O grito</i> , 2014.	170
Fig. 127 – Imagem da autora, <i>O grito 2</i> , 2014.	171
Fig. 128 – Edvard Munch, <i>O Grito</i> , 1883	172
Fig. 129 – Imagem da autora, <i>Girassóis</i> , 2014.	173
Fig. 130 – Van Gogh, <i>Girassóis</i> , 1888.	174
Fig. 131 – Imagem da autora, <i>Frida</i> , 2014.	175
Fig. 132 – Frida Kahlo, Auto-retrato, 1940.	175

Fig. 133 – Imagem da autora, <i>Baño</i> , 2014.	176
Fig. 134 – Botero, <i>El Baño</i> , 1989.	176
Fig. 135 – Imagem da autora, <i>Maçã</i> , 2014.	177
Fig. 136 – René Magritte, <i>Filho do Homem</i> , 1964.	177
Fig. 137 – Imagem da autora, <i>Ponto final</i> , 2014.	178
Fig. 138 – Livro Final.	179
Fig. 139 – Plano de página (<i>Frente</i>).	179
Fig. 140 – Plano de página (<i>Frente</i>).	179
Fig. 141 – Plano de página (<i>Frente</i>).	179
Fig. 142 – Plano de página (<i>Frente</i>).	179
Fig. 143 – Plano de página (<i>Frente</i>).	180
Fig. 144 – Plano de página (<i>Frente</i>).	180
Fig. 145 – Plano de página (<i>Frente</i>).	180
Fig. 146 – Plano de página (<i>Frente</i>).	180
Fig. 147 – Plano de página (<i>Frente</i>).	180
Fig. 148 – Plano de página (<i>Frente</i>).	180
Fig. 149 – Plano de página (<i>Frente</i>).	180
Fig. 150 – Plano de página (<i>Frente</i>).	180
Fig. 151 – Plano de página (<i>Frente</i>).	181
Fig. 152 – Plano de página (<i>Frente</i>).	181
Fig. 153 – Plano de página (<i>Frente</i>).	181
Fig. 154 – Plano de página (<i>Frente</i>).	181
Fig. 155 – Plano de página (<i>Frente</i>).	181
Fig. 156 – Plano de página (<i>Frente</i>).	181
Fig. 157 – Plano de página (<i>Frente</i>).	181
Fig. 158 – Plano de página (<i>Frente</i>).	181
Fig. 159 – Plano de página (<i>Frente</i>).	182
Fig. 160 – Plano de página (<i>Frente</i>).	182
Fig. 161 – Plano de página (<i>Frente</i>).	182
Fig. 162 – Plano de página (<i>Frente</i>).	182
Fig. 163 – Plano de página (<i>Frente</i>).	182
Fig. 164 – Plano de página (<i>Frente</i>).	182
Fig. 165 – Plano de página (<i>Frente</i>).	182
Fig. 166 – Plano de página (<i>Frente</i>).	182
Fig. 167 – Plano de página (<i>Frente</i>).	183
Fig. 168 – Plano de página (<i>Frente</i>).	183
Fig. 169 – Plano de página (<i>Frente</i>).	183
Fig. 170 – Plano de página (<i>Frente</i>).	183
Fig. 171 – Plano de página (<i>Frente</i>).	183
Fig. 172 – Plano de página (<i>Frente</i>).	183
Fig. 173 – Plano de página (<i>Frente</i>).	183
Fig. 174 – Plano de página (<i>Frente</i>).	183
Fig. 175 – Plano de página (<i>Frente</i>).	184
Fig. 176 – Plano de página (<i>Frente</i>).	184
Fig. 177 – Plano de página (<i>Frente</i>).	184
Fig. 178 – Plano de página (<i>Frente</i>).	184
Fig. 179 – Plano de página (<i>Frente</i>).	184
Fig. 180 – Plano de página (<i>Frente</i>).	184
Fig. 181 – Plano de página (<i>Frente</i>).	184
Fig. 182 – Plano de página (<i>Frente</i>).	184
Fig. 183 – Plano de página (<i>Frente</i>).	185
Fig. 184 – Plano de página (<i>Frente</i>).	185
Fig. 185 – Plano de página (<i>Frente</i>).	185
Fig. 186 – Plano de página (<i>Frente</i>).	185
Fig. 187 – Plano de página (<i>Frente</i>).	185
Fig. 188 – Plano de página (<i>Frente</i>).	185
Fig. 189 – Plano de página (<i>Frente</i>).	185
Fig. 190 – Plano de página (<i>Frente</i>).	185
Fig. 191 – Plano de página (<i>Frente</i>).	186
Fig. 192 – Plano de página (<i>Frente</i>).	186
Fig. 193 – Plano de página (<i>Frente</i>).	186
Fig. 194 – Plano de página (<i>Verso</i>).	187
Fig. 195 – Plano de página (<i>Verso</i>).	187
Fig. 196 – Plano de página (<i>Verso</i>).	187
Fig. 197 – Plano de página (<i>Verso</i>).	187
Fig. 198 – Plano de página (<i>Verso</i>).	187
Fig. 199 – Plano de página (<i>Verso</i>).	187

Fig. 200 – Plano de página (<i>Verso</i>).	187
Fig. 201 – Plano de página (<i>Verso</i>).	187
Fig. 202 – Plano de página (<i>Verso</i>).	188
Fig. 203 – Plano de página (<i>Verso</i>).	188
Fig. 204 – Plano de página (<i>Verso</i>).	188
Fig. 205 – Plano de página (<i>Verso</i>).	188
Fig. 206 – Plano de página (<i>Verso</i>).	188
Fig. 207 – Plano de página (<i>Verso</i>).	188
Fig. 208 – Plano de página (<i>Verso</i>).	188
Fig. 209 – Plano de página (<i>Verso</i>).	188
Fig. 210 – Plano de página (<i>Verso</i>).	189
Fig. 211 – Plano de página (<i>Verso</i>).	189
Fig. 212 – Plano de página (<i>Verso</i>).	189
Fig. 213 – Plano de página (<i>Verso</i>).	189
Fig. 214 – Plano de página (<i>Verso</i>).	189
Fig. 215 – Plano de página (<i>Verso</i>).	189
Fig. 216 – Plano de página (<i>Verso</i>).	189
Fig. 217 – Plano de página (<i>Verso</i>).	189
Fig. 218 – Plano de página (<i>Verso</i>).	189
Fig. 219 – Plano de página (<i>Verso</i>).	189
Fig. 220 – Plano de página (<i>Verso</i>).	190
Fig. 221 – Plano de página (<i>Verso</i>).	190
Fig. 222 – Plano de página (<i>Verso</i>).	190
Fig. 223 – Plano de página (<i>Verso</i>).	190
Fig. 224 – Plano de página (<i>Verso</i>).	190
Fig. 225 – Plano de página (<i>Verso</i>).	190
Fig. 226 – Plano de página (<i>Verso</i>).	191
Fig. 227 – Plano 1.	192
Fig. 228 – Plano 2.	192
Fig. 229 – Plano 3.	192
Fig. 230 – Plano 4.	192
Fig. 231 – Plano 5.	193
Fig. 232 – Plano 6.	193
Fig. 233 – Plano 7.	193
Fig. 234 – Plano 8.	193
Fig. 235 – Plano 9.	193
Fig. 236 – Plano 10.	193
Fig. 237 – Plano 11.	194
Fig. 238 – Plano 12.	194
Fig. 239 – Plano 13.	194
Fig. 240 – Plano 14.	194
Fig. 241 – Plano 15.	194
Fig. 242 – Plano 16.	194
Fig. 243 – Plano 17.	195
Fig. 244 – Plano 18.	195
Fig. 245 – Plano 19.	195
Fig. 246 – Plano 20.	195
Fig. 247 – Plano 21.	195
Fig. 248 – Plano 22.	195
Fig. 249 – Plano 23.	196
Fig. 250 – Plano 24.	196
Fig. 251 – Plano 25.	196
Fig. 252 – Plano 26.	196
Fig. 253 – Plano 27.	196
Fig. 254 – Plano 28.	196
Fig. 255 – Plano 29.	197
Fig. 256 – Plano 30.	197
Fig. 257 – Plano 31.	197
Fig. 258 – Plano 32.	197
Fig. 259 – Plano 33.	197
Fig. 260 – Plano 34.	197
Fig. 261 – Plano 35.	198
Fig. 262 – Plano 36.	198
Fig. 263 – Plano 37.	198
Fig. 264 – Plano 38.	198
Fig. 265 – Plano 39.	198
Fig. 266 – Plano 40.	198

Fig. 267 – Plano 41.	199
Fig. 268 – Plano 42.	199
Fig. 269 – Plano 43.	199
Fig. 270 – Plano 44.	199
Fig. 271 – Plano 45.	199
Fig. 272 – Plano 46.	199
Fig. 273 – Plano 47.	200
Fig. 274 – Plano 48.	200
Fig. 275 – Plano 49.	200
Fig. 276 – Plano 50.	200
Fig. 277 – Plano 51.	200
Fig. 278 – Plano 52.	200
Fig. 279 – Plano 53.	201
Fig. 280 – Plano 54.	201
Fig. 281 – Plano 55.	201
Fig. 282 – Plano 56.	201
Fig. 283 – Plano 57.	201
Fig. 284 – Plano 58.	201
Fig. 285 – Plano 59.	202
Fig. 286 – Plano 60.	202
Fig. 287 – Plano 61.	202
Fig. 288 – Plano 62.	202
Fig. 289 – Plano 63.	202
Fig. 290 – Plano 64.	202
Fig. 291 – Plano 65.	203
Fig. 292 – Plano 66.	203
Fig. 293 – Plano 67.	203

Distribuição do tempo despendido (aproximadamente 1020h)
neste projecto e respectivo relatório:



Pesquisa visual (aproximadamente 50h)



Produção visual (aproximadamente 400h)



Revisão da literatura (aproximadamente 250h)



Montagem do livro final (aproximadamente 60h)



Redacção (aproximadamente 180h)



Montagem da curta-metragem (aproximadamente 80h)

1. INTRODUÇÃO

A fotografia foi sempre uma enorme parte de mim. Desde pequena que sonhava com aprender a tirar fotografias, ter uma boa máquina fotográfica e ter um laboratório de revelação na casa-de-banho. Continuo a não ter o laboratório, a máquina é razoável – mas, tal como diz o título do livro de Chase Jarvis “The best camera is the one that’s with you” – no entanto absorvo tudo ao meu alcance para aperfeiçoar a minha técnica.

Com o estudo da cultura visual, o interesse pela imagem fotográfica não parou de crescer, tornando-se natural o seu uso neste projecto.

Trata-se de um ensaio visual sobre o Alzheimer, tema, que permite a utilização de várias técnicas e tipos de imagens, como desejado.

Este projecto tem duas finalidades, a artística e a social. Com ele explorei temas e saberes que desejava, mas sempre influenciada pelo impacto que teria no espectador.

Igualando o espectador ao *alter ego* do pintor «ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo» (Merleau-Ponty, 2009, p.21), assim cria-se a necessidade de retratar cada um de nós nas imagens que venho a fazer, a necessidade de se rever em cada fotografia aumenta, para que haja alguma atenção no que vê, para o que vê se torne seu, se torne nela, se torne *Eu*.

Aparece assim a preferência do uso constante do corpo humano na imagem fotográfica durante o ensaio. Este serve de ligação entre o que é visto e quem vê.

Com o quase exagerado uso do corpo, pretendo que a fotografia se torne na pessoa que a vê, que o seu significado seja tomado pela vivência do observador, para que haja um impacto maior na maneira como a pessoa pensa e reage ao tema, em si complicado de gerir e digerir.

Como já dizia Friedrich Nietzsche (1997) «se o mesmo motivo não for tratado de cem maneiras por diversos mestres, o público não aprende a ir além do interesse do tema» (p.171) Por isso é necessário tratar de tantas maneiras diferentes o mesmo tema, quase como se não fizessem parte do mesmo trabalho. Não têm a mesma técnica, nem a mesma luz, nem são tão pouco semelhantes entre si as imagens que apresento. Mas isto é propositadamente, para evitar a monotonia e o esquecimento do tema durante a sua visualização. São necessários vários estímulos para que o público mantenha enfoque e a curiosidade.

Quando ao filme, a intenção não foge do motivo das fotografias, continua a ser a de as pessoas se colocarem na pele de alguém com Alzheimer, para que sintam um décimo da confusão que estas sentem ao longo do desenvolvimento da doença, até que se apagam por completo, sem que a morte lhe chegue.

O que nos define como sociedade não é nada mais do que uma memória colectiva. Com esta doença as lembranças fogem-nos como se já nem nos pertencessem. Será coincidência, ou é mesmo por isso que colocamos os doentes fora da nossa sociedade? Será esta a razão que faz com que a maneira de lidarmos com o assunto é esconder, para não lidar de todo?

Os absorvidos por esta doença já não nos dão pedaços deles para embebermos enquanto sociedade, deixam de nos ser úteis, já não nos servem. Deixam de ser pessoas o suficiente e armazenamo-los ao abandono, para não nos chatear a vista.

Com este ensaio visual anseio espicaçar a sociedade, incluindo os efeitos do Alzheimer, ao ponto de chocarem na memória colectiva.

1.2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Mas afinal, porquê o Alzheimer?

As doenças mentais, pelas suas características, dão óptimas inspirações para representações visuais, tais como a fotografia e o vídeo.

A reinterpretação destas doenças com base na nossa cultura visual oferece estímulos que nos deixam explorar um mundo de alternativas à imagem dita normal.

Foi esta característica neste tipo de doenças que me inspirou para a escolha do meu tema. Ao pensar na possibilidade de fazer um ensaio sobre o Alzheimer surgiu de imediato uma série de imagens, um leque de modos diferentes de representar a demência e as suas fases.

O Alzheimer em si foi escolhido com base na experiência pessoal, tendo um familiar com a doença, cresci a ver os seus efeitos, tanto no doente como nas pessoas em volta.

A escolha do tema foi então a soma da vontade de fazer imagens novas com a de dar a conhecer o Alzheimer de uma nova maneira, tanto ao espectador quanto a mim. Imagens novas estas, que fizessem o Alzheimer sair da indiferença de quem não tem de lidar com ele.

A melhor maneira de explicar o motivo da minha escolha e mostrar o que é para mim lidar com o Alzheimer, é deixar aqui uma carta, que nunca foi entregue, em que me dirijo à minha avó Maria João Alves.

«Querida Mini :

Olá, estás boa? Não vais responder, nem sei se vais olhar para mim.

Tantas saudades que tenho tuas, tantas saudades que tenho das nossas conversas.

Doi tanto estar ao teu lado e não perguntar como foi a tua história. Quero saber tanto, tudo e nada. Tudo e todos. Queria viajar nos teus contos e nas tuas canções. Tenho saudades de te ouvir cantar.

Dói ver-te assim. Parece que me roubas lembranças do que eras. É-me difícil lembrar-me do teu toque. Não me consigo lembrar de como me chamavas.

Assim és, mas deixas de o ser.

Roubaste-te de mim cedo de mais, antes das perguntas e das respostas, antes do interesse e da idade. Quero que me corrijas! Que me chames de imatura, que digas que tens orgulho de mim!

Fugiste cedo demais para eu deixar de ser criança.

Sai daí! Volta! Dói tanto.

Gosto de acreditar que me reconheces. Mas a ideia de estares presa em ti assusta-me, prefiro pensar que não sabes de nada, tal como dizem os livros.

Queria contar-te a tua história para te lembrar e fazer sorrir. Mas não a sei, não houve tempo.

Queria dizer-te que gosto de ti, não sei se alguma vez te disse. E pedir-te desculpa pela vez em que me escondi no armário. Agradecer-te. Obrigada.

“Tenho muita pena da Joni” o teu filho Hugo está sempre a dizer isto. Tenho inveja do tempo que ele passou contigo. Quero mais!

Desculpa não te ir ver muitas vezes, mas sempre que te vejo assim há um bocadinho de ti em mim que se vai. Egoísmo, eu sei, mas já nem te reconheço. Já não sei o que fazer quando te vou ver. Já não te ris das minhas caretas, nem me confundes com a minha mãe.

Estás a desaparecer, mas continuas por cá.

Conta-me como conheceste o teu amor, como te sentiste quando ele te deu um beijo na testa depois do “aceito”. Diz-me qual é a tua cor favorita. Conta-me a história da tua primeira boneca, que dela só me sobram retalhos.

Conta-me sobre como a vida era difícil. Uma das coisas de que me lembro bem era da história de como tu tinhas enfrentado a tua mãe para ir para a escola comercial, em vez de aprenderes costura como a tua irmã.

Toda a gente diz que tu eras inteligente. Como gostava de conversar agora contigo.

Dizem-me parecida contigo e com manias que eram tuas. Apropriei-me de algo que me foge da memória. Volta, quero copiar mais.

Queria abraçar-te, não sei se alguma vez o fiz, um abraço em forma de agradecimento, um “gosto muito de ti”.

Lembro-me que me fazias as vontades todas.

Lembro-me que estavas sempre “arranjadinha”.

Quero andar contigo de autocarro agora. Já me lembro pouco das nossas aventuras.

Dá-me só um dia com um bocadinho do que tu eras. Deixa-me dizer-te que me fazes falta. Agora não te digo a ti, digo ao que te tornaste.

Nos dias em que estás mais triste lembras-te de nós?

Já estás a deixar de abrir a boca para comer.

Cada vez pareces mais distante.

Espero que não sofras quando chegar a altura, já chega o que tens passado nos últimos dez anos.

Pensar que tudo começou com as lavagens de mãos obsessivas e com o reclamares comigo por pensares que te tinha escondido os óculos.

Gosto de ti, até já.»

1.3. Metodologia e objectivos

Como já referi, neste trabalho recorri ao uso da imagem fotográfica, tanto estática como em movimento.

Com a ajuda dos conceitos descritos durante o enquadramento teórico tentei criar imagens que transportem o espectador para a realidade de uma pessoa com Alzheimer.

Utilizei várias maneiras de interpretar o mesmo tema com o objectivo de manter o trabalho interessante e apelativo.

Como peças finais apresento um livro e uma curta metragem.

Da compilação das imagens criadas durante o projecto resulta um livro. Livro este que tem duas partes, uma chamada "frente", que ilustra o Alzheimer e os efeitos do mesmo e a segunda parte será o "verso", que ilustra a reacção da sociedade em relação ao Alzheimer e também as supostas "curas", prevenções e causas da doença.

Uma curta metragem que reflecte a vivência e confusão de um doente com Alzheimer, esta tem o objectivo de transpor para o espectador a confusão do doente, pois só se vai apercebendo do que se trata durante a mesma, tal como o doente, a quem acontecem coisas que ele não entende.

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

2.1. Alzheimer

Esta é a demência mais comum e normalmente ocorre em pessoas com mais de 45 anos. (Lindsay & Bone, 2004)

«O neuropatologista alemão Alois Alzheimer descobriu esta degeneração característica no cérebro em 1906. Usando uma técnica conhecida como marcação de prata, ele examinou as células cerebrais de uma mulher que morreu prematuramente, aos 55 anos, com sinais de demência e encontrou um emaranhado confuso de proteínas e grupos de terminações nervosas com degeneração, conhecidas como emaranhados neurofibrilares.» (Holford, 2005, p. 43).

Não se sabem as causas, mas há suposições de que a doença seja desencadeada por uma mutação no cromossoma 21, que é encontrada nas pessoas que sofrem desta demência. (Lindsay & Bone, 2004) Este exame genético já está disponível, mas tendo em conta que não existe cura para a doença, o impacto do resultado pode ser apenas negativo para a pessoa.

Esta demência tem como característica o esquecimento e a dificuldade em aprender coisas novas. A memória a curto prazo é a primeira a deteriorar-se, seguida da de longo prazo, até que a pessoa morre pela falha de um dos órgãos vitais, como se o cérebro esquecesse de enviar sinais vitais para permitir a sobrevivência.

«Esta condição está associada à morte gradual de neurónios e uma má comunicação entre neurónios. Existe também, frequentemente, a acumulação de uma coisa chamada placa amilóide, uma substância proteica que não deveria existir ali.» (Holford, 2005, p. 43).

O Alzheimer é definido pela perda de memória progressiva, começa com um simples esquecer de apagar a luz até não reconhecer nada nem ninguém. As capacidades físicas também são afectadas, progressivamente até a pessoa perder todos os reflexos e movimentos e acabar acamada e entubada para conseguir respirar e alimentar-se.

Claro que a comunicação vai-se tornando cada vez mais difícil, no início a pessoa confunde as histórias e os locais, seguido de conversas sem sentido em que as frases deixam de ter significado, até que a pessoa deixa de falar e apenas lhe restam gritos e outro tipo de sons para comunicar.

Perto do fim da doença não há nada que lhe sobre, deixa de conseguir comunicar, comer, mexer, fica numa espécie de *standby* até morrer.

2.2. Cultura visual

«Visual culture in this sense is an inclusive conception. It makes possible the inclusion of all forms of art and design, as well as personal or body related visual phenomena, under a single term. Thus, all kinds of fine art (painting, drawing and sculpture, for example), all kinds of design [...] and things like facial expressions, fashion and tattooing may be included under the title of visual culture.» (Barnard, 2001, p. 2)

Antes de falarmos em cultura visual temos de perceber o que é a cultura e porque é que difere tanto entre grupos semelhantes. A cultura somos nós e nós somos a cultura. Embebemo-nos no que nos rodeia e absorvemos aquilo que nos parece familiar, nós absorvemos a cultura e damos-lhe a absorver. Sem este constante transportar de valores e conhecimentos, a cultura não seria possível.

Citando Vilas-Boas (2010, p. 26): «Os estudos em cultura visual autonomizaram-se dos estudos culturais em geral, bem como dos estudos dos *media*, em face da sua especificidade, a qual foi tornada numa evidência pela crescente visualidade da civilização contemporânea. A concepção de cultura visual parte da constatação que diferentes formas de comunicação partilham características comuns.»

«Não há "vivido" ou "sentido que não possua um sentido, a consciência não se limita a registar a "experiência sensorial, fá-la sua, organiza-a, estrutura-a, imprime-lhe uma finalidade.» (Gil, 1996, p. 24). É com o estudo da cultura visual que ficamos a perceber e a fazer parte destes conceitos, para além de uma espécie de base de dados visual é uma ferramenta para nos percebermos a nós e aos outros.

«A experiência primeira é a imagem intensiva. Antes de a percepção se estabilizar, se fixar à distância e se impor, o mundo da primeira infância organiza-se em torno de vagas sensoriais num turbilhão, imprevisíveis. Antes da constância perceptiva, há as variações da imagem. Porque a sensação desabrocha em imagens, tal como a percepção: o bloco emotivo que as atravessa e as envolve, mantém-nas ainda soldadas, indiferenciadas, sincronizadas.» (Gil, 1996, p.23).

2.2.1. Sensação

A sensação tem origem nos sentidos que nos definem: visão, audição, olfacto e tacto. Esta ajuda-nos a interpretar o mundo mas quando chega a nós não tem qualquer significado, senão a sua própria identidade.

Eu conheço a cor do céu, até posso não lhe saber o nome, mas conheço-a, qualquer pessoa que seja dotada de visão sabe apontar qual é a cor.

Segundo Merleau-Ponty (1999) a cor por si só não é uma sensação, é sensível, «e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objecto.» (p. 25) O facto de o céu ser azul não tem nada a ver comigo, é-me exterior, eu só o capto e recolho na memória.

Mas o céu não aparece só como azul, tem como influência o vento, o tempo e o clima. Quando eu vejo o céu num dia de Verão, não vejo a cor por si só, isolada, vejo-a como um todo, vejo um azul claro ténue, derivado do brilho do sol característico desta altura do ano. Esse azul causa uma sensação em mim diferente do azul do céu num dia de tempestade. Chega-se então à conclusão que «a sensação é, propriamente, o que na verdade nunca pode ser antecipado.» (Kant, 2001, p. 228)

«O efeito de um objecto sobre a capacidade representativa, na medida em que por ele somos afectados, é a sensação.» (ibidem, p. 87).

Recorrendo novamente ao autor de *Fenomenologia da Percepção*, quando queremos analisar a sensação recorremos à consciência (Merleau-Ponty, 1999, p. 25), ou seja «exige uma percepção e, portanto, uma sensação, acompanhada de consciência.» (Kant, 2001, p. 268). Assim nascem conceitos, depois de entendermos o que significa a sensação relativa a um objecto e pensarmos sobre o mesmo (Santos, 1994, p. 26).

Tal como afirma Kant, «sem sensibilidade nenhum objecto nos seria dado e sem entendimento nenhum seria pensado. Pensamentos sem conteúdo são vazios, intuições sem conceito são cegas. Precisamente por isso é tão necessário tornar os conceitos dele sensíveis. [...] O entendimento nada pode intuir e os sentidos nada podem pensar. Só se eles se unirem pode nascer conhecimento.» (cit. por Santos, 1994, p. 27).

2.2.2. Percepção visual

Mais importante do que vermos as coisas é decifrá-las, saber determinar o que vemos e como vemos. Sem o significado perceptivo, o mundo não passaria de um conjunto de formas sem qualquer denominação.

Etimologicamente, percepção significa, segundo Alcino Ferreira «o acto por meio do qual o homem, tal como com as mãos colhe os frutos da árvore, assim, através dos sentidos, apreende informações do mundo que lhe dizem o que o mundo é.» (cit. por Moleiro, 2006, p.23).

Um objecto é reconhecível, mesmo quando não o vemos por inteiro, se virmos metade de um carro continuamos a saber que é um carro. Gleitman, Fridlund e Reisberg (2009) explicam este fenómeno com a segregação visual, em que o sistema perceptivo consegue agrupar de forma correcta todos os componentes em determinado ambiente, de maneira a ignorar o fundo e dar atenção só ao foco, reconhecendo-o mesmo que tapado por algum elemento (pp 304-305).

Esta análise perceptiva ajuda-nos na organização do «mundo que vemos» (Gleitman et al., 2009, p. 305), com ela conseguimos separar os elementos de modo a analisarmos imagens ambíguas, nas quais podemos sustentar várias interpretações. Tal feito «resulta dum contributo do sujeito e não é propriedade do próprio estímulo [...] o estímulo em si mesmo, é neutro quanto à análise. O que é figura e o que é fundo está no olhar do observador.» (ibidem, pp 305-306).

Mesmo que inconscientemente, temos a capacidade de escolher o que vemos e a maneira como vemos, as nossas vivências e ideologias estabelecem ligações entre o estímulo e a interpretação do mesmo. Estas condicionantes resultam em conclusões dispares entre indivíduos relativamente ao mesmo objecto.

No século XVII os saltos altos eram vistos como símbolo de riqueza e poder, usados primeiro exclusivamente por homens da nobreza espalhando-se depois pelas damas da corte (Pezzolo, 2009, p.194). Hoje em dia é um objecto comum a todas as classes sociais, que por si só é visto apenas como um acessório de moda e destinado unicamente às mulheres. A nossa cultura e o tempo em que vivemos faz-nos ver as mesmas coisas de formas diferentes.

Claramente que o que sentimos também afecta o significado que damos ao que nos rodeia, como nos diz a sapiência popular «quem feio ama bonito lhe parece».

A visão já é nossa antes de aprendermos a denominar o mundo, já vemos e escolhemos o que ver antes de nos sabermos expressar por palavras, talvez por isso não seja possível criar termos que expliquem tudo o que vemos, o que pensamos quando vemos e o que sentimos quando vemos. Ver não é só uma reacção intrínseca à retina, é a nossa forma de explorar o mundo.

«Somente vemos aquilo para que olhamos. Ver é um acto voluntário.» (Berger, 1972, p.12). Assim, o que contemplamos com o nosso olhar torna-se parte de nós, transforma-se num grupo de estímulos que nos faz lembrar de certo objecto com uma sensação que é só nossa, que apenas aspiramos a reproduzir verbalmente.

Jonh Berger (1972) defende também que «nunca olhamos para uma só coisa de cada vez; estamos sempre a ver a relação entre as coisas e nós próprios.» (p.12). Mesmo antes de aprendermos a expressar-nos por palavras, percebemos que vemos e que somos vistos, torna-se assim claro que fazemos parte desta troca de olhares que desencadeia a nossa tomada de consciência do mundo visível.

2.2.3. A poética da percepção

No século XVIII Baumgarten define estética como «ciência do conhecimento sensível» (Ferry, 2012, p.14), talvez como necessidade de complementar o que já se estudava na filosofia da arte. Não podemos só reflectir e falar do que vemos mas também do que sentimos quando vemos.

«Um elemento decisivo da identificação da estética é reconhecer que os homens entram no mundo e o mundo entra nos homens por vias difusas, feitas de imaginação e de memória» (Ferry, 2012, p.16).

O mundo sensível só o é porque nos fundimos nele, damo-nos ao mundo para que o possamos ver como ele é. O mundo que vemos e que sentimos só existe connosco. Só o conhecemos desta maneira e por causa

disso, o mundo sensível que conhecemos não o seria sem nós, nem nós sem ele.

A necessidade de uma experiência estética advém de sentir o mundo ao nosso redor e do reflexo do mesmo na arte. Nenhuma percepção estética é feita nua de passado, somos acumuladores de memórias, que nos sussurram aquilo de que retiramos prazer.

Merleau-Ponty falava muito neste acumular de conhecimento que nos altera a visão das coisas. «A pintura de Van Gogh está instalada em mim para sempre, foi dado um passo em relação ao qual não posso voltar atrás, e, mesmo se não guardo nenhuma recordação precisa dos quadros que vi, toda a minha experiência estética será doravante de alguém que conheceu a pintura de Van Gogh [...] A existência sempre assume o passado, seja aceitando-o ou recusando-o.» (Merleau-Ponty, 1999, p.526).

Citando Espinosa «Toda a gente nasce ignorante da causa das coisas» (cit. por Ferry, 2012, p.17), nascemos vazios, o sensível preenche-nos e o nosso mundo vai-se moldando por ele, «o sensível e o sentir são modos de aparição de um mundo» (ibidem, 2012, p.18).

Segundo o autor de *A Vontade de Poder*, «a condição estética dispõe de abundantes meios de se comunicar, ao mesmo tempo que de uma receptividade extrema para as excitações e sinais» (Nietzsche, 2012, p.127), Nietzsche afirma que esta é «a fonte da linguagem», este aprender a ver aquilo que olhamos e a necessidade de falarmos sobre ela vem reforçar a definição de Baumgarten de estética como «uma poética da percepção» (cit. por Ferry, 2012, p. 10).

2.2.3.1. Estética como invenção do gosto

Para se falar do aparecimento do significado do gosto tem de ser referenciada a obra de Platão, *O Banquete*, em que o autor nos fala do amor e por consequência do Belo. Platão acreditava que o Belo só existia se houvesse «medida e proporção» (cit. por Ferry, 2012, p.31), ou seja, um objecto era belo se enchesse o olhar do espectador com determinados parâmetros de beleza, que então proporcionariam prazer.

Com o aparecimento desta nova doutrina que estuda o sensível e as sensações, a ordem das coisas sofre uma transformação, o conceito de Belo abandona a Antiguidade Platónica. Genevière Droz, ao estudar a obra do filósofo chega à conclusão que «o belo, que não era a princípio mais que um atributo que podia acrescentar-se ou não a uma singularidade, adquire brutalmente um estatuto de sujeito» (Droz, 1992, p.100).

Passa a ser um novo conceito e deixa de ser visto «como um reflexo de uma ordem exterior ao homem: já não o é porque o belo é intrinsecamente belo que proporciona prazer, mas, no limite, é porque proporciona um certo tipo de prazer que é chamado belo» (Ferry, 2012, p.31).

«A estética moderna é decerto subjetivista na medida em que funda o belo em faculdades humanas: a razão, o sentimento, ou a imaginação.» (ibidem, p.32).

O Belo só existe no mundo do Homem, só o Homem retira prazer ao olhar para uma obra de arte. Mais nenhum animal fita o horizonte ao final da tarde até o sol se pôr, só porque lhe causa sensações de satisfação ver a opulenta mudança cromática do azul do céu.

Esta nova maneira de ver o mundo em redor, e principalmente a arte, teve a atenção de Nietzsche, que defende que «nada é belo, somente o homem é belo; toda a estética repousa nesta simplicidade; tal é a sua primeira verdade. Acrescentamos em seguida a segunda: nada é feio a não ser o homem que degenera, com o qual fica circunscrito o domínio dos juízos estéticos.» (2001, p. 67).

Claro que com o conceito de Belo vem o conceito adjacente de Feio. Mas será que algum deles existe? Não serão apenas o resultado de fragmentos do Homem que se juntam no seu inconsciente para lhe dar prazer ou não?

«*Belo e feio.* – Não há nada tão condicional e limitado como o nosso sentido de beleza. O que quer representar o belo abstraído do prazer que o homem produz no homem, perderá o equilíbrio em seguida, o belo em si é apenas uma frase, nem sequer uma ideia. O homem toma-se a si mesmo como medida de perfeição no belo e em certos casos escolhidos, adora-se.» (Nietzsche, 2001, p. 66).

Quando o Homem, enquanto artista, escolhe fazer algo feio, passa a ser belo para quem admira o seu trabalho?

O Feio na obra de arte tem tanto poder quanto o Belo, «no sentido que comunica algo da energia vitoriosa do artista que se tornou senhor do que é feio e espantoso; ou no sentido em que levemente excita em nós o prazer da crueldade.» (Nietzsche, 2012, p. 129).

Passa então a arte a ser tomada como pessimista, já que trata o sentido de Belo com desprezo preferindo o Feio para exprimir o que sente? «Não há arte pessimista... A arte afirma.» (ibidem, p. 129).

2.2.3.2. Sublime

Kant define o sublime como tendo um «carácter esteticamente impuro» (cit. por Santos, 1994, p. 93) em contraposição com o Belo. «Sublime é aquilo que agrada mediante a sua resistência contra interesse dos sentidos.» (ibidem, 1994, p. 95).

Friedrich Schiller (1997) fala-nos num sensível que chega ao seu limite, e um racional que aparece como exigência, chamamos assim ao objecto que o provoca "sublime". A racionalidade oferece-nos liberdade, livrando-nos da dependência enquanto apenas seres sensíveis.

Quando o nosso estado de espírito não acompanha o nosso estado sensível é quando o sublime aparece, resulta deste misto de emoções sobre o mesmo objecto. É este «estado dorido» misturado com um «estado alegre» que nos «comprova a nossa autonomia moral.» (Schiller, 1997, p. 222).

O sublime nada deve ao sensível, mas apenas à razão. Mostra-nos o caótico da Natureza, enquanto o Belo apenas nos tapa a razão. «O seu efeito sobre a sensibilidade é negativo, e mais parece um sacrifício; mas a sua acção sobre a razão é positiva e é a fonte de uma satisfação que não conhece limites.» (Santos, 1994, p.95).

«*Grande* é quem vence o que é pavoroso. *Sublime* é quem não o teme, mesmo vencido por ele.» (Schiller, 1997, p. 153).

O sublime incomoda-nos porque o sensível diz-nos que não é belo, e pelo mesmo motivo nos fascina tanto. Não é suposto dar-nos prazer, e não dá, mas é não dando que nos satisfaz.

«Sem o belo, existiria um conflito permanente entre a nossa determinação natural e a nossa determinação racional. [...] Sem o sublime, a beleza far-nos-ia esquecer a nossa dignidade. [...] Só quando o sublime se acasala com o belo, e a nossa receptividade em relação a ambos atinge uma formação completa e em igual medida.» (Schiller, 1997, p. 230).

2.2.3.3. O sublime patético

Friedrich Schiller (1997) fala-nos de um sublime patético, um sublime que nos faz ter prazer ao ver algo que causa sofrimento. Tal como quando vemos com agrado uma tempestade que destrói mas que não nos afecta.

Ao sermos expostos ao sofrimento não lhe conseguimos atribuir um juízo estético, mas ao ser exterior a nós «não podemos sofrer nós próprios, mas apenas de uma *maneira simpatética*.» (ibidem, p.159)

«A representação de um sofrimento alheio, associada ao afecto e à consciência da nossa liberdade moral interior, é *pateticamente sublime*.» (ibidem, p.159)

O sublime patético não seria possível sem o sofrimento (patético) e a resistência a esse sofrimento (sublime).

2.2.4. Fenomenologia da emoção

O que pensamos tem influência no modo como vemos as coisas (Berger, 1972, p. 12), assim como o que sentimos em relação às coisas tem influência em como reagimos perante as mesmas.

Tal como afirma Nietzsche «no fenomenalismo do “mundo interior” invertemos a cronologia da causa e do efeito» (2012, p. 90), ou seja o homem quando sente uma emoção em relação ao mundo é de forma quase sempre inconsciente e difícil de controlar. *Eu* não gosto daquele gato porque me assustei e não o contrário; não me deixo assustar porque não gosto do gato.

A emoção surge em nós mesmo antes de termos conhecimento das coisas, «o homem tem emoções, porque a experiência lho demonstra. Desta

forma, a emoção é, antes de mais e por princípio, um acidente.» (Sartre, 1970, p. 47).

Esta é o que nos faz reagir às coisas, tal como instinto de protecção que é. Trata-se do aperceber do que as coisas são para nós. «Por outras palavras, é a tomada de consciência que se faz consciência de si própria, emocionada por necessidade duma significação interna.» (ibidem, p. 85).

Na obra *Esboço de uma teoria das emoções*, o autor dá-nos vários exemplos para percebermos o porquê e o para quê das emoções. Fala-nos do mais temido, que é o horrível, tendo como exemplo a fuga de um animal feroz, em que podemos eventualmente desmaiar, explica-nos que este desmaio não acontece como forma de defesa contra o animal mas como a tomada de consciência de que não temos capacidade para fugir dele, então a emoção escolhe não lidar mais com a situação. O mesmo acontece quando tentamos contar alguma coisa a alguém e começamos a soluçar como resultado do choro compulsivo, na verdade nós não queremos lidar com o que temos de partilhar, a emoção “salva-nos”, incapacitando-nos de falar.

O mesmo acontece com a alegria, que por vezes nos extravasa, quando uma mulher confessa os seus sentimentos por um homem, este dança como forma de aliviar o stress, é demasiado para ele sentir, deixa a acção para outra altura, adia os abraços e mimos.

O exemplo que Jean-Paul Sartre (1970) nos dá mais curioso é o de um espectador que fita um quadro que tem um rosto dissimulado, e que ao ler na legenda “onde está a espingarda” o foco muda, já não tem de lidar com o rosto, procura a espingarda em todas as formas disponíveis na figura até que a encontra. Com esta mudança de intenção vemos o objecto como novo.

«Na emoção, é o corpo que, dirigido pela consciência, altera as suas relações com o mundo para que este mude as suas qualidades.» (Sartre, 1970, p. 95).

O mesmo acontece com uma fotografia que não entendemos, se estiver à nossa disposição uma imagem em que o sujeito não tem cara ela incomoda-nos por não a entendermos, e iniciamos a busca para decifrar o porquê da diferença em relação ao que conhecemos. Se houver uma legenda que diga “ensaio visual sobre o Alzheimer” invade-nos a calma,

sabemos a razão das coisas e o porquê de nos causar estranheza, a legenda alterou-nos a conduta.

2.2.4.1. A arte trágica

A comoção trágica tem a intenção de despertar a nossa compaixão. Ao contrário do que podemos pensar, o «afecto desagradável é para nós mais estimulante [...] Trata-se de um fenómeno geral na nossa natureza a atracção, em nós exercida com irresistível feitiço, pelo triste, terrível, mesmo pelo que é arrepiante, de tal modo que nos sentimos repelidos e atraídos de novo com igual força por cenas de lamento.» (Schiller, 1997, p. 41).

O espectador toma mais atenção e demonstra mais interesse por algo triste, mesmo que o choque, um rosto alegre não causa o mesmo impacto. Temos curiosidade para saber o final da história trágica, ou o motivo da fotografia triste. Talvez pelo motivo egoísta do prazer da dor ser exterior a nós, de só a observarmos de perto.

Nós temos prazer ao sentir compaixão, sentimo-nos bem ao ter pena do outro, quase como se fossemos melhores pessoas por isso. Se mostramos indiferença por uma história triste ou por um rosto com lágrimas brilhantes, acusam-nos de opacidade em relação ao mundo. Como se o facto de não sentirmos compaixão revelasse que nos queremos desligar da sociedade e viver para o nosso umbigo.

Este prazer simpatético desvanece se soubermos que a culpa da tragédia é de quem a está a viver. Aí a má vontade da personagem faz com que o nossa compaixão desvaneça e se transforme, o nosso sentimento recua.

Friedrich Schiller (1997) organiza a definição de tragédia em cinco partes. «Em primeiro lugar – imita uma acção» (p. 53), a imitação é o que a distingue dos outros géneros que apenas «narram ou descrevem», o que cria uma distância muito grande entre o espectador e a personagem. É importante que a acção aconteça no presente, o passado dissipa a comoção. «Todas as formas narrativas tornam o presente em passado; todas as formas dramáticas tornam o passado presente.» (p. 53)

«A tragédia é, em segundo lugar, a imitação de uma série de peripécias, de uma acção.» (p. 53) Para intensificar a compaixão são importantes os pormenores, essas peripécias, mesmo que aparentemente sem importância, ajudam a criar uma ligação entre a personagem e o espectador. Queremos histórias que nos façam acreditar que é verdadeiro, que se podia passar connosco, ou com o nosso vizinho, queremos tornar a tragédia verídica para tornar o sentimento mais forte.

«Em terceiro lugar, a imitação de uma acção completa. Um acontecimento isolado não perfaz ainda nenhuma tragédia, por mais trágico que seja.» (p. 54) Nós queremos sentir que se acontecesse connosco sofreríamos da mesma maneira que a personagem, só assim excita as mais sublimes sensações.

«A tragédia é, em quarto lugar, imitação poética de uma acção digna de compaixão, opondo-se com isso à imitação de carácter histórico.» (p. 54) O histórico apagaria a aumentada verdade que caracteriza a tragédia. Nesta, a autenticidade histórica, conferia-lhe a inocência que lhe retira interesse. Seriam obstáculos para a verdadeira vontade do artista.

Por fim, «a tragédia é, em quinto lugar, imitação de uma acção que nos mostra pessoas no estado de sofrimento. [...] Só o sofrimento de entes sensíveis e éticos iguais a nós pode despertar a nossa compaixão.» (p. 55)

«O povo não pretende, realmente, mais do que ser comovido, para poder aliviar as lágrimas.» (Nietzsche, 1997, p. 170).

2.2.5. Imagem

«Uma imagem vale mais do que mil palavras». Não consigo precisar quem o disse, uma pesquisa rápida na Internet atribui o pensamento a um filósofo chinês que viveu em 470 a.C., pesquisa esta que vale o que vale. Fora isso ninguém tira veracidade à frase. A imagem é a nossa maneira mais natural de comunicar e tirar conclusões, somos expostos à imagem mesmo antes de conseguirmos entender o valor das palavras, por isso esta cresce em nós.

Quando pensamos numa imagem, como a da frase, imaginamos sempre uma reprodução, algo que foi impresso de um acontecimento e

nunca a ocorrência em si. Será então esta a condição da imagem em nós, ser uma réplica? Qual é o valor da imagem enquanto cópia quando temos a Natureza ao nosso dispor?

Com o aparecimento da linguagem, quando visualizamos uma imagem tentamos verbalizar o que vemos, mas acabamos por exprimir também o que sentimos, mesmo que subtilmente, ao adjectivar alguma característica na imagem com base na sensação, «uma tentativa para explicar como, metafórica ou literalmente, “se vêem as coisas” e uma tentativa para descobrir como o “outro as vê”.» (Berger, 1972, p. 13). Ao pensarmos numa imagem que já sentimos como-la automaticamente numa moldura.

A fotografia ou mesmo a pintura tornam-se então uma maneira mais precisa para descobrirmos como o “outro vê” as coisas. A maneira como o fotógrafo escolhe enquadrar a imagem ou como o pintor escolhe determinada cor para representar a vegetação, dá-nos a forma mais indicada de como percepcionar o momento descrito.

«Platão, esclarece-nos: Chamo imagens, em primeiro lugar às sombras; em seguida, aos reflexos na água ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste género.» (cit. por Joly, 1994, p. 13). As imagens que fazemos são sempre o espelho de alguma coisa, são sempre a imitação de alguma coisa. Existe esta necessidade como forma de comunicar as sensações.

«*A necessidade de imitar*: uma extrema irritabilidade na qual um dado modelo se comunica por contágio, – um estado é somente adivinhado por meio de sinais, e representado... Uma imagem que nasce interiormente actua pondo os membros em movimento, – uma certa debragem de vontade... Uma espécie de surdez, de cegueira a respeito de tudo o que se passa fora, – o reino das excitações admitidas é estritamente limitado.» (Nietzsche, 2012, p. 128). Quando falamos em imagem falamos então nas imagens feitas pelo homem.

2.2.5.1. Origens das imagens

«No início, havia a imagem. Para onde quer que nos viremos existe a imagem.» (Joly, 1994, p.18). Desde as pinturas rupestres que recorremos à imagem para nos exprimirmos. Seguiram-se várias culturas e crenças e é com a ajuda das imagens que as estudamos e as definimos. Mesmo não percebendo os hieróglifos, conseguimos saber os gostos e costumes do povo egípcio, devido à herança visual que nos deixou.

Todas as culturas tiveram necessidade de recorrer ao uso da imagem e o que escolheram representar varia entre o que achavam belo e a religião.

«Um dos sentidos de *imago*, em latim, etimologia da nossa palavra imagem, designa a máscara mortuária levada nos funerais na antiguidade romana. Esta acepção liga a imagem, que pode ser também o espectro ou a alma do falecido, não apenas à morte mas também a toda a história da arte e dos ritos funerários.» (Joly, 1994, p. 19).

Platão e Aristóteles discordavam com esta utilização da imagem, pois dependendo da interpretação a mesma imagem pode enganar ou educar. A imagem natural é a imagem de eleição de Platão, «a única que se pode tornar num instrumento filosófico.» (ibidem, p. 19).

3.5.2. Imagem e Imaginação

Jean-Paul Sartre (1996) define imagem como «acto que visa em sua corporeidade um objecto ausente ou inexistente através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo mas a título de representante analógico do objecto visado.» (p. 79).

A imagem mental parece irreal de tão transcendente, a capacidade de imaginarmos locais e pessoas com pormenor característico do “junto a mim” parece tirada do mundo dos sonhos. Mas não são também os sonhos imagens, guardadas no subconsciente da imaginação?

«Uma representação mental é elaborada de um modo quase alucinatório e parece pedir emprestadas as suas características à visão. Vê-se.» (Joly, 1994, p. 20).

A imagem mental é tão real como a que vislumbramos, tendo apenas como diferença o carácter de individualidade, eu vejo-a, até chego a senti-

-la, causa sensações em mim, mas é apenas minha, ninguém mais a vê ou sente.

Não são só os olhos que nos dão a capacidade de ver, as imagens mentais também estão repletas de intenção, eu olho para elas com o mesmo interesse.

A imaginação é o local onde somamos os estímulos recolhidos das imagens, nada mais natural do que usá-la como superfície para as recordar ou juntar-lhes novas características.

«O acto de imaginação, como acabámos de ver, é um acto mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objecto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse.» (Sartre, 1996, p. 165).

2.2.5.3. Imagem mediática

Vivemos numa era em que as pessoas associam a palavra imagem a feixes de luz, vindos do ecrã, que nos cegam a percepção e fazem absorver essas imagens já condimentadas com o gosto que devem sentir. E mesmo assim, «ninguém quer ser excluído da experiência do já sentido!» (Perniola, 1993, p. 23).

Estas imagens aparecem em forma de imagens estáticas – por exemplo revistas – e imagens sequenciadas – por exemplo televisão. São-nos injectadas e formam a nossa (des)cultura visual. Ditam-nos os gostos, as sensações e as aparências. «É como se a experiência do sentir em primeira instância fosse deslocada para fora de nós, para aquilo que reflectimos, tacteamos, ecoamos, enquanto para nós estaria reservado um sentir substituto e que vem a seguir, reflexo, retoque e eco do primeiro.» (ibidem, p. 20).

Estas imagens são utilizadas na comunicação. A publicidade invade-nos a vista e não temos alternativa senão olhar. A sua natureza repetitiva faz-nos prestar atenção mesmo sem vontade. Segundo Martine Joly este tipo de imagens roubam-nos a experiência da contemplação: «Confundir imagem contemporânea e imagem mediática, imagem mediática e televisão e publicidade, equivale não somente a negar a diversidade das imagens

contemporâneas, mas também a activar uma amnésia e um imediatismo tão nocivos quanto inúteis para a compreensão da imagem.» (1994, p.16).

2.2.5.4. Novas imagens

Com a banalização do uso do computador banalizou-se também a manipulação da imagem. Todos os dias somos bombardeados com imagens manipuladas de maneira a parecerem reais, a realidade para nós já tomou outro significado. Temos perfeita noção da ilusão que são os corpos esculturais das modelos, mas mesmo assim tomamos essas realidades manipuladas como imagem a seguir.

A fotografia já não é revelada e exposta segundo o enquadramento e luzes sobre o qual foi tirada, é tornada virtual e alterada até que se torne na *realidade* que queremos ver.

Estas novas imagens virtuais dão asas à criação de mundos novos e estes mundos são percorríveis pelo meio de jogos de realidade virtual.

Pete Turner comenta: «fico constantemente surpreso de ver a quantidade de fotógrafos que se recusam a manipular a realidade, como se isso fosse um mal. Mudem a realidade! Se vocês não a encontram, inventem-na.» (cit. por Soulages, 2010, p.8).

Com a imagem de síntese conseguimos, mais facilmente, manipular a percepção das pessoas em relação ao que queremos que elas vejam e sintam, ao juntar um filtro azul à imagem anulamos o calor das cores do verão e as coisas ficam mais frias, a pessoa vai ver um momento mais pesado e triste.

2.3. A imagem fotográfica

«Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas características desdobrando o seu universo onírico de essências carnavais, de semelhanças eficazes entre significações mudas.» (cit. Merleau-Ponty, 2009, p. 32). O autor de *O olho e o espírito* fala-nos da pintura, mas se substituirmos a palavra por fotografia a frase continua a ser verdadeira.

A imagem fotográfica é num certo modo como a pintura, o artista também se envolve com o mundo, mas em vez de resultar em pinceladas resulta em enquadramentos e disparos. E, tal como Cézanne, o fotógrafo também pode pintar a mesma montanha de várias cores e formas, segundo a percepção que tem da mesma.

O fotógrafo «cria um universo, apresenta imagens, pontos de vista sobre o mundo – o problema é exactamente saber se são imagens, pontos de vista ou os dois ao mesmo tempo.» (Soulages, 2010, p. 33).

Continuando com a visão de Merleau-Ponty (2009) sobre a pintura, «o olho vê o mundo, e aquilo que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio.» (p. 25). Mais uma vez encaixa perfeitamente no que caracteriza a imagem fotográfica, tanto estática como em movimento, o artista vê alguma coisa que só ele consegue ver devido à sua relação com o mundo, mais ninguém o vê da mesma maneira porque mais ninguém é aquele artista.

«A fotografia não dá a realidade. Em contrapartida, ela pode questioná-la. [...] critica a realidade do mundo: a ficção talvez seja o melhor meio de se compreender a realidade » (Soulages, 2010, pp 77 e 78).

Rodin afirmou que «é o artista que é verídico e é a fotografia que é mentirosa, pois na realidade o tempo não pára.» (cit. por Merleau-Ponty, 2009, p. 64). O tempo não pára, mas a percepção existiu, e com a fotografia esse momento ainda pode causar sensações a quem não o viu.

«A máquina fotográfica não é um olho, e menos ainda um par de olhos. [...] Em resumo, uma foto nunca é um olhar que teria congelado. Além disso, o espectador não olha uma foto como olha o mundo. Aliás, é o que constitui o interesse de uma foto: ela permite aprender não a ver, mas a receber de maneira diferente uma imagem visual. Diante de uma foto, o

espectador obedece a uma estrutura de expectativa quanto à representação, ao conhecido, à rememoração, à emoção, ao imaginário, ao desejo, à morte, etc.» (Soulages, 2010, p.87).

Citando Sartre, «a fotografia está vagamente constituída como objecto, e os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa da sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidade particular. Flutuam entre a margem da percepção, a do signo e a da imagem, sem jamais abordar qualquer uma delas.» (cit. por Barthes, 1980, pp 36 e 37).

«A obra fotográfica permite-nos ver melhor o mundo visado pela fotografia e o mundo no qual estamos, e isso graças a esse mediação particular que é a obra de arte, verdadeiro mundo fotográfico que só a ela pertence.» (Soulages, 2010, p. 225).

Segundo Verdeguer «uma foto é, ao mesmo tempo, um material e um desencadeador de criação; ou melhor, pode tornar-se o lugar da criação. A fotografia actual não é mais o sector reservado aos fotógrafos; a criação fotográfica alimenta-se das outras artes. O que está em jogo nessa abordagem e nessa situação da fotografia é a compartimentalização – ou não – das artes contemporâneas.» (cit. por Soulages, 2010, p. 283).

«É que a fotografia faz sonhar, trabalha no nosso devaneio e no nosso inconsciente, habita na nossa imaginação e no nosso imaginário e é, no *continuum* do visível, um buraco negro brilhante que nos faz passar para outro espaço e um outro tempo, e que ora nos confronta com a alteridade – mas que alteridade? – ora nos traz de volta a nosso eu – mas que eu? Toda a foto é essa imagem rebelde e ofuscante que permite interrogar ao mesmo tempo o algures e o aqui, o passado e o presente, o ser e o devir, o imobilismo e o fluxo, o contínuo e o descontínuo, o objecto e o sujeito, a forma e o material, o signo e ... a imagem. »(Soulages, 2010, pp 13 e 14).

2.4. Memória

A memória é o que temos de mais importante, é ela que nos caracteriza. Sem ela não seria possível a percepção visual, nem mesmo «o sentimento de identidade pessoal» (Gleitman et al., 2009, p. 344). A nossa personalidade não seria possível sem a memória.

Nós absorvemos o mundo com os nossos sentidos e armazenamos com as sensações de cada um. A soma destes pedaços de mundo ajuda-nos a ter a nossa própria percepção das coisas.

É difícil lembrarmo-nos da altura em que as sensações eram apenas «um reflexo», em que não havia memórias do que os objectos exteriores eram para nós, em que não tínhamos conceitos aos quais recorrer (Halbwachs, 1990, p.38). A infância é-nos distante, para voltarmos às primeiras memórias, que nos ajudaram a formar como indivíduos.

Nós percebemos as coisas com o impulso das nossas recordações, sem esse estímulo não seria possível “juntar as peças”, «perceber é recordar-se.» (Merleau-Ponty, 1999, p. 43)

As recordações puras são uma ilusão, estas já foram “temperadas” com o nosso envolvente até ao presente, a influência que tudo tem em nós altera o que pensamos sem darmos por isso. «Cada vez que revemos um objecto já conhecido, “ou acreditamos revê-lo”» (Merleau-Ponty, 1999, p.44), alteramos a forma da recordação antiga, moldando-se segundo este novo objecto; este moldar passa a ser uma nova recordação que pensamos ser a de sempre.

É comum darmos crédito a nós mesmos pelo facto de termos determinadas convicções, como se as nossas ideias e reflexões tivessem alguma coisa a ver com o surgir de convicções virgens. Nada em nós é imaculado, a sensação de já termos pensado sobre algo que julgamos estar a ouvir pela primeira vez não passa de uma ilusão. «Nós não percebemos que não somos senão um eco.» (Halbwachs, 1990, p.47).

Somos uma esponja que absorve tudo o que nos rodeia. O mundo entranha-se-nos na lembrança. Guardamos coisas e acontecimentos a que nem conseguimos ter acesso. Tudo nos é sugerido ou incentivado pelo exterior, só nos enaltece o ego pensarmos de outra maneira.

«Toda a “experiência interior” repousa no facto de que a uma excitação dos centros nervosos se procura e se imagina uma causa – e que é somente a causa assim encontrada que penetra na consciência: esta não é absolutamente adequada à causa verdadeira – é uma espécie de tateamento baseado nas anteriores “experiências interiores”. Mas a memória conserva também o hábito das interpretações antigas, isto é, da causalidade errónea – de que forma a “experiência interior” nela trará ainda todas as antigas, falsas ficções de causalidade. Nosso “mundo exterior”, tal qual o projectamos a cada momento, está indissoluvelmente ligado aos velhos erros da causa: ensaiamos interpretá-lo pelo esquematismo do “objecto”.» (Nietzsche, 2012, p. 90).

Aquilo em que acreditamos está em constante mudança devido às mutações que as nossas memórias sofrem. Quando pensamos num acontecimento é quase sempre a versão moldada pelo conjunto de outras recordações. Quando recordamos, o nosso pensamento transforma-se num palco, em que estreia uma peça de teatro fictícia onde vamos alterando subtilmente as falas.

Por mais estranho e perverso que pareça, é a esta constante mutação que temos de agradecer pelas ideias aparentemente novas, vamos alterando as antigas com a maré de somas e subtracções que a vivência nos proporciona.

As lembranças que temos mais presentes e que sobre as quais podemos oferecer todos os detalhes, só o são porque o fazemos, estão ao nosso alcance para nos serem contadas sempre que precisarmos, são então lembranças de todos, quase que não nos pertencem. Aquelas que não conseguimos alcançar, que se assemelham a formas desconhecidas por detrás do nevoeiro, são as que mais nos pertencem (Halbwachs, 1990, p. 49).

O que nos define como sociedade não é nada mais do que uma memória colectiva. Esta memória cresce e altera-se com o tempo.

Cabe-nos a nós usufruir desta memória e somar as lembranças que apenas nos pertencem, mesmo não tendo noção delas, e formar ideias, conceitos e imagens, aparentemente novas.

2.5. Música

«A música não expõe, como todas as outras artes, as ideias ou os níveis de objectivação da vontade, mas expõe directamente a própria vontade; por isso é que ela actua directamente sobre a vontade, isto é, os sentimentos, as paixões e os afectos do ouvinte.» (Santos, 1994, p. 128).

A música entra em nós já sentida, não temos outra alternativa. A música apenas nos informa o que devemos sentir com ela, dita o estado de espírito que devemos ter quando vemos o que esta acompanha. Refiro-me à música que acompanha a imagem em movimento.

«A música não é, em si e por si, tão significativa para o nosso íntimo, tão profundamente emocionante, que pudesse ser considerada como linguagem *imediata* do sentimento; mas foi a sua antiquíssima ligação com a poesia que pôs tanto simbolismo no movimento rítmico, na intensidade e na leveza do som, que nós hoje, *imaginamos* que ela fala directamente ao íntimo e vem *do* íntimo.» (Nietzsche, 1997, p. 192).

O autor de *Vontade de Poder* (2012) fala-nos da música *pitoresca* e classifica-a de *frívola*, pela incapacidade de exercer a sua função como guia das emoções.

A música marca-nos o ritmo da maneira como vemos as coisas, sabemos quando temos de estar espantados, com medo ou felizes, segundo a banda sonora. Quando esta não está presente sentimos-lhe o vazio. Por mais subtil que seja, faz sempre falta para nos ajudar a sentir e a ver, a olhar melhor.

2.6. O que é a arte

Mas afinal o que é a arte? «A arte é uma daquelas coisas que, como o ar ou o solo, está em todo o lado à nossa volta, mas acerca da qual raramente nos detemos a pensar.» (Read, 2007, p.28). É difícil atribuir-lhe uma definição que descreva todos os seus campos e disciplinas, muito mais difícil é arranjar um significado que transcreva o que cada um pensa sobre a arte e o que esta simboliza.

«Para Hamlet e Sócrates, a arte era um espelho erguido diante da natureza, embora o primeiro considerasse o facto digno de elogio e o segundo de crítica. [...] Para Sócrates, os espelhos apenas reflectem aquilo que também podemos ver sem eles; nessa medida, a arte produz duplicados exactos, mas vãos, das aparências das coisas sem qualquer vantagem cognitiva. Hamlet foi mais perspicaz, e recolheu uma característica notável, as superfícies reflectoras, a saber, mostrarem-nos aquilo que não poderíamos perceber de outro modo – a nossa face e a nossa forma – pelo que a arte, na medida em que é semelhante a um espelho, nos revela a nós mesmos e tem, apesar de tudo, e mesmo com base nos critérios socráticos, alguma utilidade cognitiva.» (D’orey, 2007, p. 79).

Nessa altura o que se considerava arte não passava de um eco da nossa realidade, algo que poderíamos ver no espelho e sofrer uma pincelada de mimetismo. Faltava compreender que por mais fiel que seja a reprodução esta tem sempre um pedaço do artista, da sua maneira de ver, de sentir e de exprimir. O artista «na sua obra, revela, obscuramente, muito mais do que julga dizer, e até muito mais do que sabe de si próprio. Ela é um testemunho total, não o eco interpretado da consciência, mas uma marca directa, um sulco que ficou visível, um rosto sempre vivo. O pintor está e mantém-se presente no seu quadro.» (Huyghe, 2009, p. 198).

A obsessão por recriar a Natureza trouxe-nos uma realidade ilusória, resultado da fórmula ditada por pensadores e artistas. «Contudo, a obra de arte, não poderia limitar-se a ser um simples reflexo, nem da natureza, nem do pintor. Ela é o surgimento de uma realidade nova, tão independente da realidade física do universo como da realidade psíquica do artista e, no entanto, feita da associação de ambas.» (Huyghe, 2009, p. 65).

Mais do que uma definição, a arte é um significado, um significado do que se altera em nós ao vê-la, ao experiênciá-la, ao fundir-se em nós. A arte não é uma condição, nem uma exigência, muito menos algo inatingível; se não nos toca nem se deixa tocar, não lhe cedemos lugar em nós. «É difícil delimitar a linha que separa os objectos artísticos dos não artísticos: isso vem em parte do facto de que essa vocação enciclopédica do “para nós” é omnívora.» (Coli, 1995, p. 66).

«Porque a arte não é apenas algo que se encontra nos museus e galerias de arte, ou em velhas cidades como Florença e Roma. A arte, como

quer que a definamos, está presente em tudo o que fazemos para agradar aos nossos sentidos. [...] Não existe nenhuma obra de arte genuína que não apele para os nossos sentidos – os nossos órgãos físicos de percepção – e quando perguntamos o que é a arte, estamos na realidade a perguntar qual é a qualidade ou peculiaridade numa obra de arte que atrai os nossos sentidos.» (Read, 2007, p. 28).

A noção de arte que hoje possuímos não iria ter sentido entre povos da Antiguidade ou mesmo actualmente em culturas muito diferentes da nossa. Os objectos de outros tempos que ainda vemos como obras de arte são «transcendentes, exteriores às culturas e ao tempo, as obras possuiriam como que uma “essência” artística, um valor “em si”, intrínseco e imanente, que lhes garantiria o “ser” obra de arte [...] é importante ter em mente que a ideia de obra de arte não é própria de todas as culturas. [...] Deste modo, o “em si” da obra de arte, ao qual nos referimos, não é uma imanência, é uma projecção. Somos nós que enunciamos o “em si” da arte, aquilo que nos objectos é, para nós, arte.» (Coli, 1995, p. 64).

Numa entrevista dada à *Cahiers du Cinéma* em 1958, Jean Renoir exclui o carácter material da arte, sem preservação e interesse contínuo esta tem tendência a desaparecer. «Pergunto-me se não seria mais honesto abordar a obra de arte sabendo que ela é provisória e irá desaparecer, e que, na verdade, relativizando, não há diferença entre uma obra arquitectural feita em mármore maciço e um artigo de jornal, impresso em papel e jogado fora no dia seguinte.» (cit. por Coli, 1995, p. 74). «As artes não são imutáveis» (ibidem, p. 80), nem eternas.

A obra de arte é mais do que um objecto, uma música ou um filme, trata-se de um transbordar do artista para a “tela” que este escolheu, que, por alguma razão nos toca os sentidos e nos chama a atenção pelo sensível: «a obra de arte não pode contentar-se com satisfazer a inteligência, mas também deve proporcionar um prazer à sensibilidade.» (Huyghe, 2009, p. 199).

A importância da arte foi e continua a ser subestimada por doutrinas que a definem como uma actividade lúdica, ou como um extra, um ornamento da vida. «Na realidade, o papel da arte é muito mais importante. Poder-se-ia dizer que, se o nosso organismo não seria capaz de se manter sem trocas com o mundo exterior, como por exemplo a respiração, a arte é

igualmente necessária à vida mental, de que é, de facto, uma espécie de respiração.» (ibidem, p. 298)

Não existe sensibilidade inata à arte, «a fruição da arte não é imediata, espontânea, um dom, uma graça. Pressupõe um esforço diante da cultura.» (Coli, 1995, p. 115). A arte cresce em nós, quando nos deixamos ser sensíveis para tal, como afirma François Soulages (2010): «a obra de arte pode nascer para quem se dispõe a recebê-la com encantamento.» (p. 162).

Definir a arte também se pode tornar um obstáculo para a criatividade, ao tentar fazer algo com padrões pré estabelecidos. Segundo Weitz, «algumas definições tradicionais de “arte” podem ter sido limitativas da criatividade, e algumas das definições tradicionais dos seus subconceitos provavelmente foram-no mesmo.» (cit. por Soulages, 2010, p. 116)

2.7.A medicina na arte

Desde sempre que o Homem teve necessidade de registar os acontecimentos, ou mesmo de recorrer ao uso do desenho para planear caçadas, como podemos ver nas pinturas rupestres. O registo pela arte está presente ao longo da história da Humanidade, mesmo que até certo ponto não fosse categorizado como tal, hoje é arte porque nos toca pelos sentidos, pela percepção, de uma maneira diferente do que estamos habituados, que para além de nos enriquecer o intelecto, pelo que nos ensina, enriquece-nos a sensibilidade.

A medicina não é excepção, pela arte podemos estudar o seu progresso, erros e perspectivas. No livro *Medicine in Art* (Bordin & D'Ambrosio, 2010) conseguimos ter uma noção do quão importante é a arte para conhecermos os nossos antepassados. Com o relevo egípcio (fig.1), onde podemos ver duas circuncisões simultâneas, podemos concluir que era algo comum, podendo ser por motivos de higiene ou mesmo religiosos, o facto é que só sabemos que já era uma prática na altura porque ficou registado numa parede.

Hipócrates, considerado o pai da medicina (Bordin & D'Ambrosio, 2010, p. 185) foi retratado em várias gravuras, como na letra capítular de um

livro de tratamentos de medicina, em que faz parte dos ornamentos habituais da época (fig.2), onde medica um paciente. Este tipo de obras pode ser o primeiro registo artístico da medicina moderna.



Fig.1 – *Circumcision*, relevo egípcio, 2345 – 2182 B.C.



Fig. 2 – *Hipócrates a medicar um paciente*, séc. XII

Durante a Idade Média o estar doente era associado aos pobres, o que se tornou um atributo específico de determinada classe social. “Pobre” e “doente” eram duas palavras inseparáveis. As imagens artísticas começaram a incluir esta nova “categoria” existencial, aproveitando para lembrar que os milagres existiam e que era importante dar coisas materiais à Igreja para que houvesse salvação (Bordin & D’Ambrosio, 2010, p. 16).

No quadro *Presentation at the Temple* de Gentile da Fabriano (fig.3) podemos ver a discrepância entre classes sociais, e o quão mais confortável e iluminado era estar dentro do templo, no canto direito onde estão os doentes e pobres tudo é mais escuro e triste, em oposição às senhoras de classe mais alta que se dirigem para o interior (ibidem, p. 16).



Fig.3 – *Gentile da Fabriano, Presentation at the Temple*, 1423

Doenças como a tuberculose, lepra e peste negra também foram temas comuns. Os reis, tal como os padres e os bispos, eram considerados seres divinos e com o dom da cura, o que tornava habitual o abençoar os doentes, como podemos ver na gravura (fig.4) do Rei Eduardo a ceder o seu "royal touch" a um doente de Escrófula, uma variação da tuberculose (ibidem, p. 99).

A morte de mulheres pelo parto foi sempre comum durante os vários séculos. Nessa situação a morte do bebé era quase tomada como certa se a mãe morresse antes do parto. A certa altura a cesariana tornou-se possível, mas só apenas em classes sociais mais privilegiadas. No quadro *Caesarean section* da segunda metade do século XVI (fig. 5) podemos ver a mulher aparentemente já sem vida e a retirarem o bebé de dentro dela com a cesariana como recurso (ibidem, p. 182).



Fig.4 – King Edward exercises the royal touch to a scrofula victim, séc. XVI



Fig. 5 – *Caesarean section*, séc. XVI

No século XVII a sabedoria começou a ter mais base na investigação, o que ficou conhecido como "método de experimentação", ao início da medicina moderna. As autópsias passaram a ser comuns e a ser documentadas, o que levou a uma rápida evolução da disciplina.

No quadro *Anatomy Lesson of Dr. Williem Van der Meer* (fig. 6) podemos ver uma aula de anatomia com um cadáver humano aberto. Sendo este um dos mais conhecidos existem porém vários desta época, o que vem mostrar o quão comum esta técnica se estava a tornar. Este tipo de conhecimento teve um reflexo positivo na arte, veio também facilitar o

desenho do corpo humano, devido às noções novas agora possíveis de aprender.

No século XIX a cirurgia tornou-se algo exequível e comum, o que só foi possível devido aos manuais práticos que foram sendo feitos com as autópsias. O pintor realista Thomas Eakins obteve um diploma em medicina e os seus quadros deram informações importantes acerca da cirurgia, devido ao rigor e competência do seu trabalho (Bordin & D'Ambrosio, 2010, pp 199-201). Como exemplo temos o quadro *The Agnew Clinic*, que trata de um retrato do Dr. D. Hayes Agnew, feito por Thomas Eakins (fig. 7).



Fig. 6 – Michiel and Pieter van Mierevelt, *Anatomy Lesson of Dr. Willem van der Meer*, 1617

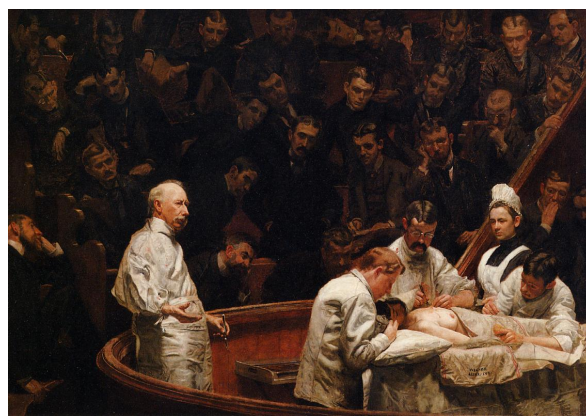


Fig. 7 – Thomas Eakins, *The Agnew Clinic* (Portrait of Dr. D. Hayes Agnew), 1889

A necessidade de explicar o que não conhecemos ou percebemos é a razão da maior parte das teorias que hoje nos parecem descabidas. No século XV não se sabia justificar a loucura, então uma das teorias resultantes da especulação foi de que se tratava de uma pedra que estava dentro da cabeça da pessoa, o que lhe dificultava o pensamento, logo a fazia agir de determinada maneira, fora dos padrões da sociedade.

Podemos ver a extracção da pedra da loucura no quadro de Jan Sanders van Hemessen (fig.8). Claro que nem toda a gente achava esta justificação plausível, Bosch pintou um quadro (fig.9) com o mesmo tema mas em vez de uma pedra vê-se a extracção de uma tulipa, o que é um trocadilho com a palavra alemã *tulpe* que significa estupidez (Ibidem, pp 123-124).



Fig. 8 – Jan Sanders van Hemssen, *The Surgeon*, 1550



Fig. 9 – Hieronymus Bosch, *The Extration of the Stone of Madness*, 1494

Com o objectivo de estudar a figura humana para curar a loucura, Étienne-Jean George pediu a Géricault para pintar retratos de pessoas loucas que pudessem levar a alguma conclusão e a possibilidade de tratamento. Um dos quadros realizados para ser objecto de estudo foi o *Madwomen with a Mania of Envy* (fig. 10), onde conseguimos reconhecer expressões diferentes das normalmente encontradas em quadros, sendo esse tipo de expressões que George queria estudar pois acreditava que a loucura era algo relacionado com a nossa aparência (Ibidem, pp 128-130).



Fig. 10 – Géricault, *Madwoman with a Mania of Envy*, 1822-23

Vários foram os artistas que sofriam de algum tipo de loucura, demência ou pelo menos algum grau de depressão, e usaram a sua arte para comunicar aquilo que não conseguiam dizer por palavras. Van Gogh por exemplo. Um dos seus quadros mais conhecidos *Starry Night* (fig.11), foi pintado durante um dos seus surtos de loucura, quando se encontrava internado em Saint-Rémy (ibidem, p.69).

O Alzheimer também foi ilustrado na primeira pessoa, pelo artista William Utermohlen, que ao saber que tinha a doença começou a tentar percebê-la fazendo auto-retratos, e a partir daí foi só o que ele pintou. Esta sequência de imagens (fig. 12) mostra os quadros feitos pelo artista entre os anos de 1967 a 2000 deixando um testemunho perfeito da doença (ibidem, pp 136-137).



Fig. 11 – Van Gogh, *Starry Night*, 1889



Fig.12 – William Utermohlen, *Self-portrait*, 1967 a 2000

3. DESENVOLVIMENTO PROJECTUAL

3.1. Ensaio visual

Procurei desenvolver várias abordagens diferentes durante o projecto para o tornar mais interessante e fugir à monotonia. Em quase todas as imagens uso o corpo humano com a intenção de garantir a ligação entre o espectador e o que este vê. Ao forçar esta identificação com o que vislumbra, faz com que este se coloque no lugar do doente na possibilidade de um futuro em que se torna o mesmo que vê.

Uma das grandes questões era a dos modelos com que iria trabalhar, visto ser uma doença que aparece numa altura tardia da nossa vida. Mesmo assim optei pela perspectiva do doente, reflectindo sobre como a pessoa se sente e se vê; este não se reconhece ao espelho, vê-se como outrora foi. Assim justifico o constante uso de uma faixa etária que a princípio não é de todo associada ao Alzheimer.

O facto de recorrer a modelos mais jovens também causa mais impacto, pelo facto de ir contra o preconceito do espectador em relação à doença. A velhice parece distante, não queremos pensar sobre isso, logo distanciamos-nos de tudo o que a ilustra. Com o anular desse factor tiro a distração que levaria ao alheamento do espectador, possibilitando o seu envolvimento.

No filme tiro partido da idade do actor, mantendo o espectador na ignorância em relação ao tema. Com o desenrolar da história as várias incongruências resultam no sentimento de confusão no espectador, na tentativa de uma aproximação ao desespero de uma pessoa com Alzheimer.

1. Cromossoma 21



Fig. 13 - Cromossoma 21.

Memória descritiva

Supõe-se que o Alzheimer tem origem numa mutação do cromossoma 21, do qual os pais podem ser portadores. Se assim for, a doença tem início na gravidez.

A inspiração para esta composição foi a soma dessa informação e da imagem de uma locomotiva a vapor, que para trabalhar polui. O mesmo ocorre nesta gravidez, depois da fecundação existem infinitas possibilidades de combinações entre os cromossomas que vão formar o ADN do indivíduo, e eis que ocorre uma mutação, no meio de tantas, que vai alterar por completo o final da sua vida. É a razão para a fumaça sair do umbigo, pois trata-se de uma fecundação que polui o feto.

2. *Photomaton*



Fig. 14 - *Photomaton*.

Memória descritiva

Inspirada nas máquinas *Photomaton*, as conhecidas máquinas de tirar fotografias tipo passe, criei uma espécie de *time lapse* de uma pessoa com Alzheimer. Nas primeiras fotografias podemos observar uma pessoa normal que se vai tornando um pouco bipolar e deprimida. Nesse seguimento recorri à dupla exposição para ilustrar duas personalidades diferentes, a da pessoa demente e da pessoa dita normal. Primeiramente estas coexistem e vão-se separando gradualmente, tal como acontece com a pessoa demente, que acaba por se apagar por completo. Na última fotografia vemos uma das partes a abandonar o enquadramento, metáfora para quando a pessoa desaparece de si mesma nas últimas fases da doença e apenas permanece o Alzheimer.

3. Esconderijo



Fig. 15 - Esconderijo.

Memória descritiva

O Alzheimer, no início, é confundido com sintomas normais de velhice, onde pequenas distrações e esquecimentos são normais. Esta fotografia procura ilustrar esse encobrimento do problema com diagnósticos mais agradáveis.

4. Dentadura



Fig. 16 - Dentaduras.

Memória descritiva

Um doente com Alzheimer, para além de perder as coisas constantemente, também é habitual trocá-las de sítio e guardá-las em locais inadequados, tal como a função das coisas também é esquecida.

Quase em tom de caricatura desenvolvi este cenário para ilustrar isso mesmo, a vida dos doentes passa a ser um *cocktail* de confusões.

5. Rede luminosa



Fig. 17 - Rede luminosa.



Fig. 18 - Rede Luminosa (pormenor).

Memória descritiva

Nesta composição defino o Alzheimer como uma rede iluminada, que só nos deixa ver partes da pessoa que em tempo conhecemos. Estas luzinhas vão-se fundindo à medida que a personalidade do doente também se vai apagando.

6. Medicação



Fig. 19 - Medicação.

Memória descritiva

Depois do diagnóstico a medicação passa a ser uma constante na vida do doente, embora seja apenas uma maneira de atrasar o inevitável. A rotina vai-se confundido na cabeça da pessoa que durante o dia repete várias vezes a mesma refeição e a mesma medicação por se ter esquecer que já a tomou.

7. Fralda



Fig. 20 - Fralda.



Fig. 21 - Rasgar a fralda.



Fig. 22 - Rasgar a fralda 2.



Fig. 23 - Rasgar a fralda 3.

Memória descritiva

A incontinência vem associada à doença, não porque não se consigam conter mas porque o hábito de ir à casa-de-banho é esquecido. Nesta altura os familiares começam a vestir fraldas ao doente e, por experiência própria, sei que este não compreende o porquê de a ter vestida e rasga-a, quer tenha dejectos ou não.

Nesta parte do ensaio tentei ilustrar a dualidade entre a pessoa adulta que usa fralda e a criança que aparece. A partir de determinada fase o doente não tem capacidade para fazer nada sozinho, tal e qual como um bebé.

8. Máscara



Fig. 24 - Lágrima dourada.



Fig. 25 - Lágrima dourada 2.



Fig. 26 - Máscara.

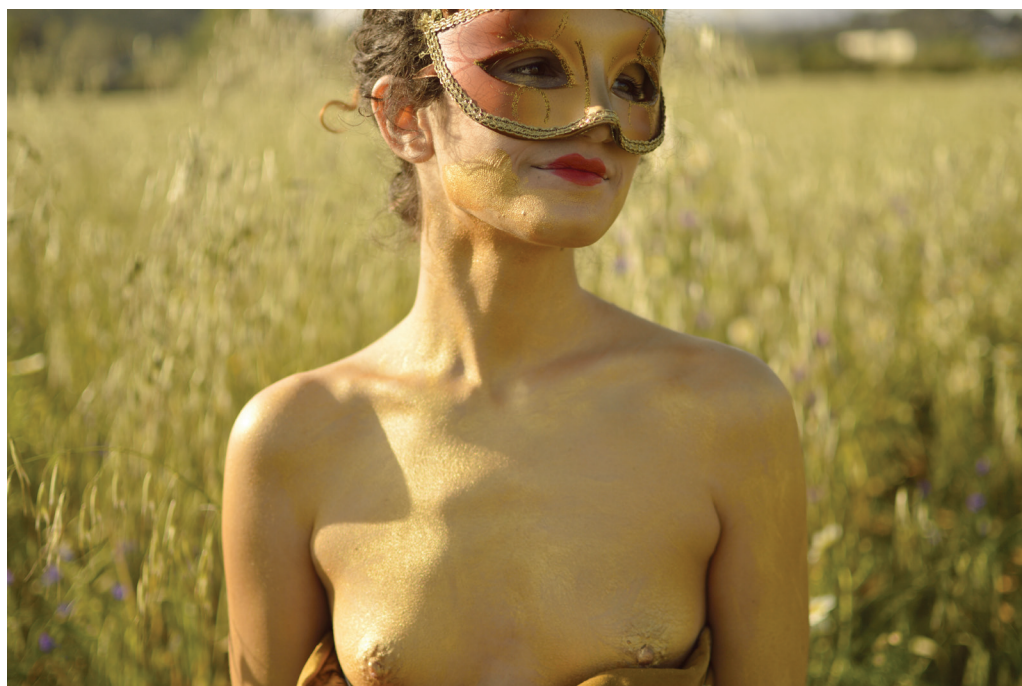


Fig. 27 - Máscara 2.



Fig. 28 - Máscara 3.

Memória descritiva

Com o avançar da doença existem oscilações de humor e personalidade, assim aqui ilustro o alzheimer como uma máscara que ora faz com que o doente se perca ora o reconforta. Nos momentos lúcidos, sem a máscara, a pessoa toma consciência que está a desaparecer aos poucos e nota-se uma tristeza maior.

9. Contrastes



Fig. 29 - Contraste solidão.



Fig. 30 - Contraste vazio.



Fig. 31 - Contraste amizade.



Fig. 32 - Contraste solidão 2.



Fig. 33 - Solidão.

Memória descritiva

Nas primeiras duas imagens ilustro o Alzheimer como uma prisão em que a pessoa acaba por ficar isolada até a sua essência desaparecer.

Nas restantes mostro a tristeza e a solidão, mesmo quando acompanhados, que invade a mente das pessoas com esta demência.

10. Boneca



Fig. 34 - Boneca.



Fig. 35 - Boneca 2.



Fig. 36 - Boneca 3.

Memória descritiva

É comum as mulheres que têm Alzheimer terem a necessidade de ter uma boneca que passam a tratar como bebê. Por alguma razão o instinto maternal aparece em força numa das fases da doença.

Tentei então mostrar esta degradação da pessoa em que parece quase normal estar com a boneca mas o fundo aparece destruído por completo.

11. Espelhos



Fig. 37 - Colar Espelho.

Memória descritiva

Nós aprendemos a reconhecer-nos a nós a vemos os outros, somos todos espelhos das pessoas à nossa volta. O doente com Alzheimer deixa de se rever nos outros, pois dele só sobram pedaços que já não fazem sentido. É isso que ilustro nesta imagem, o doente olha para o seu reflexo e não se reconhece, nem nós a ela pois já não é a mesma pessoa.

12. Luta



Fig. 38 - Luta.



Fig. 39 - Luta 2.



Fig. 40 - Luta 3.



Fig. 41 - Luta 4.

Memória descritiva

A dança é uma das maneiras mais expressivas de contar histórias. Aproveito-me aqui do *breakdance* para contar a luta entre a pessoa e a doença.

Na primeira fotografia assiste-se a uma conversa entre a pessoa e a sua sombra, como se esta já não lhe pertencesse. Na seguinte a cabeça deixa de ter forma, mas o corpo continua completo, embora se note movimento. Tal como o Alzheimer, em que a personalidade da pessoa deixa de existir, enquanto o corpo fica mas o controlo sobre ele é cada vez mais difícil. Nas últimas duas já não existe qualquer controlo, a pessoa perdeu a batalha, o corpo já não lhe obedece.

13. Flores



Fig. 42 - Flores.

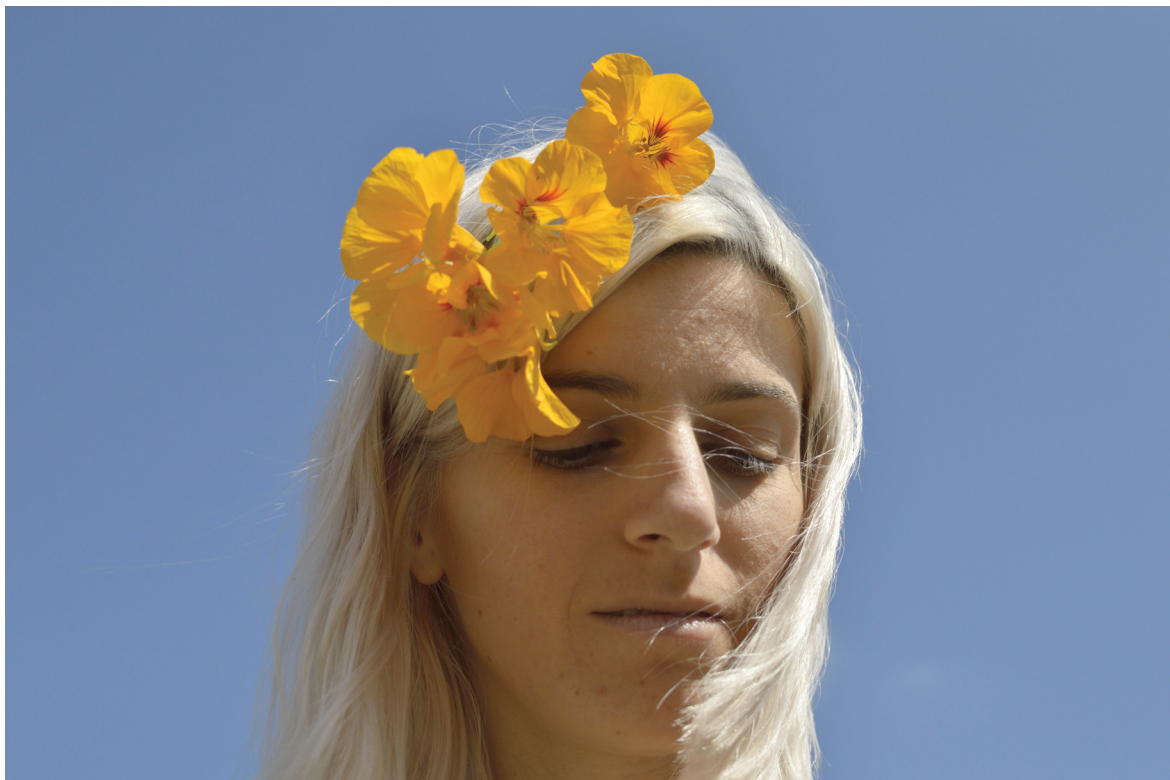


Fig. 43 - Flores e céu.

Memória descritiva

Estas fotografias têm como inspiração a pessoa que me levou a usar o Alzheimer como tema. A minha avó tinha por hábito ir apanhar flores todos os dias, mesmo numa fase mais avançada da doença. Este pequeno hábito dava-lhe ânimo para os dias menos bons, até se perder por completo. Ilustro esta perda com o exagero de céu na segunda fotografia, mesmo com a presença das flores que lhe dava força perdeu-se nessa imensidão.

14. Franjas



Fig. 44 - Franjas.



Fig. 45 - Franjas 2.

Memória descritiva

As franjas nestas fotografias são uma metáfora para o Alzheimer. Estas tapam os olhos à pessoa, não a deixando ver a sua própria vida, visto que a memória a curto prazo desaparece. Na primeira fotografia ainda existe luta do doente para tomar controlo da sua vida, mas porém em vão. Nota-se então a dissipação da vontade e da capacidade de lutar contra a doença, contra este tapar de visão, na segunda fotografia, em que a pessoa já perdeu mais uma batalha.

15. Baloioço



Fig. 46 - Baloioço.



Fig. 47 - Baloioço arrasto.

Memória descritiva

A memória a curto prazo desaparece, e a pessoa acredita que vive numa altura diferente da sua vida. Quanto mais avançada a doença, mas nova a pessoa pensa que é. Ou seja, o Alzheimer leva a pessoa de encontro à sua infância, até que lha desfoca.

16. Universo



Fig. 48 - Universo.

Memória descritiva

Os tons azuis e o brilhar das purpurinas lembram o universo. o qual se escapa das mãos da pessoa. Mais uma metáfora para a perda de controlo sobre o próprio “universo”, sobre a própria vida.

17. Perdida



Fig. 49 - Perdida.



Fig. 50 - Perdida 2.



Fig. 51 - Perdida 3.

Memória descritiva

É comum as pessoas fugirem de casa e depois perderem-se por não se lembrarem do caminho, nem de onde estão. Também é costume saírem sem quase nenhuma, ou mesmo sem roupa. Para ilustrar isso preferi utilizar *lingerie* de outros tempos, pois a pessoa pensa que vive noutra altura. E na primeira fotografia recorri ao uso de uma peça que não faz sentido, tal como os pensamentos de quem a utiliza.

18. Soldado



Fig. 52 - Soldado.



Fig. 53 - Soldado 2.



Fig. 54 - Soldado 3.



Fig. 55 - Torre.



Fig. 56 - Saudação.

Memória descritiva

Todas estas fotografias mostram um veterano de guerra reformado, que volta à sua base militar para encontrar ruínas.

Na fotografiascorrespondente à figura 55 vê-se o soldado na torre de vigia a tentar escapar pela pequena janela que o ilumina.

Na última fototgrafia este faz uma saudação de olhos fechados e cabisbaixo, como se assim conseguisse imaginar o que outrora foi.

19. Páginas por escrever



Fig. 57 - Páginas por escrever.

Memória descritiva

Quando o Alzheimer nos invade rouba-nos os anos que ainda vamos viver, rouba-nos histórias que ainda não presenciámos, emoções que ainda não sentimos. Arranca-nos à força as páginas da nossa autobiografia dos anos que se seguem.

É com uma máquina de escrever enferrujada e folhas de histórias futuras a voarem ao sabor do vento que ilustro este roubo de vida enquanto ainda permanecemos.

20. Etiquetada

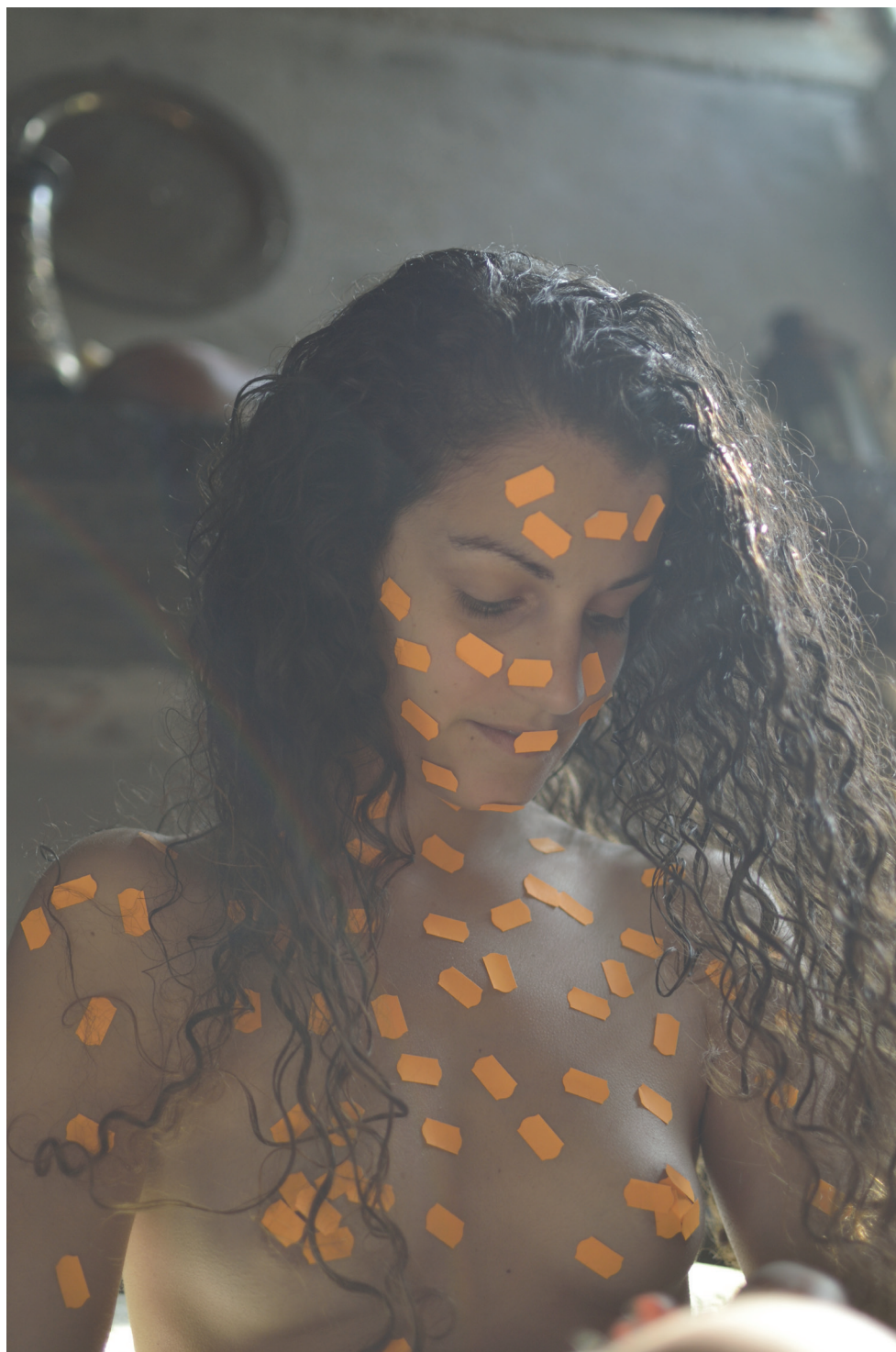


Fig. 58 - Etiquetada.



Fig. 59 - Etiketada 2.

Memória descritiva

Antes de ser diagnosticada com Alzheimer a pessoa é “etiquetada” com um monte de suposições das pessoas que a rodeiam. E mesmo depois de estar confirmada a doença, estas etiquetas continuam a pesar e a tapar a pessoa que outrora foi.

21. Marioneta



Fig. 60 - Marioneta.

Memória descritiva

Enquanto o doente não perde todas as suas faculdades assemelha-se a uma marioneta que tenta tomar controlo sobre o que a domina. Neste caso quem acaba por ganhar é sempre o Alzheimer e o doente nunca consegue cortar as cordas que o prendem.

22. Fuga



Fig. 61 - Fuga.



Fig. 62 - Fuga 2.



Fig. 63 - Fuga 3.



Fig. 64 - Fuga 4.

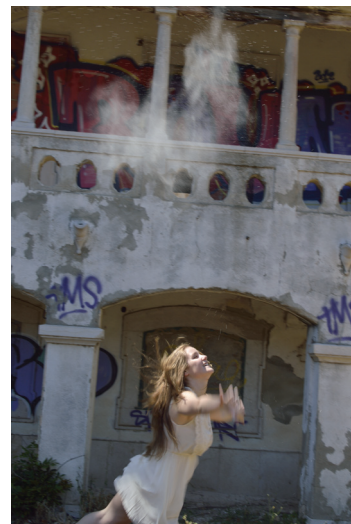


Fig. 65 - Fuga 5.



Fig. 66 - Fuga 6.



Fig. 67 - Fuga 7.

Memória descritiva

A dança conta a história da luta da pessoa com o Alzheimer, em que esta tenta libertar-se mas não consegue.

As manchas brancas são de farinha e são associadas à alma, tomando a alma como a essência que torna a pessoa humana. Cria-se então a ilusão de que alma abandona o corpo, por mais que a pessoa se esforce para a prender a si.

Na última fotografia assistimos ao suicídio da alma, quando esta se separa definitivamente do corpo. Ilustra então a fase terminal da doença, em que a pessoa perde todas as capacidades, por vezes até a de respirar.

23. Peça de xadrez



Fig. 68 - Peça de xadrez.



Fig. 69 - Peça de xadrez 2.

Memória descritiva

Perdida no tabuleiro, a pessoa não sabe a que cor pertence, não consegue, não se lembra das regras do jogo, nem em que lugar é suposto ficar, e mesmo assim, sem lugar no jogo, sem hipóteses de poder jogar o Alzheimer faz-lhe xeque-mate.

24. Invisível



Fig. 70 - Milheiral.



Fig. 71 - Milheiral 2.



Fig. 72 - Nuvem.



Fig. 73 - Sem face.



Fig. 74 - Apenas forma.



Fig. 75 - Forma espelhada.

Memória descritiva

Todas estas imagens ilustram a perda de identidade e o ganho de invisibilidade perante o mundo com o avançar da doença. O doente ganha uma espécie de camuflagem perante sociedade, esta deixa de o ver porque já não interessa.

A pessoa deixa de se reconhecer e o que vê no espelho não reflecte o que se lembra, pois com o avançar da doença as pessoas recordam-se apenas de memórias antigas, logo a imagem de um idoso(a) não corresponde ao que aparece no espelho.

25. Banho



Fig. 76 - Forma fálica.



Fig. 77 - Banho sujo.

Memória descritiva

Com o avançar da doença o homem desaparece, apenas lhe sobra o animal enquanto o instinto de sobrevivência permanece.

Quando com Alzheimer, ao perder a noção das coisas e das normas da sociedade, os estímulos animais são a única característica que resta à pessoa. Principalmente os doentes de sexo masculino, tornam-se extremamente agressivos e com atitudes extremas de cariz sexual.

O banho negro vem simbolizar a partida da pessoa e a permanência do animal.

26. Rasto



Fig. 78 - Rasto.

Memória descritiva

Ao longo da doença a pessoa vai deixando um rasto de sofrimento, tanto nela como nas pessoas em volta. É isso que tento expressar aqui, por onde a mão passa deixa um rasto de sangue, simbolizando o sofrimento.

27. Afogar-se na Infância



Fig. 79 - Pato de borracha.

Memória descritiva

Uma pessoa com Alzheimer vai recuando no tempo com o agravar da doença, devido à perda da memória a curto e a longo prazo, em que as lembranças mais antigas são as últimas a serem esquecidas. Por isso é como se a infância matasse o sujeito. Daí nasce o conceito de "afogar-se na infância". Nessa fase das nossas vidas é comum tomarmos banho com um patinho de borracha, o que me leva a "afogar" a pessoa nesse banho.

28. Visão em Túnel

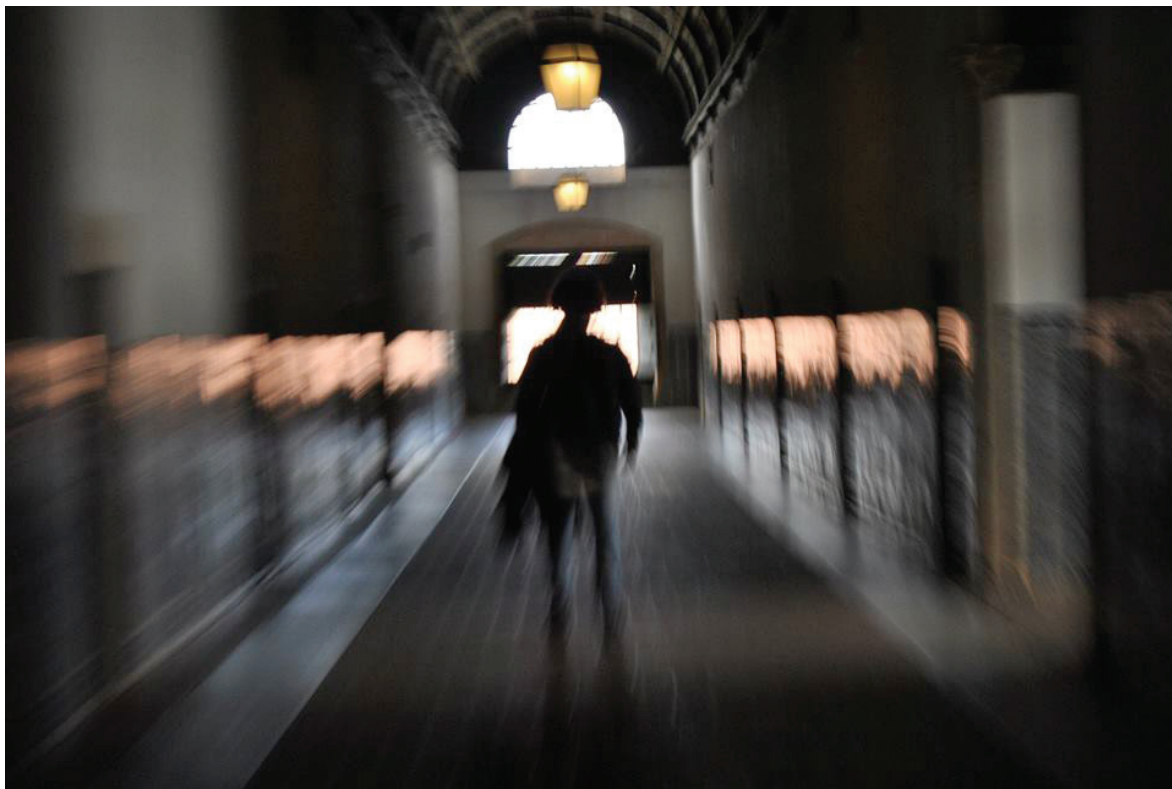


Fig. 80 - Túnel.

Memória descritiva

Quanto mais avançada a doença está mais “disforme” fica a pessoa, não no sentido físico mas psicológica, as pessoas em volta deixam de reconhecer e passa a apenas uma imagem desfocada da pessoa que outrora foi.

29. *Pixel*



Fig. 81 - *Pixel*.

Memória descritiva

Numa fase intermédia da doença da minha avó, tirei-lhe uma fotografia com a *webcam*, a pouca qualidade da imagem ilustra perfeitamente como estava na altura, só lhe restavam partículas, fragmentos do que ela foi.

30. Lixo



Fig. 82 - Lixo.

Memória descritiva

Nada melhor para ilustrar a maneira como a sociedade trata os doentes com Alzheimer do que um monte de sacos do lixo. A pessoa passa a ser inútil para a sociedade, então é deitada fora.

31. Morgue



Fig. 83 - Morgue.

Memória descritiva

Quando é diagnosticada com Alzheimer, a pessoa tem a sua sentença de morta lida, tendo em conta que se trata de uma doença que não tem cura. Com o desenvolvimento da doença deixa de reconhecer quem está em volta, de saber quem é, de andar, deixa de comer sozinha, e os reflexos que fazem parte do instinto de sobrevivência desaparecem gradualmente. É como se a pessoa já está morta mas ainda cá está.

32. Rede



Fig. 84 - Rede apoio.

Memória descritiva

Esta imagem ilustra o esforço dos familiares para apoiarem as pessoas com Alzheimer, estes tentam guiar o doente mesmo sabendo que não o podem tirar daquela *prisão*.

33. Mancha



Fig. 85 - Mancha.



Fig. 86 - Mancha flor.



Fig. 87 - Tinta.

Memória descritiva

A utilização da tinta nestas fotografias trata o Alzheimer como uma contaminação, que se espalha pela pessoa (fig. 85). Mesmo tentando pará-la, embelezando-a e retirando-lhe gravidade (fig. 86) não nos conseguimos proteger dela. Até chegar ao ponto em que a pessoa já não absorve tudo, passa a ser visível e afecta as pessoas em volta (fig. 87).

34. Ninho



Fig. 88 - Ninho.

Memória descritiva

Esta composição é uma crítica aos lares. Onde as pessoas são guardadas num canto, enquanto os lares vão lucrando com a negligência, afinal para quê tratar de quem não se lembra para se poder queixar a quem paga a conta?

35. Apoio



Fig. 89 - Balões.



Fig. 90 - Balões 2.



Fig. 91 - Luva.



Fig. 92 - Luva partida.



Fig. 93 - Mixórdia de mãos.



Fig. 94 - Rampa de mãos.



Fig. 95 - Mão apoio.

Memória descritiva

Este conjunto de fotografias ilustra o apoio dos familiares dos doentes, embora este apoio seja frágil (fig. 92) e com pouca força (fig. 90) serve de almofada (fig. 95) de consolo (fig. 93) e de apoio no caminho que falta até chegar ao final (fig.94).

36. Lenço



Fig. 96 - Lenço.



Fig. 97 - Lenço 2.

Memória descritiva

Aqui ilustro o velório que a sociedade e os familiares fazem aos doentes mesmo antes destes morrerem. A partir de determinado ponto, em que a pessoa já não é reconhecível, em que já não fala nem reage, é tratada como se não existisse, os familiares depositam-nos em lares e raras são as vezes em que os vão visitar. Quando os foram “abandonar” foi a despedida, a mesma que fariam no velório se a pessoa já tivesse morrido.

37. Projeções



Fig. 98 - Pirueta.

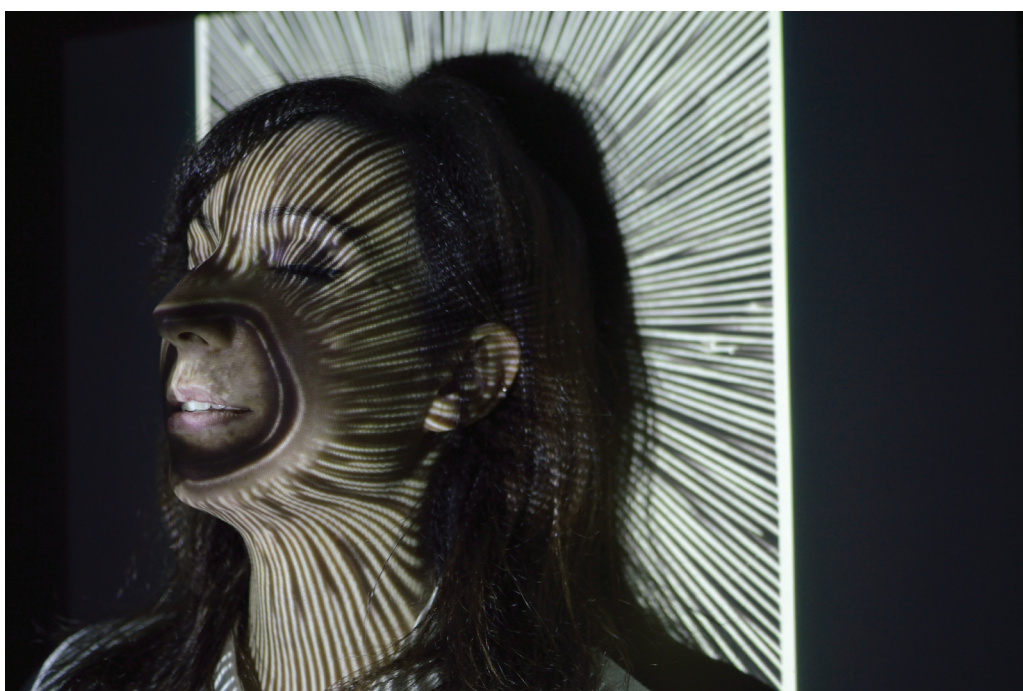


Fig. 99 - Alvo.

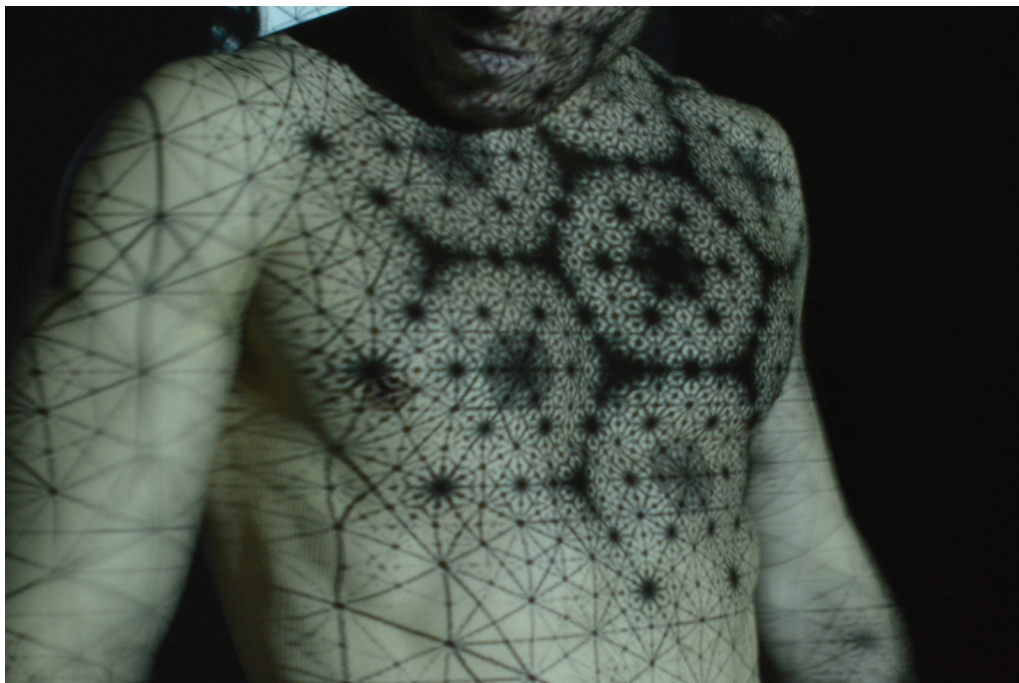


Fig. 100 - Geometria.



Fig. 101 - Geometria arrasto.

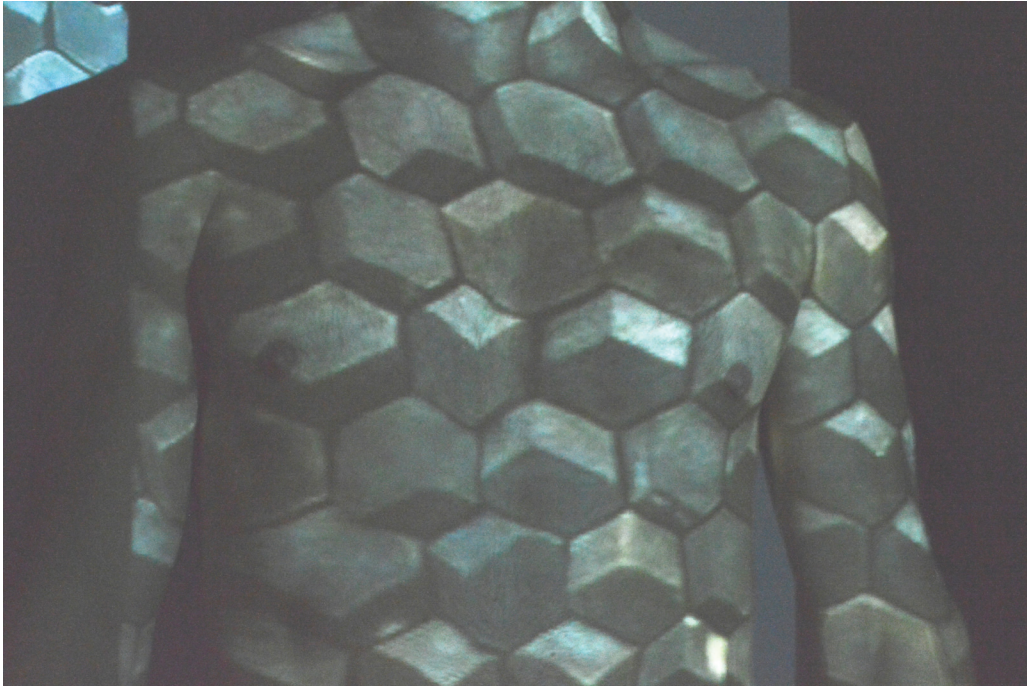


Fig. 102 - Cubos.



Fig. 103 - Coral.



Fig. 104 - Coração.



Fig. 105 - Estrelas.

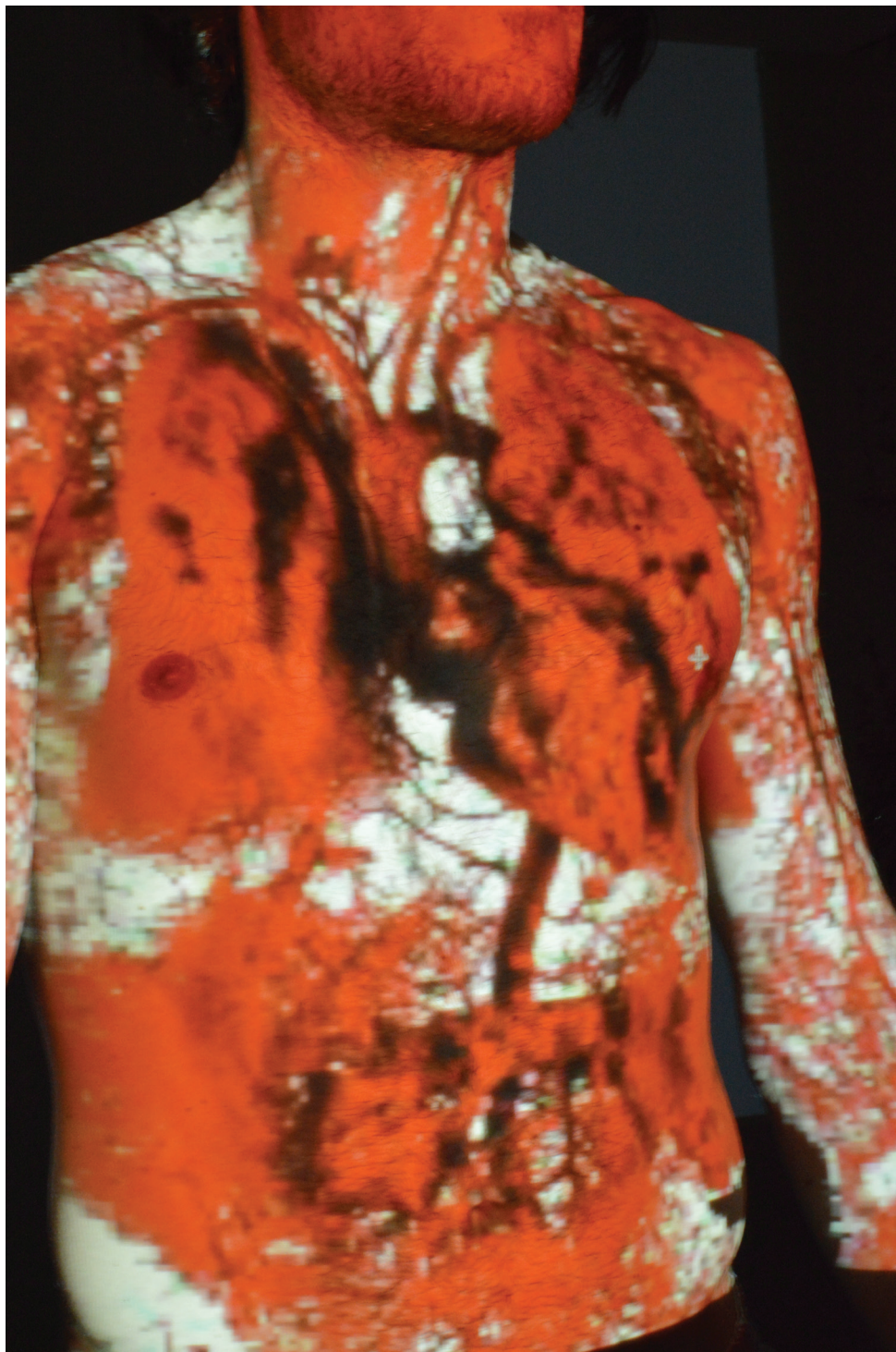


Fig. 106 - Orgãos.

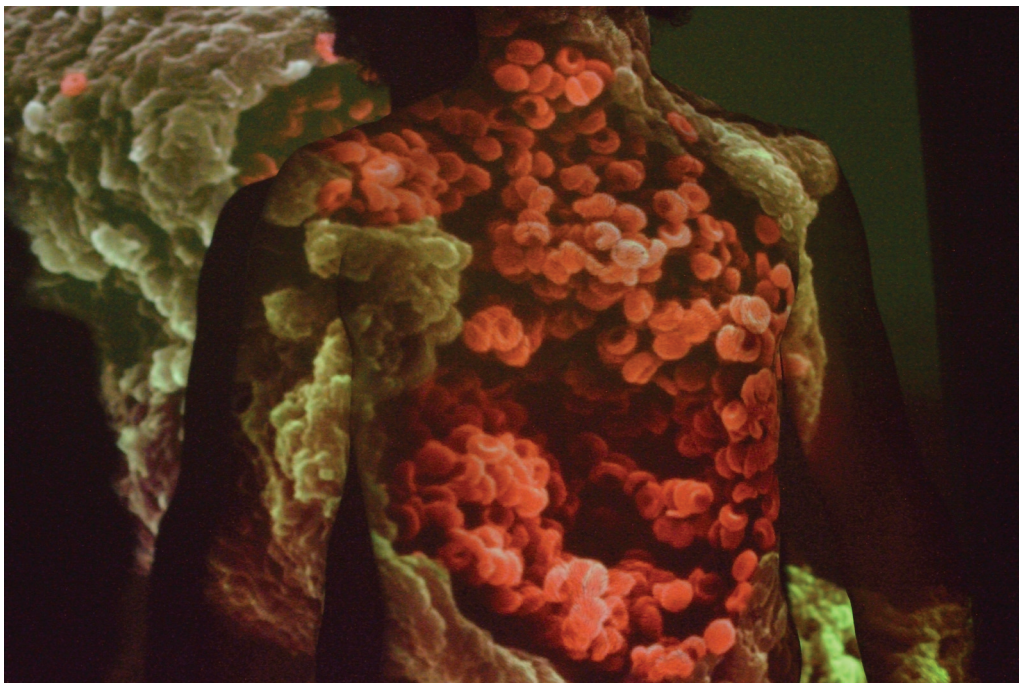


Fig. 107 - Células.



Fig. 108 - Explosão.



Fig. 109 - Coluna.

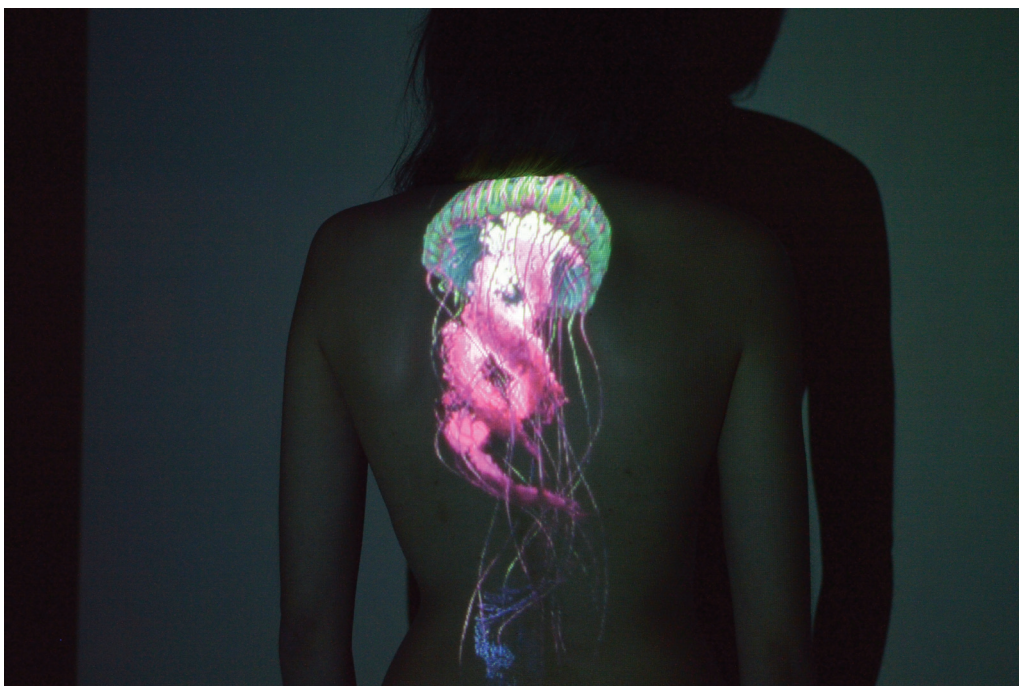


Fig. 110 - Alforreca.

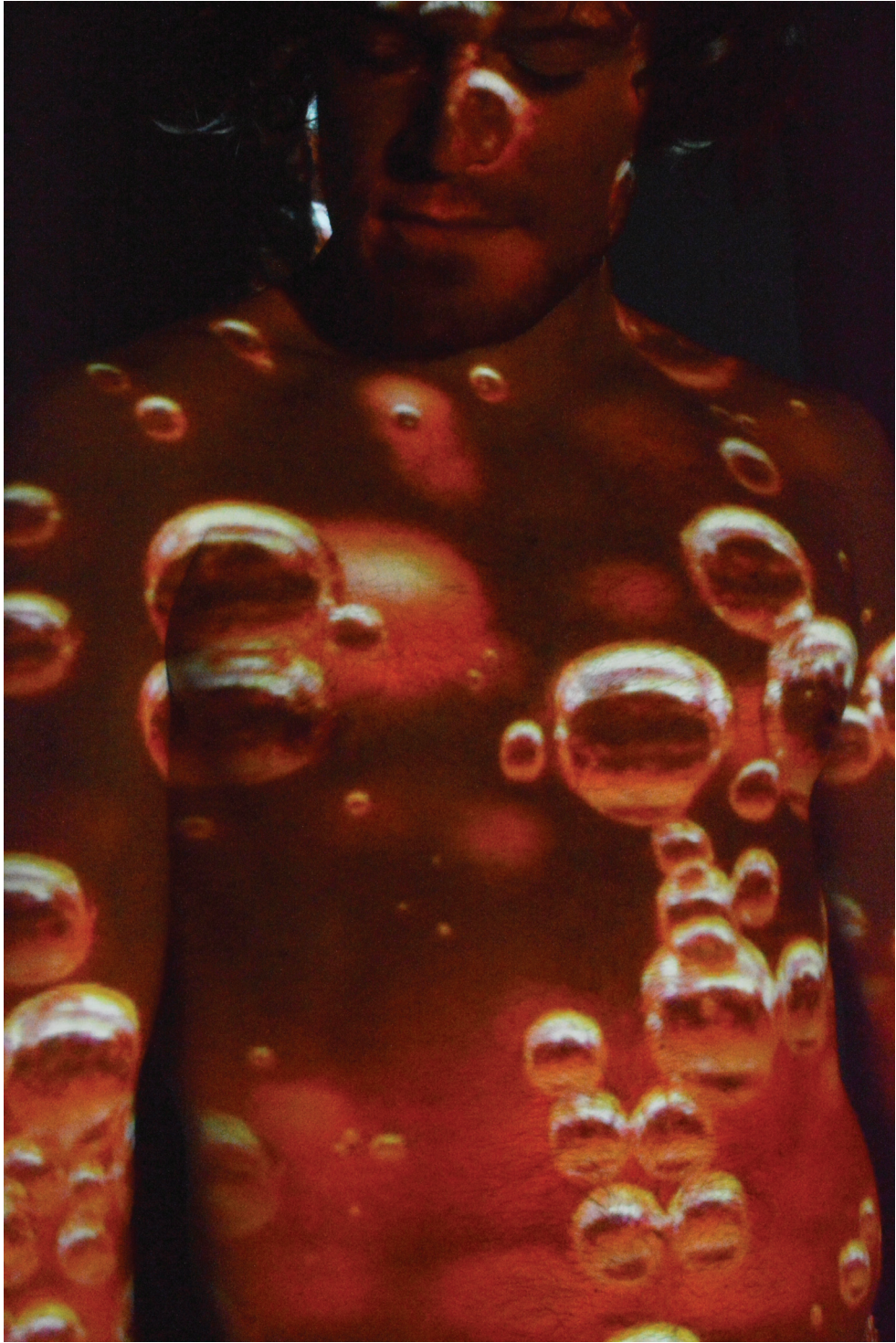


Fig. 111 - Bolhas.



Fig. 112- Canabis.

Memória descritiva

As imagens projectadas em corpos sempre me fascinaram, tive então a necessidade de utilizar este método, o que se revelou ser ideal para “contar” alguma das histórias que tinha em mente.

Na primeira imagem (fig.98) enquanto o sujeito dá uma pirueta o universo é-lhe projectado nas pernas, que mostra a pessoa a fugir do mundo. Na segunda (fig.114) trata-se de tornar a pessoa um alvo, alusivo à altura em que a doença “acerta” em cheio.

Na figura 100 e 101 a geometria projectada simboliza a perda do que damos como certo, deixamos de ser geométricos para sermos uma confusão. Nas figuras 104 à 108 mostro a degeneração que ocorre nos órgãos da pessoa, já numa fase avançada da doença.

A figura 116 mostra-nos um céu estrelado em que as estrelas representam as partes da pessoa que vão desaparecendo, como se fosse um livro que quando abrimos descobrimos que tinha bicho e que nos furou as páginas.

Em último lugar na figura 111 é como se a pessoa fosse cozinhada e não pudesse fazer nada em relação a isso sem ser assistir. Na figura 112 trata-se da planta de cannabis, pois acredita-se que o consumo excessivo da mesma pode ser considerado um gatilho para a doença.

38. Aldeia



Fig. 113 - Aldeia.



Fig. 114 - Aldeia 2.



Fig. 115 - Aldeia 3.

Memória descritiva

Vários são os casos conhecidos de idosos nas aldeias completamente isolados. Abundam os casos em que o Alzheimer é personagem na história.

Nestas fotografias mostro isso mesmo, em que a pessoa perde o controlo de tudo, vive como se de outra altura da sua vida se tratasse, perdendo as suas capacidades motoras e intelectuais, e é ali isolado, deixado para morrer.

39. Ouriço

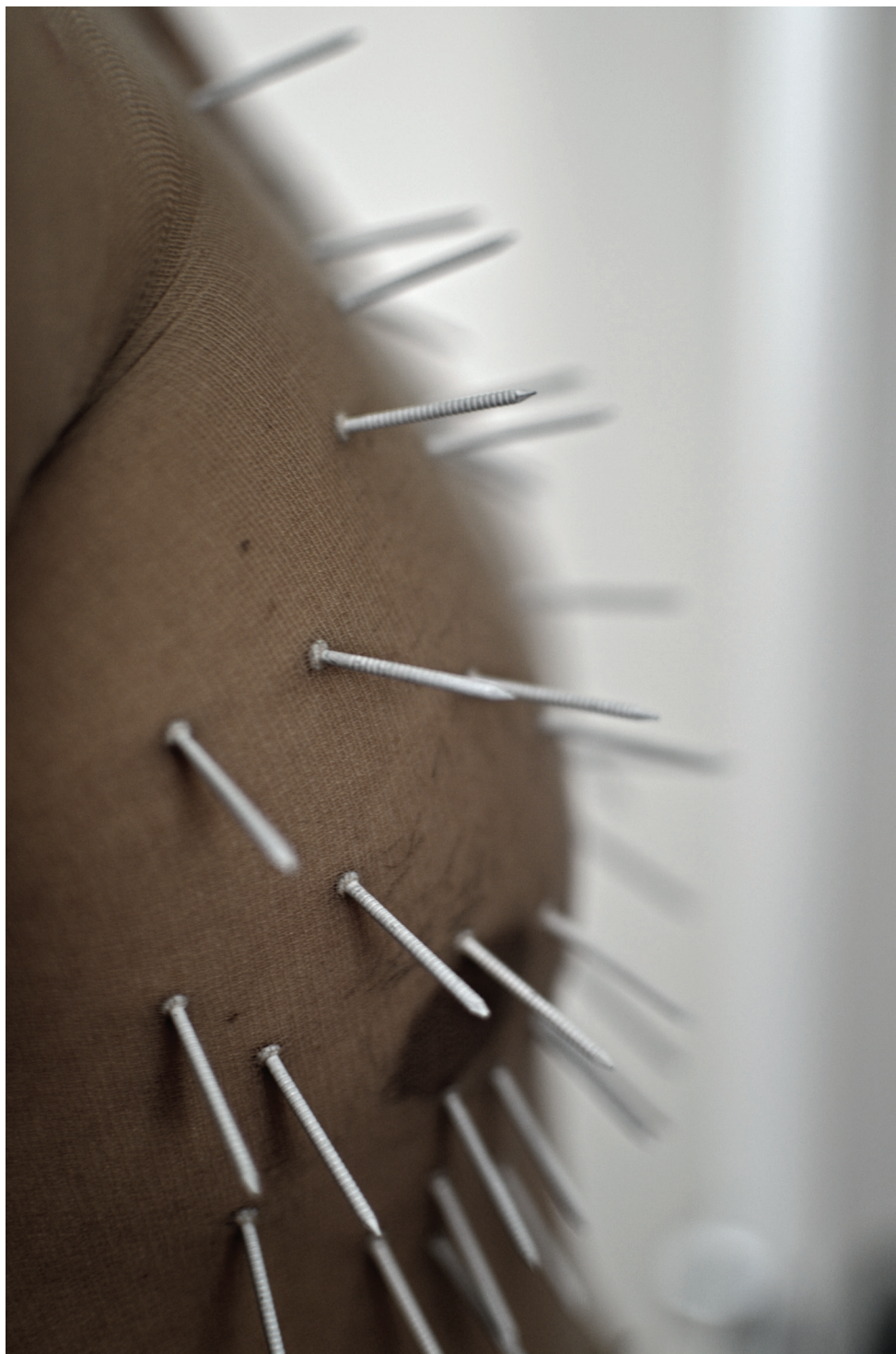


Fig. 116 - Ouriço.

Memória descritiva

As pessoas com Alzheimer, dependendo da personalidade da pessoa, são conhecidas por ter muitos surtos de violência. Mudar-lhes a roupa torna-se algo impossível porque a pessoa já não reconhece quem o está a fazer.

Aqui estes pregos que lhe saem da pele como se de espinhos se tratassem, ilustram esse instinto animal, que embora presente não funciona como antes, que acaba por magoar mesmo quem quer ajudar.

40. Violência



Fig. 117 - Chapada.

Memória descritiva

Mais uma vez ilustro os instintos animais que surgem com o desenvolver da doença e com ele a violência. Muitos são os familiares agredidos enquanto tentar ajudar o demente.

41. Anzol



Fig. 118 - Anzol.

Memória descritiva

A pessoa que sofre desta doença é arrancada do seu mundo à força e sem aviso nenhum, tal e qual um peixe quando é pescado: é tirado do seu ambiente e morre sem oxigénio. O doente é igual, o seu existir é roubado e o oxigénio, que é a memória, que o faz ser o que é, vai desaparecendo.

42. Manequim



Fig. 119 - Manequim.

Memória descritiva

Esta é uma crítica aos lares, onde as pessoas são depositadas como se de seres inanimados se tratassem e onde as medicam para ficarem apáticas o suficiente de modo não darem qualquer tipo de trabalho.

Quando uma pessoa é deixada num lar a sua transformação em "manequim" é rápida, devido à medicação, dada com a intenção de a acalmar. As salas comuns estão cheias mas ninguém conversa, têm as televisões ligadas mas ninguém olha para o ecrã, têm revistas na mesa mas ninguém as lê, as pessoas mantêm-se na sua cadeira a olhar para o vazio, transformando-se em bonecos que dão menos trabalho a "cuidar".

43. Diabetes



Fig. 120 - Diabetes.

Memória descritiva

Aqui ilustro uma *overdose* de açúcar, pois acredita-se que uma das doenças que pode funcionar como gatilho para o desenvolvimento do Alzheimer são os diabetes.

44. Sequestro silencioso



Fig. 121 - Sequestro.

Memória descritiva

O Alzheimer é uma doença que nos rouba do mundo sem avisar, e a maior parte das vezes nem damos por ele, associamos os sinais com cansaço ou velhice, é uma espécie de sequestro silencioso, em que ficamos aprisionados mas não há resgate que nos valha.

45. Rato de laboratório



Fig. 122 - Rato.

Memória descritiva

Com esta doença passamos a ser ratinhos de laboratório para os médicos, que experimentam medicação nos doentes, como se de vida Humana já não se tratasse.

46. Baú de recordações



Fig. 123 - Recorte.

Memória descritiva

Usando como metáfora os restos das fotografias de que eram recortado um coração para colocar num medalhão, é isso que sobra da pessoa quando a “parte bonita da fotografia” é recortada. Quando o que está dentro do *coração* deixa de existir, a pessoa passa a ser só restos do que já foi algo completo.

47. Nenúfares



Fig. 124 - Nenúfares

Memória descritiva

Tendo como inspiração o quadro *Nenúfares*, de Monet, resultou esta composição em que os restos da pessoa são quase imperceptíveis, a pessoa afogou-se e agora só lhe resta o corpo, tal como ocorre no Alzheimer.

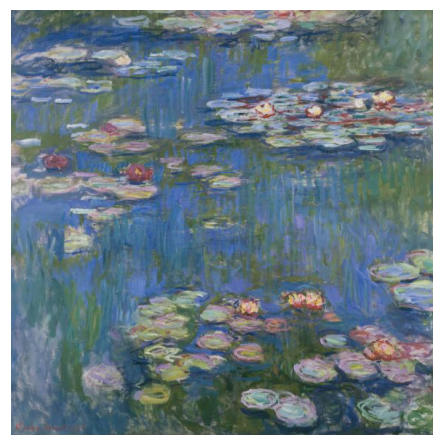


Fig. 125 - Monet, *Nenúfares*, 1904

48. O grito

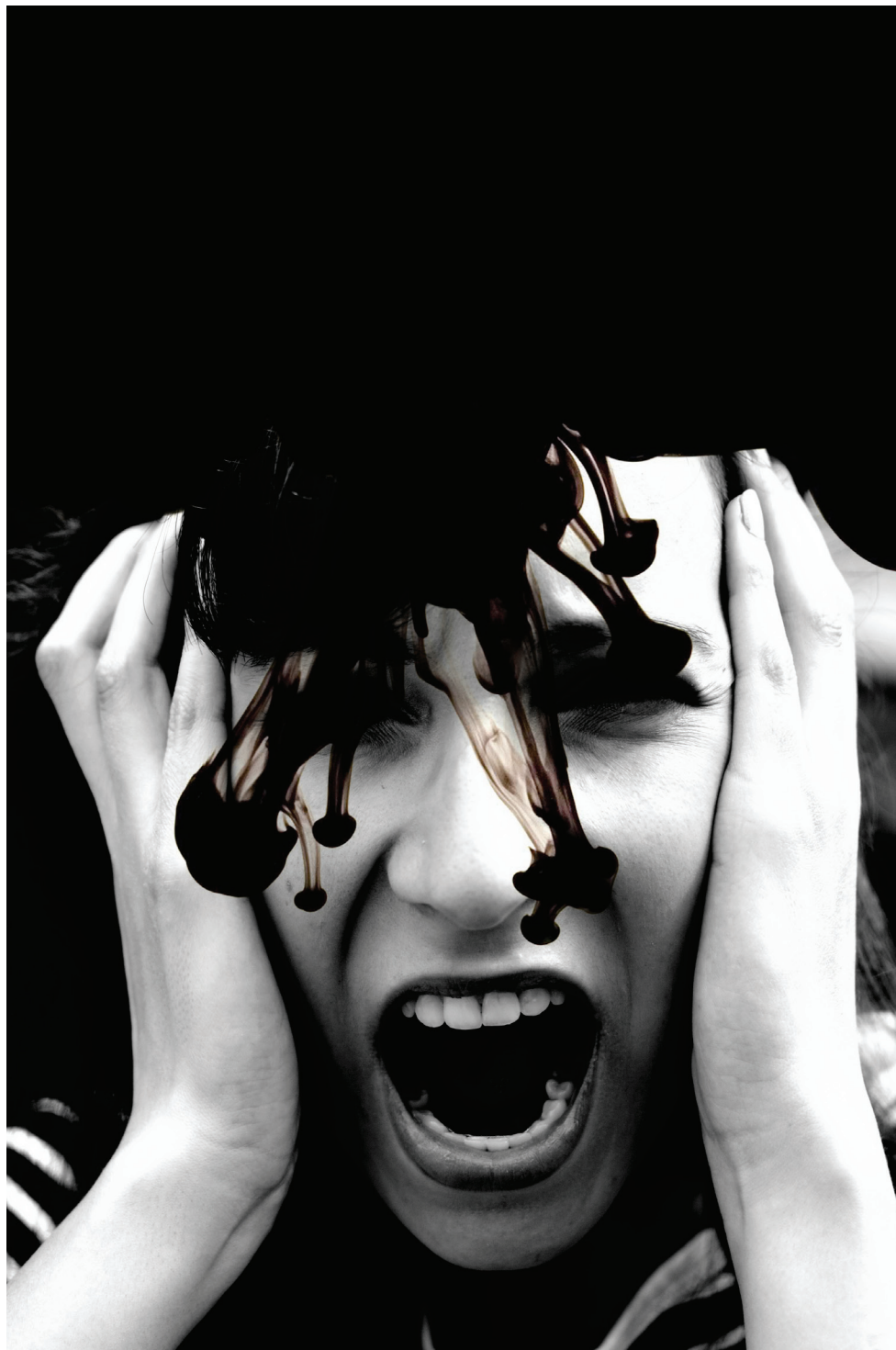


Fig. 126 - O grito.



Fig. 127 - O grito 2.



Fig. 128 - Edvard Munch, O grito, 1893

Para fazer estas composições tive como referência a obra de Edvard Munch, *O Grito*. A personagem grita em desespero enquanto lhe cai uma mancha de tinta em cima, que lhe tapa a cara e lhe tira o contacto visual com o mundo. Esta mancha de tinta é o Alzheimer, e tira-lhe o contacto visual porque não a deixa ter percepção do que se passa à sua volta, corta-lhe as sensações. Estas imagens têm também outro significado, ilustram o estado de depressão, uma das doenças que pode puxar o gatilho para o desenvolvimento da doença.

49. Girassóis



Fig. 129 - Girassóis

Memória descritiva



Fig. 130 - Van Goght, Girassóis, 1888

Para fazer esta composição tive como referência a obra de Van Gogh *Girassóis*. Aqui a pessoa é transformada numa jarra para as flores, esta passa a ser uma peça de decoração em sua casa, até que se parta de vez.

50. Frida



Fig. 131- Frida

Memória descritiva

Para fazer elaborar esta composição tive como referência a obra de Frida Kahlo. Nesta fase a pessoa já não tem noção o que é posar para um retrato, já não lhe é possível fazê-lo. Em vez do colar usa uma rede de pesca que a prende e vai sufocando.



Fig. 132 - Frida Kahlo,
Auto-retrato, 1940

51. Baño



Fig. 133 - *Baño*.

Memória descritiva

Nesta composição utilizei o quadro *El baño* de Botero como referência. A pessoa em vez de limpa e acabada de sair do banho está suja e aparenta estar arranhada, talvez de ter andado à deriva perdida sem se lembrar onde estava. Aqui vê-se a impossibilidade de se voltar a limpar, visto que a água está suja. O Alzheimer também não dá essa hipótese ao doente, entranha-se e não se deixa lavar.



Fig. 134 - Botero, *El Baño*, 1989

52. *The Son of Man*



Fig. 135 - Maçã

Memória descritiva

Fiz uma adaptação do *Filho do homem* de René Magritte. Aqui a pessoa não se adapta mas tenta adaptar-se à sociedade, por isso visto-lhe um casaco desenhado que não existe realmente. O furo na maçã conta-nos aquilo que já sabemos, o que reconhecemos como pessoa vai desaparecendo até que se torna invisível e a pessoa já não o é.



Fig. 136 - René Magritte, *Filho do Homem*, 1964

53. Ponto Final



Fig. 137 - Ponto final

Memória descritiva

Esta imagem é uma fotografia de uma cisterna de um castelo antigo. O círculo branco é o reflexo da luz na água, em que também se pode ver a rede que evita que as pessoas caiam para dentro dela.

Serve então para mostrar o "ponto final" que o Alzheimer é na vida das pessoas, e tal como o círculo branco, não é simples, tem uma rede que não a deixa sair dele.

3.1.1. Livro Final

Como produto final fiz um livro que tem duas partes: *Frente*, onde ilustro o Alzheimer do ponto de vista do doente; e *Verso*, onde dou lugar a ditas causas e curas, e ao ponto de vista dos familiares.

O livro abre dos dois lados, sendo um lado a *Frente* (110 pág.) e o outro o *Verso* (64 páginas), impresso em papel reciclado, cosido à mão e tem a costura exposta. As dimensões correspondentes são 190x230 mm.



Fig. 138 - Livro final

Frente



Fig. 139 - Plano de página.



Fig. 140 - Plano de página.



Fig. 141 - Plano de página.



Fig. 142 - Plano de página.



Fig. 143 - Plano de página.

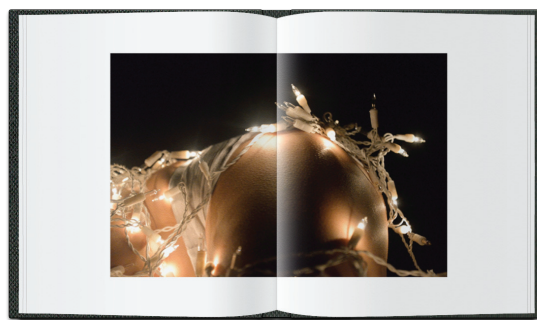


Fig. 144 - Plano de página.

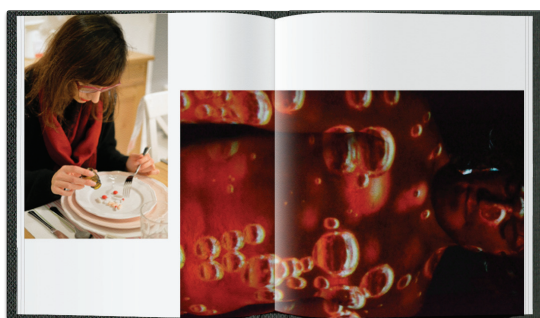


Fig. 145 - Plano de página.

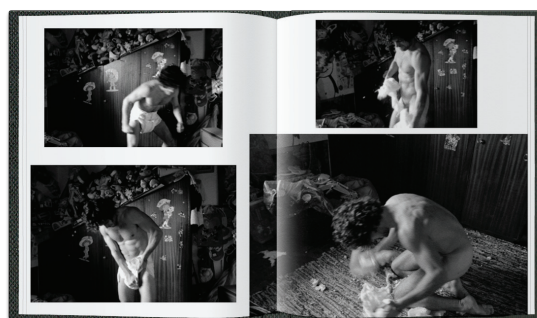


Fig. 146 - Plano de página.

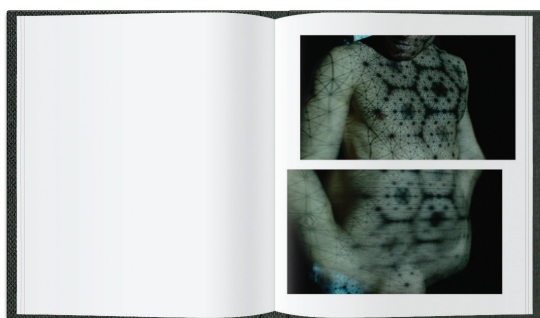


Fig. 147 - Plano de página.



Fig. 148 - Plano de página.



Fig. 149 - Plano de página.



Fig. 150 - Plano de página.



Fig. 151 - Plano de página.



Fig. 152 - Plano de página.



Fig. 153 - Plano de página.



Fig. 154 - Plano de página.



Fig. 155 - Plano de página.



Fig. 156 - Plano de página.



Fig. 157 - Plano de página.



Fig. 158 - Plano de página.



Fig. 159 - Plano de página.



Fig. 160 - Plano de página.

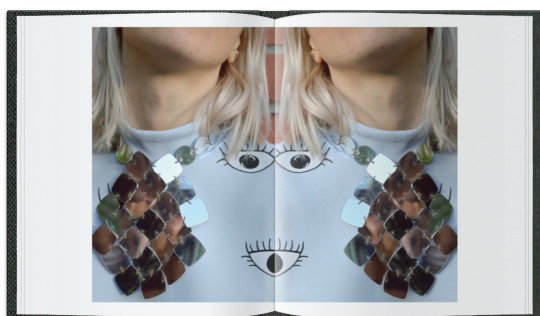


Fig. 161 - Plano de página.



Fig. 162 - Plano de página.



Fig. 163 - Plano de página.



Fig. 164 - Plano de página.



Fig. 165 - Plano de página.



Fig. 166 - Plano de página.



Fig. 167 - Plano de página.



Fig. 168 - Plano de página.



Fig. 169 - Plano de página.



Fig. 170 - Plano de página.



Fig. 171 - Plano de página.

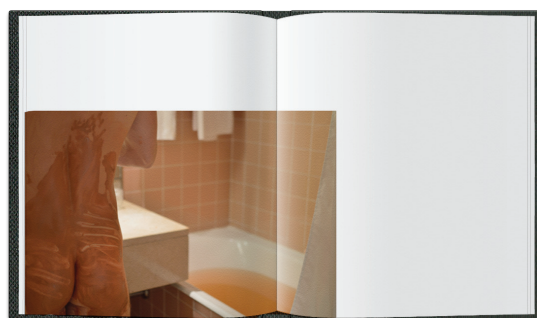


Fig. 172 - Plano de página.

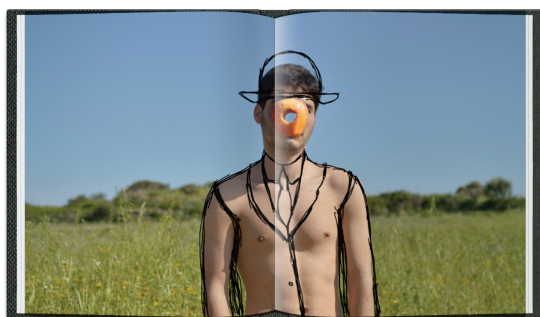


Fig. 173 - Plano de página.



Fig. 174 - Plano de página.



Fig. 175 - Plano de página.



Fig. 176 - Plano de página.



Fig. 177 - Plano de página.



Fig. 178 - Plano de página.



Fig. 179 - Plano de página.

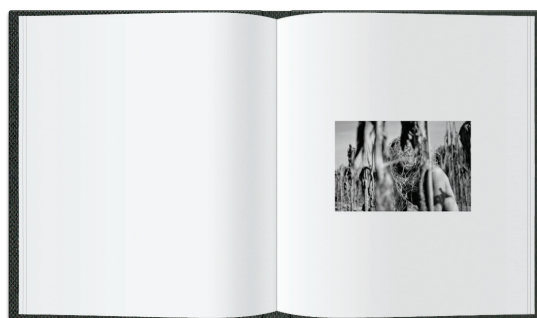


Fig. 180 - Plano de página.

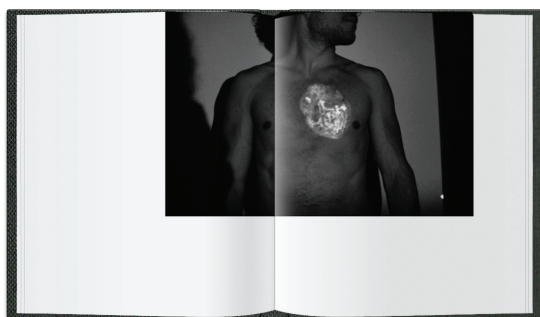


Fig. 181 - Plano de página.

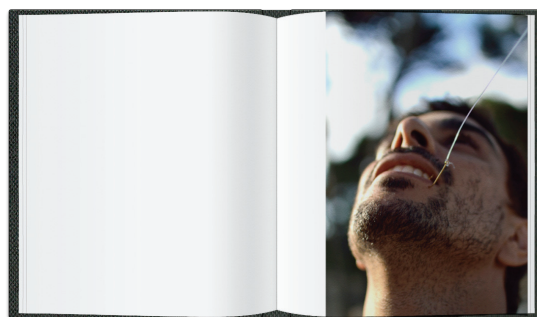


Fig. 182 - Plano de página.



Fig. 183 - Plano de página.

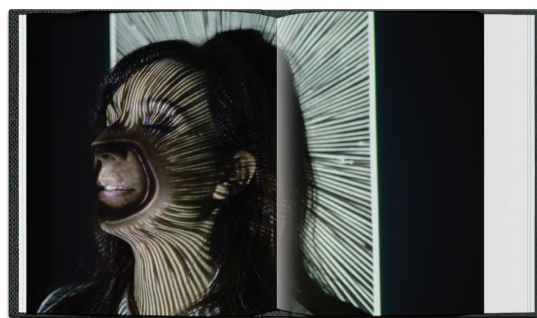


Fig. 184 - Plano de página.

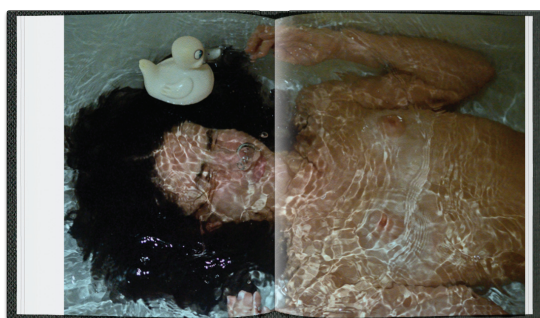


Fig. 185 - Plano de página.



Fig. 186 - Plano de página.



Fig. 187 - Plano de página.



Fig. 188 - Plano de página.

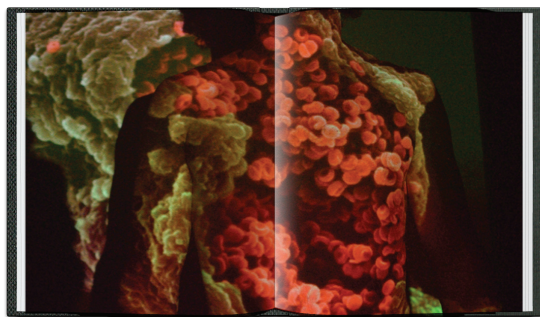


Fig. 189 - Plano de página.



Fig. 190 - Plano de página.



Fig. 191 - Plano de página.

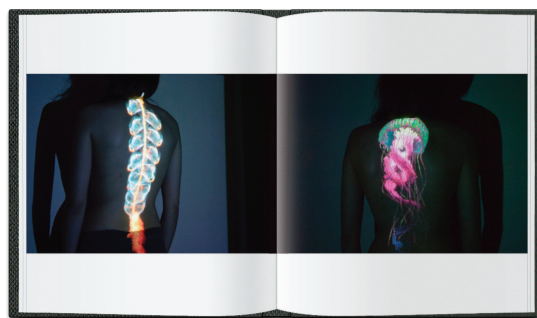


Fig. 192 - Plano de página.



Fig. 193 - Plano de página.

Verso



Fig. 194 - Plano de página



Fig. 195 - Plano de página.



Fig. 196 - Plano de página.



Fig. 197- Plano de página.



Fig. 198 - Plano de página.

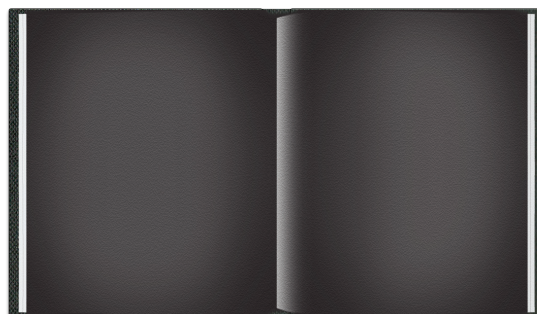


Fig. 199 - Plano de página.



Fig. 200 - Plano de página.



Fig. 201 - Plano de página.



Fig. 202 - Plano de página.



Fig. 203 - Plano de página.



Fig. 204 - Plano de página.



Fig. 205 - Plano de página.



Fig. 206 - Plano de página.



Fig. 207 - Plano de página.

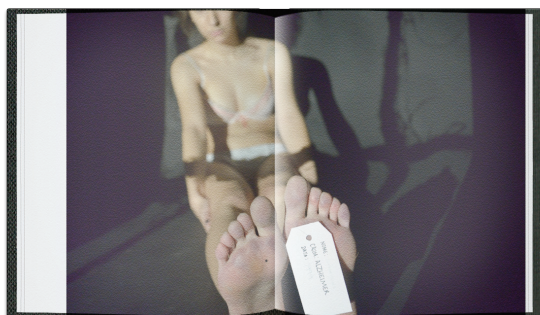


Fig. 208 - Plano de página.



Fig. 209 - Plano de página.

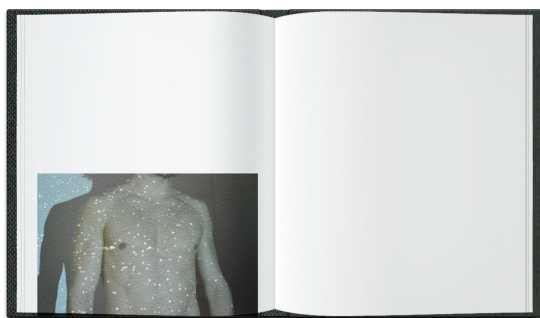


Fig. 210 - Plano de página.



Fig. 211 - Plano de página.



Fig. 212 - Plano de página.



Fig. 213 - Plano de página.



Fig. 214 - Plano de página.



Fig. 215 - Plano de página.

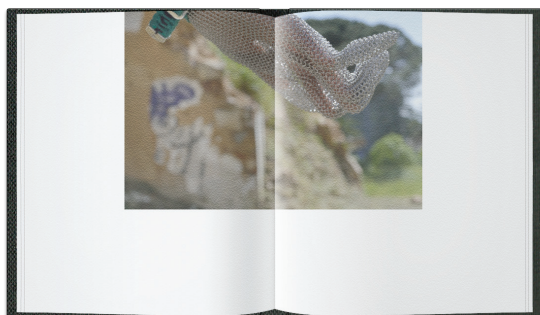


Fig. 216 - Plano de página.



Fig. 217 - Plano de página.

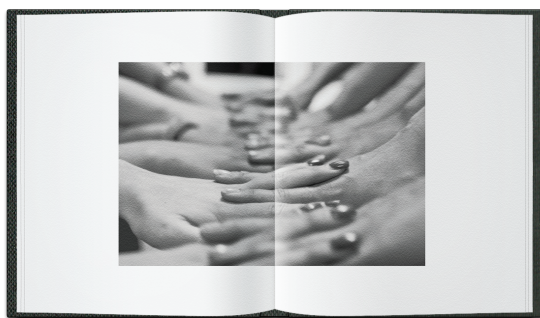


Fig. 218 - Plano de página.



Fig. 219 - Plano de página.



Fig. 220 - Plano de página.



Fig. 221 - Plano de página.



Fig. 222 - Plano de página.

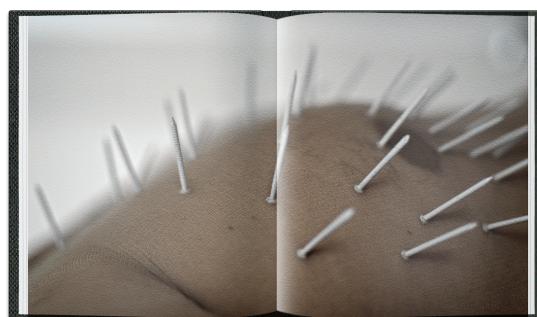


Fig. 223 - Plano de página.



Fig. 224 - Plano de página.



Fig. 225 - Plano de página.

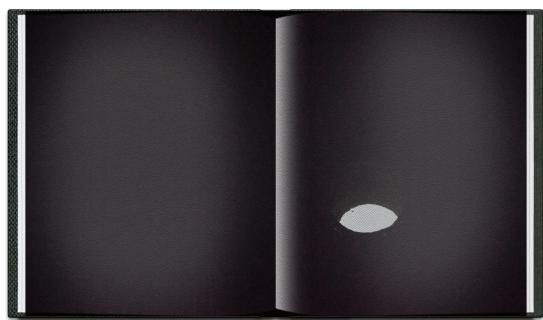


Fig. 226 - Plano de página.

3.1.2. Curta-metragem

Esta curta-metragem tem como objectivo fazer com que o espectador se sinta confuso em relação ao que está a ver, tal como uma pessoa com Alzheimer se sente em relação ao mundo quando se começa a perder dentro de si. Para isso escolhi um actor em que a idade não fosse óbvia, para o espectador não saber mesmo do que se trata.

Durante a história vemos o desenvolvimento da doença na personagem, em que a sua experiência fica mais e mais confusa. No fim vemos a transformação da pessoa que a personagem pensa que ainda é para o seu presente.

Dimensão: 1920 x 1080; 25p. Full HD.

Vai no DVD anexo.



Fig. 227 - Plano 1.

00:00:23:09

Tem início numa casa abandonada, em que a personagem vive como se não o fosse.



Fig. 228 - Plano 2.

00:02:29:02

Planos em que se percebe a solidão da personagem.



Fig. 229 - Plano 3

00:02:15:00

A casa está claramente inabitada mas não para a personagem, esta tem actividades normais como se lá vivesse.



Fig. 230 - Plano 4

00:02:47:22

Primeiramente ignorado o som de bater à porta, toca a campainha, a personagem olha confusa e surpreendida.



Fig. 231 - Plano 5

00:02:48:08

No frame seguinte a personagem já está noutra local e fica confuso pela mudança repentina



Fig. 232 - Plano 6

00:02:51:02

Olha em volta e apercebe-se que está alguém com ele pelas quantidade de coisas na mesa da esplanada.



Fig. 233 - Plano 7

00:02:58:21

A sua amiga chega e este fica mais descansado porque a reconhece.

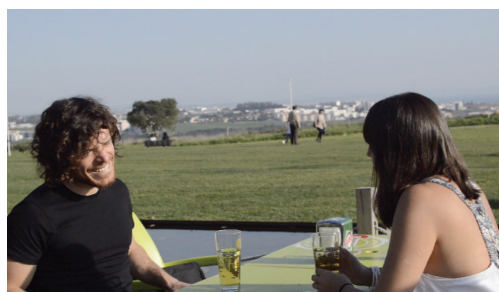


Fig. 234 - Plano 8

00:03:01:21

Conversam e em plano de fundo ouve-se o barulho natural de uma esplanada e crianças a brincar.

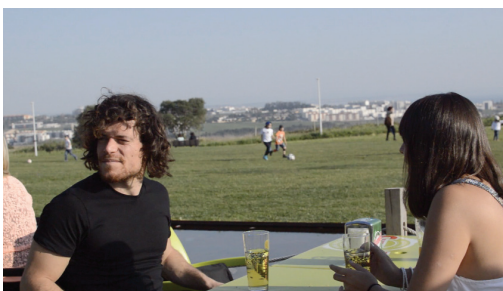


Fig. 235 - Plano 9

00:03:10:22

Começa a ouvir-se um barulho perturbador que se assemelha ao barulho de uma chaleira ao lume. Ele olha em volta para perceber de onde vem o som. Pergunta à sua amiga se também ouve e esta responde que não.



Fig. 236 - Plano 10

00:03:24:23

Quando se apercebe, "acorda" com uma buzina de um carro, e está num sítio diferente.



Fig. 237 - Plano 11

00:03:29:09

Vê a amiga dentro do carro e entra para dentro da viatura.



Fig. 238 - Plano 12

00:03:33:13

Vê-mos então aviação de carro com a sua amiga.

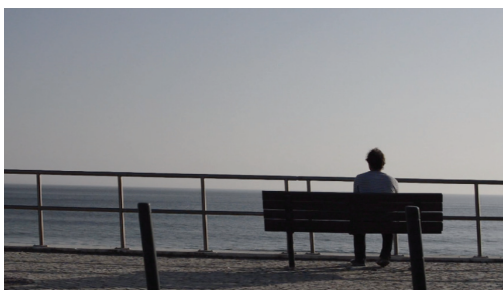


Fig. 239 - Plano 13

00:03:38:07

O percurso da viagem é junto ao mar...



Fig. 240 - Plano 14

00:03:39:08

...nela surge uma história paralela durante a qual a personagem está na praia.



Fig. 241 - Plano 15

00:03:41:21

A história muda de novo quando uma onda vem contra o personagem.



Fig. 242 - Plano 16

00:03:55:15

Para ilustrar o seu sentimento de confusão, aqui aparece uma sobreposição de carros, em que uns andam para a frente e outros para trás.



Fig. 243 - Plano 17

00:04:18:03

Este fita o mar até que volta à praia na história paralela...



Fig. 244 - Plano 18

00:04:40:14

O personagem fica a ver o movimento das ondas.



Fig. 245 - Plano 19

00:04:44:22

Quando o mar recua deixa lixo na areia.

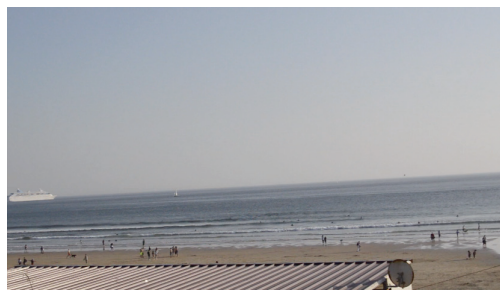


Fig. 246 - Plano 20

00:05:05:17

E volta à sua viagem de carro.



Fig. 247 - Plano 21

00:05:15:08

De volta à praia a ver as ondas, mas desta vez estas chegam até si...



Fig. 248 - Plano 22

00:05:19:18

...e o sujeito "megulha" nelas.



Fig. 249 - Plano 23

00:05:28:03

De novo na viagem de carro, observa a sua amiga, e foca e desfoca, como se a fosse deixando de reconhecer.



Fig. 250 - Plano 24

00:05:30:10

Ao olhar de novo para a estrada o tempo começa a andar para trás repetidamente, como se tivesse encravado naquele momento.



Fig. 251 - Plano 25

00:05:35:22

"Mergulha" novamente nas ondas.



Fig. 252 - Plano 26

00:05:38:18

A sua amiga mostra-lhe um álbum de fotografias em que ele está em todas elas...



Fig. 253 - Plano 27

00:05:39:15

...enquanto lhe vai contando as histórias de cada uma.



Fig. 254 - Plano 28

00:05:43:15

Dá-lhe o álbum.



Fig. 255 - Plano 29

00:05:51:20

E este por não se reconhecer vê-se em todas elas desfocado.



Fig. 256 - Plano 30

00:06:04:23

Aqui vê-se o plano a tremer até passar para a "história" que tem início no plano 31.



Fig. 257 - Plano 31

00:06:05:14

Ao virar a página vemos a mão dele a entrar na água, que faz o mesmo movimento que a mão ao mudar de página.



Fig. 258 - Plano 32

00:06:10:18

A cara do personagem de uma fotografia para a outra fica cada vez mais desfocada.



Fig. 259 - Plano 33

00:06:37:0

Aqui vê-se um pau a ser levado pela corrente. Que introduz a viagem que se vê de seguida.



Fig. 260 - Plano 34

00:06:38:12

Vemos aqui a continuação do sentido da corrente que levou o pau.



Fig. 261 - Plano 35

00:06:43:00

Aqui apercebemo-nos de que quem vai a conduzir é a personagem.



Fig. 262 - Plano 36

00:06:45:08

Este abre a janela para vislumbrar as portas de rodão, como se de um ritual de passagem se tratasse. Neste momento começa tudo a andar para trás, até que o sujeito fecha a janela.



Fig. 263 - Plano 37

00:06:58:05

Cai novamente na água.

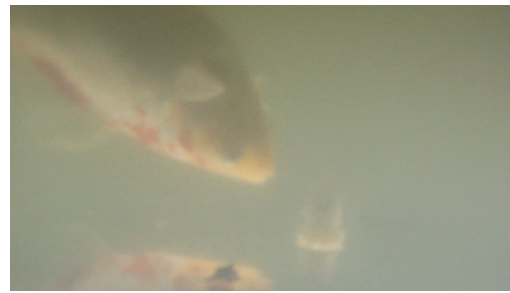


Fig. 264 - Plano 38

00:07:08:03

Depois de alguns momentos a ver apenas turvo começa a ver peixas virados de cabeça para o ar.



Fig. 265 - Plano 39

00:07:29:01

Aqui, em gesto de recordação, vê uma lembrança que se mistura com o presente. Atira uma pedra ao ar e segue o caminho que esta indicar.



Fig. 266 - Plano 40

00:07:45:07

Volta a ficar só a imagem dos peixes. Até que aparece também uma tartaruga, um dos símbolos de longevidade, que ironia!



Fig. 267 - Plano 41

00:08:07:19

De volta à recordação, nota que é noutra altura, mostrando que era algo habitual. Começa a ficar cada vez mais confuso, enquanto a memória se confunde com as cores do presente.



Fig. 268 - Plano 42

00:08:33:19

De volta ao lago deixa de se entender o que se passa, as imagens confundem-se e os pensamentos multiplicam-se.



Fig. 269 - Plano 43

00:09:17:13

Depois de sair da água vê-se a personagem a lavar as mãos...



Fig. 270 - Plano 44

00:09:31:21

....água a correr...



Fig. 271 - Plano 45

00:09:32:11

...e lava outra vez num sítio diferente...



Fig. 272 - Plano 46

00:09:37:07

....e outra vez...



Fig. 273 - Plano 47

00:09:43:24

...e outra vez, em que a acção é realizada com cada vez mais velocidade.

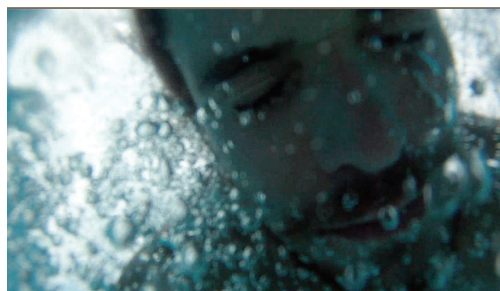


Fig. 274 - Plano 48

00:09:49:04

Vê-se a personagem a cair na água e fica tudo preto.

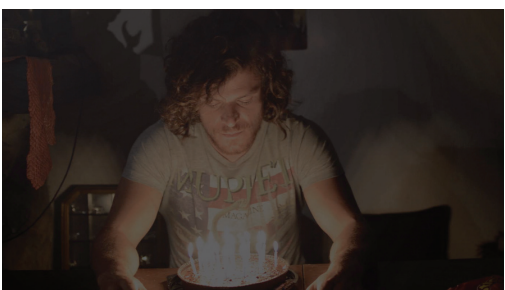


Fig. 275 - Plano 49

00:10:07:15

vão aparecendo e desaparecendo imagens da personagem em frente a um bolo



Fig. 276 - Plano 50

00:10:14:16

Este vê em volta com um ar confuso, como se não conhecesse ninguém.



Fig. 277 - Plano 51

00:10:18:05

Vê a sua amiga e as pessoas começam a cantar os parabéns.

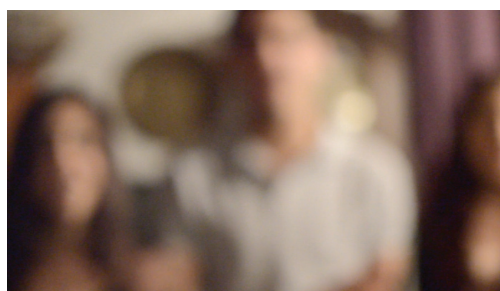


Fig. 278 - Plano 52

00:10:21:05

Passa a ver tudo desfocado pois não se consegue lembrar de ninguém, nem mesmo da sua amiga.



Fig. 279 - Plano 53

00:10:35:22

Apaga as velas.



Fig. 280 - Plano 54

00:10:52:11

E tudo fica preto.



Fig. 281 - Plano 55

00:10:53:14

A personagem ao sentir-se perdida, tenta a técnica de outrora. Lança uma pedra ao ar para lhe copiar a direcção.



Fig. 282 - Plano 56

00:11:03:16

Mas esta nunca chega a cair. A personagem fica assustada e começa a correr em direcção à floresta.



Fig. 283 - Plano 57

00:11:09:20

Nestes planos vemos o desespero da personagem



Fig. 284 - Plano 58

00:11:17:12

O sujeito fica parado enquanto toda a gente passa por ele.

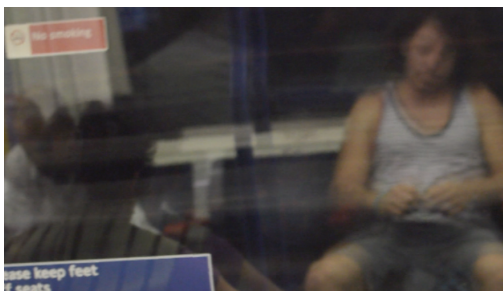


Fig. 285 - Plano 59

00:11:25:23

Aqui vemos um reflexo desfocado do personagem a deixar-se levar pelo "Alzheimer".



Fig. 286 - Plano 60

00:11:29:13

Uma escultura que mexe ao sabor do vento, em que não tem poder sobre si mesma...



Fig. 287 - Plano 61

00:11:37:17

...tal como este dente de leão, que perde bocados seus quando o vento lhe sopra...



Fig. 288 - Plano 62

00:11:40:10

...e como esta escultura, que também, tal como a personagem, não tem poder sobre o seu percurso.



Fig. 289 - Plano 63

00:11:48:05

Plano de perfil da personagem.



Fig. 290 - Plano 64

00:11:50:04

Este transforma-se num idoso...



Fig. 291 - Plano 65

00:11:50:20

E agora tudo passa a fazer sentido, este é o momento em que nos apercebemos que a personagem que acompanhámos até agora é um idoso.



Fig. 292 - Plano 66

00:11:56:19

O idoso aparece em frente à casa que vimos no início da curta-metragem. Trata-se da mesma casa e da mesma pessoa.



Fig. 293 - Plano 67

00:12:00:14

Finalmente a pedra cai.

4. CONCLUSÕES

Com o estudo da cultura visual percebemos que a imagem é o estímulo mais influente do qual podemos tirar partido. A sua imediata absorção é-nos intrínseca e o mais pequeno pormenor pode alterar por completo a percepção que temos do mundo. Este ensaio visual foi feito com a intenção de vir a fazer parte desse pormenor.

O ser humano anseia por ser comovido, retirando prazer de cenas trágicas por natureza. Nada mais trágico do que uma doença que nos apaga mas que demora a matar. Para haver comoção a pessoa precisa de se rever na cena, necessita que lhe dêem imagens que ela identifique como a reacção que teria na mesma situação.

Não é possível prever as atitudes de um doente com Alzheimer, dificultando essa ligação que o espectador tanto procura para se conseguir identificar. Anulo assim aquilo que o faz diferente e distante da realidade da pessoa que vê. Anulo-lhe a idade.

O constante uso do corpo tem também o mesmo objectivo, fazer com que a pessoa se identifique com o que vê. Ao tornar a imagem humana transforma-se numa realidade possível e também mais próxima do presente.

Neste ensaio visual trato o mesmo tema com recursos sempre diferentes, tendo como base a imagem fotográfica, tanto estática como em movimento, e o Alzheimer. Tentei contar a mesma história com cenários diferentes, para manter o interesse de quem vê.

Só com o abusivo explorar do tema, usando abordagens diferentes, é possível fazer com que o público se torne curioso e atento. Não apenas entrar na pessoa usando a sua visão como meio, mas conseguir com que ela pense sobre o assunto.

5. BIBLIOGRAFIA

- Barnard, M. (2001). *Approaches to understanding visual culture*. Londres: Palgrave.
- Barthes, R. (1980). *A Câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.
- Bordin, G., & D'Ambrosio, LP. (2010). *Medicine in Art*. Los Angeles: Getty Publications.
- Coli, J. (1995). *O que é arte*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- D'orey, C. (2007). *O que é a arte? - A perspectiva Analítica*. Lisboa: Dinalivro.
- Droz, G. (1992). *Os Mitos Platónicos*. Mem Martins: Europa-América.
- Ferry, L. (2012). *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Lisboa: Edições 70.
- Genova, L. (2009). *Still Alice*. Nova York: Pocket Books.
- Gil, J. (1996). *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'água Editores.
- Gleitman, H., Fridlund, A.J., & Reisberg, D. (2009). *Psicologia (8ª ed.)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória colectiva*. São Paulo: Revista dos tribunais.
- Higgins, J. (2013). *Why it does not have to be in focus*. Londres: Thames & Hudson.

- Holford, P. (2005). *Alzheimer Plano de prevenção*. Alfragide: Academia do Livro.

- Huyghe, R. (2009). *O poder da imagem*. Lisboa: Edições 70.

Joly, M. (1994). *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70.

- Kant, I. (2001). *Crítica da razão pura* (5ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Kristeva, J. (2007). *História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70.

- Lindsay, K.W., & Bone, I. (2004). *Neurology and neurosurgery illustrated* (4ª ed.). Londres: Churchill Livingstone.

Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.

- Merleau-Ponty. (2009). *O olho e o espírito* (7ª ed.). Lisboa: Vega.

- Moleiro, C. (2006). *Lusíada - Psicologia 3/4*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora.

- Nietzsche, F. (1997). *Humano, Demasiado Humano* (Vol. 2). Lisboa: Relógio d'água.

- Nietzsche, F. (2001). *O Crepúsculo dos Ídolos ou a filosofia a golpes de martelo*. Curitiba: Hemus.

- Nietzsche, F. (2012). *A Vontade de Poder*. Lisboa: Alfanje Edições.

- Parker, D. H. (2004). *The principles of aesthetics*. Montana: Kessinger Publishing.

- Perniola, M. (1993). *Do Sentir* (1ª ed.). Lisboa: Presença.

- Pezzolo, D.B. (2009). *Por dentro da moda*. São Paulo: Senac.
- Platão. (s/d). *Apologia de Sócrates* (3ª ed.). Lisboa: Guimarães Editores.
- Read, H. (2007). *Educação pela arte*. Lisboa: Edições 70.
- Saldanha, N. (1995). *Poéticas da Imagem*. Lisboa: Caminho.
- Santos, L. (1994). *A Razão do Sensível: Estudos Kantianos*. Lisboa: Colibri.
- Sartre, J.-P. (1970). *Esboço de uma teoria das emoções*. Lisboa: Presença.
- Sartre, J.-P. (1996). *O imaginário*. São Paulo: Ática.
- Schiller, F. (1997). *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Soulages, F. (2010). *Estética da Fotografia, perda e permanência*. São Paulo: Senac.
- Vilas-Boas, A. (2009). *O Estudo da Cultura Visual Desportiva*. Porto: Multitema.
- Vilas-Boas, A. (2010). *O que é a cultura visual?* Porto: Multitema.